

Verifica dell'estetica: Neuroscienze e filosofia

di

MARCO TEDESCHINI

ABSTRACT: *A Test of Aesthetics: Neuroscience and Philosophy:* The recent publication of the *Routledge International Handbook of Neuroaesthetics* has much to teach us about the relationship between aesthetics and neuroscience and, more generally, is a good test case for thinking about the relationship between philosophy and science, but also an example of how such a relationship should *no longer* be thought. The following considerations will focus on these issues, starting with neuroaesthetics as a relevant and at the same time recent historical example of how a given problematic area, formerly the prerogative of a philosophical discipline (aesthetics), has freed itself from philosophy and become the prerogative of a natural science (neuroaesthetics), reproducing a history from which philosophy, however, does not seem to be able to free itself (§ 1), because it finds it difficult to recognise the definitive disappearance of some of its prerogatives and the necessary “refinement” of others (§ 3), starting from a common and inescapable background between philosophy and science: The intention to knowing (§ 2). Recognising what philosophy (still) is and what it (no longer) is is the first step towards breaking free from this history and reactivating a fruitful and generative dialogue between philosophy and science (§ 4).

KEYWORDS: Aesthetics, Neuroaesthetics, Philosophy, Science, Representation

ABSTRACT: La recente pubblicazione del *Routledge International Handbook of Neuroaesthetics* ha molto da insegnare sul rapporto tra l'estetica e le neuroscienze e, più in generale, costituisce un buon banco di prova per pensare il rapporto tra filosofia e scienza, ma anche un esempio di come *non* si dovrebbe *più* pensare un tale rapporto. Su questi temi si appunteranno le considerazioni che seguono, muovendo dalla neuroestetica quale esempio storico rilevante e al tempo stesso recente di come un certo ambito problematico, prima appannaggio di una disciplina filosofica (l'estetica), si sia affrancato dalla filosofia e sia divenuto prerogativa di una scienza naturale (la neuroestetica), riproducendo una storia da cui però la filosofia non sembra in grado di affrancarsi (§ 1), perché stenta a riconoscere il definitivo venir meno di alcune sue prerogative e la necessaria “precisazione” di altre (§ 3), a partire da un fondo comune e inaggrabile tra filosofia e scienza: l'intenzione di conoscere (§ 2). Riconoscere che cosa è (ancora) la filosofia e che cosa non è (più) è il primo passo per affrancarsi

Contributo sottoposto a *double blind peer-review*. Ricevuto: 18.06.2024; accettato: 14.09.2024.

© L'Autore 2024. Pubblicato da Syzetesis - Associazione filosofica. Questo è un articolo Open Access, distribuito ai sensi della licenza CC BY-NC 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), che ne consente la riproduzione e distribuzione non commerciale, a condizione che l'opera originale non sia alterata o trasformata in alcun modo e che sia opportunamente citata. Per utilizzi commerciali contattare associazione@syzetesis.it.

da quella storia e riattivare un dialogo proficuo e fecondo tra filosofia e scienze (§ 4).

KEYWORDS: estetica, neuroestetica, filosofia, scienza, rappresentazione

Il *Routledge International Handbook of Neuroaesthetics*¹ ha molto da insegnare sul rapporto tra l'estetica e le neuroscienze e, più in generale, costituisce un buon banco di prova per pensare il rapporto tra discipline filosofiche (o filosofia) e discipline scientifiche (o scienza), ma anche un esempio di come *non* si dovrebbe *più* pensare un tale rapporto. Su questi temi si appunteranno le considerazioni che seguono.

Ora, sarebbe sciocco, e certamente inutile, per dare un saggio di tale rapporto, passare al vaglio critico-argomentativo i risultati esposti nei vari capitoli dello *Handbook* senza averne di alternativi da opporre e senza avere i mezzi sperimentali per poterli riesaminare. Sarebbe sciocco non solo perché si sbaglierebbe il piano del confronto, finendo addirittura per opinare inutilmente su risultati che esulano dall'ambito propriamente filosofico e sono in genere piuttosto solidi, ma anche perché si tratterebbe la neuroestetica alla stregua di una disciplina filosofica, cosa che non è, e i suoi autori lo sanno benissimo. Così facendo si ridurrebbe in modo pretestuoso a un processo essenzialmente mentale e riflessivo (interiore: quello filosofico) un processo essenzialmente mediato da strumentazioni (esteriore: quello scientifico) che portano il nostro sguardo dove naturalmente non potrebbe arrivare. Il che, oltre che sciocco, sarebbe anche falso. Ma non sarebbe più utile, né meno sciocco, limitarsi a ripresentare i risultati già chiaramente presentati all'interno del volume, magari apologeticamente. Cadremmo nell'eccesso opposto, giacché la filosofia verrebbe condannata all'irrilevanza dagli stessi filosofi. Senza contare che una buona divulgazione (informata, competente, analitica) otterrebbe risultati senza dubbio migliori. Procedere in questo modo, sarebbe insomma un gesto superficiale, troppo superficiale per poter essere considerato utile e meno che sciocco. Almeno in filosofia.

Senza contare che, nella migliore delle ipotesi, queste due opzioni finirebbero per ridurre lo spazio sociale e teorico della filosofia

¹ M. Skov-M. Nadal (eds.), *The Routledge International Handbook of Neuroaesthetics*, Routledge, New York 2023. Quando non diversamente segnalato, i testi qui richiamati e citati sono tutti capitoli di questo volume; le loro traduzioni sono mie.

o all'*ideologia*, nel primo caso, e dunque alla produzione di discorsi e all'avallo di prassi privi di adeguate evidenze scientifiche e rigore concettuale; oppure alla sola *etica*, nel secondo caso, per via degli interrogativi e delle preoccupazioni che da decenni ormai il progresso scientifico suscita circa la bontà e la liceità dei suoi mezzi, dei suoi scopi e delle sue implicazioni per l'esistenza. Più proficuo è vedere nella neuroestetica quello che è: un caso storico rilevante e al tempo stesso recente di come un certo ambito problematico, prima appannaggio di una disciplina filosofica (l'estetica), si sia affrancato dalla filosofia e sia divenuto prerogativa di una scienza naturale (la neuroestetica), riproducendo una storia da cui però la filosofia stessa non sembra in grado di affrancarsi (§ 1) perché non riconosce il definitivo venir meno di alcune sue prerogative e la necessaria "precisazione" di altre (§ 3), a partire da un fondo comune e inaggrabile tra filosofia e scienza che non sembra possibile sopprimere: l'intenzione di conoscere (§ 2). Riconoscere che cosa è (ancora) la filosofia e che cosa non è (più) è il primo passo per affrancarsi da quella storia e riattivare un dialogo proficuo e fecondo tra filosofia e scienze (§ 4)².

² Anche Chiara Cappelletto ha visto nella neuroestetica l'occasione per provare a pensare da capo il rapporto tra filosofia e scienza nella figura delle cosiddette «due culture», quella scientifica e quella umanistica. In *Neuroestetica. L'arte nel cervello* (Laterza, Roma-Bari 2009, recentemente riproposto e ampliato in traduzione inglese con il titolo *Embodying Art: How we See, Think, Feel, and Create*, Columbia, New York 2022), Cappelletto articola un dialogo approfondito tra estetica e neuroestetica arrivando a ipotizzare un percorso di riavvicinamento tra le due culture e, addirittura, una mutazione strutturale del loro rapporto che passerebbe proprio per la neuroestetica e la possibilità, che a suo avviso tale disciplina dischiuderebbe, di «riassorbire la separazione tra natura e cultura [...] per un mondo più umano» (p. 155). Sulle due culture, cfr. Ch. P. Snow, *The Two Cultures and a Second Look*, Cambridge University Press, Cambridge 1963. In Italia, resta imprescindibile l'ampia riflessione di G. Preti, *Logica e retorica. Le due culture* (Einaudi, Torino 1968), ripubblicato nel 2018 in forma emendata e ampliata a cura di Fabio Minazzi per i tipi Bompiani. Recentemente, infine, anche il premio Nobel Eric R. Kandel è tornato sulla questione delle due culture, proprio a proposito del rapporto tra arte e neuroscienze e del loro – questa la sua proposta – comune alleato: il *riduzionismo*. Più che di ricucire uno strappo, però, Kandel propone di intensificare il dialogo a partire dalla premessa «che, sebbene gli approcci riduzionisti di scienziati e artisti non siano identici quanto ai loro scopi – gli scienziati usano il riduzionismo per risolvere un problema complesso e gli artisti lo usano per suscitare una nuova risposta percettiva ed emotiva nell'osservatore –, sono analoghi» (E. R. Kandel, *Reductionism in Art and Brain: Bridging the Two Cultures*, Columbia University Press, New York 2016, p. 8; tr. it. mia).

1. *Filosofia e neuroscienze: storia intellettuale della neuroestetica*

L'impianto del volume curato da Martin Skov e Marcos Nadal, studiosi ben noti a chi si occupi di neuroestetica ed estetica empirica, prevede due ampie parti, una dedicata al «piacere estetico» (*Aesthetic Liking*) e l'altra all'«arte» (*Art*), le due questioni costitutive dell'estetica di sempre si potrebbe anche dire, sia pure a costo di qualche forzatura³, ed è introdotto da un capitolo storico a firma di Martin Skov, nel quale vengono ripercorse le tappe che dalla domanda sull'arte e sul bello conducono alla domanda sul piacere e sul giudizio estetico (la facoltà del gusto), cioè sulla capacità di cogliere la bellezza, per giungere alla svolta costituita dalla neuroestetica⁴.

Proprio questo capitolo, oltre a ricostruire i presupposti storici, intellettuali e tecnici della nascita della neuroestetica, interpreta il rapporto tra estetica e neuroestetica nei termini di un superamento: la possibilità di osservare quanto accade nel cervello umano in concomitanza di un'esperienza estetica avrebbe reso obsoleta e bisognosa di una profonda verifica la riflessione estetica tradizionale, centrata sul gusto, e offerto l'opportunità, intravista già da Theodor Fechner con strumenti ancora inadeguati, per la sua trasformazione in una vera e propria scienza naturale⁵. Questa opportunità è preziosa e deve essere

³ La forzatura è chiara, ma converrà esplicitarla: nei suoi quasi trecento anni di storia, l'estetica filosofica ha saputo porre questioni che sono andate ben oltre le domande sul piacere estetico (il gusto) e sull'arte. A partire dalla domanda sul bello, che insieme a quella sull'arte precede la nascita dell'estetica come disciplina (1750), per giungere alle questioni tutte moderne della creatività, dei media (unitamente alla riflessione sulle loro implicazioni per l'arte e per il nostro regime percettivo), della storia. Vero è però che le questioni richiamate trovano nella domanda sull'arte e sul piacere «estetico» (che, tradizionalmente, è qualificato dal suo essere «disinteressato») un filtro e un punto di fuga prospettico che conferisce loro profondità e coerenza. Per una trattazione sintetica della questione, conviene rimandare a G. Vattimo, *Introduzione all'estetica* (ETS, Pisa 2010, pp. 47-51), dove indica in Vico e Kant, ben più che in Baumgarten, gli autentici iniziatori dell'estetica filosofica per aver riconosciuto a tali questioni piena dignità e autonomia teoriche e problematiche.

⁴ M. Skov, *Neuroaesthetics as a Scientific Discipline: An Intellectual History*, cit., pp. 1-28.

⁵ G. Th. Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1876, le cui premesse metodologiche risiedono, evidentemente, negli *Elemente der Psychophysik*, apparsi in due volumi presso lo stesso editore nel 1860. Gli studi di Fechner sarebbero non solo all'origine della neuroestetica, ma anche del più ampio progetto, che Skov condivide con Nadal, di una «estetica empirica». Questa disciplina ambisce a scandagliare tutte le dimensioni empiriche coinvolte nell'esperienza del pia-

colta fino in fondo, il volume ne dà un saggio notevole. Bisogna però aver chiaro in che cosa consista. Perché l'osservazione dei complessi e complicati processi neurali coinvolti ogni volta che diciamo che "ci piace" (cc. 2-5 e 12-13) qualcosa, ad esempio quando lo vediamo (c. 6) o quando lo udiamo (c. 7), o ne avvertiamo l'odore o il sapore (c. 8), o ancora quando apprezziamo il movimento di qualcosa (c. 9) o di un certo ambiente (cc. 10; 17; 22; 24), per tacere dei meccanismi all'opera nella scelta dei partner sessuali (c. 11), che pure la neuroestetica contribuisce a studiare – tutto ciò, nonostante la vertiginosa impressione di capire meglio il funzionamento dei nostri gusti, delle nostre preferenze e, in buona sostanza, di chi siamo, non è estetica in senso filosofico ma al più, appunto, ne costituisce la *Vorschule*.

Ciò che vorrei discutere è allora il modo in cui Skov pensa il rapporto tra estetica e neuroestetica. Come già detto, mi pare che l'idea di fondo sia quella di un superamento: nel «trasformare» l'estetica in scienza naturale, la neuroestetica manterrebbe un rapporto di continuità con l'estetica quanto all'ambito problematico da questa spiegato, per lasciarsi alle spalle, anzi «rompere» con la sua tradizione, passando al setaccio le sue credenze prescientifiche e aggiornandone radicalmente i concetti⁶. Ora, è difficile pensare questo fatto veramente nei termini di un superamento. In quella trasformazione mi pare piuttosto che sia in gioco la generazione di un'altra cosa: una nuova disciplina. Per capirlo, occorre in primo luogo capire che cosa è la neuroestetica e come si è affrancata dall'estetica.

La neuroestetica sarebbe, nelle parole di Martin Skov, la disci-

cere «estetico» (in primo luogo ambientali ed evolucionistiche) e a fissarne le regole universali, integrando prospettive che superano la dimensione strettamente psicologica. Dell'estetica empirica, la neuroestetica è un «sottodominio». Su questo fanno il punto in modo esaustivo M. Nadal-O. Vartanian, *Empirical Aesthetics: An Overview*, in M. Nadal-O. Vartanian (eds.), *The Oxford Handbook of Empirical Aesthetics*, OUP, Oxford-London 2022, pp. 3-38. In questo capitolo programmatico, che apre la sezione *Foundations* del volume, Nadal e Vartanian illustrano anzitutto le ragioni per arruolare l'estetica empirica tra le scienze naturali, ovvero il fatto che l'oggetto dei suoi studi appartiene al mondo naturale (ivi, p. 5) e che i diversi *subdomain* che la compongono condividono la metodologia e le condizioni della formulazione teorica di ogni scienza sperimentale (*ibidem*); ma offrono anche una cartografia dettagliata dell'estetica empirica da cui si può agevolmente evincere il luogo (e il ruolo) della neuroestetica, che viene collocata tra estetica evolucionistica ed estetica psicologica a evidenziare la funzione di mediazione che anatomia e fisiologia svolgono nella spiegazione evolutiva della nostra vita mentale (ivi, p. 23, Fig. 1.1).

⁶ M. Skov, *Neuroaesthetics as a Scientific Discipline*, cit., p. 1.

plina che identifica ed esplora le «basi neurobiologiche dell'esperienza estetica»⁷. In questa definizione, che consiste anzitutto nell'indicazione di un ambito e di un compito, sono già presenti un certo modo di intendere la scienza e un certo modo di distinguerla dalla filosofia: la neuroestetica, infatti, riesce a «trasformare in una vera scienza *sperimentale* ciò che in precedenza è stato quasi esclusivamente uno sforzo teorico e speculativo»⁸, dove «speculativo» traduce l'inglese *speculative*, che esprime anzitutto l'assenza di una conoscenza positiva, di evidenze fattuali. Concetti quali bello naturale e artistico, oppure gusto, giudizio, piacere, sentimento estetico, che hanno strutturato la riflessione estetica moderna facendone una vera e propria disciplina filosofica, sarebbero l'esito di un percorso intellettuale e culturale prescientifico, dunque da passare al vaglio, che avrebbe nondimeno avuto il merito di portare alla credenza diffusa che l'essere umano possenga «una facoltà mentale che governa giudizi di piacere e dispiacere» estetici⁹. Fortuitamente, senza dubbio, ma anche fortunatamente: perché grazie a questo fatto si è aperto lo spazio concettuale per un'indagine non semplicemente neuroscientifica, ma fin da subito neuroestetica.

Se infatti la possibilità di osservare e misurare sperimentalmente l'attività cerebrale è stata dischiusa solo nel corso degli anni '70 e '80 del '900, grazie a una serie di avanzamenti tecnologici che, su tutti, hanno portato all'introduzione della tomografia a emissione di positroni (PET) e della risonanza magnetica funzionale per immagini (fMRI)¹⁰, Skov ritiene che sia difficile pensare che le ricerche specialistiche avrebbero preso anche la strada della neuroestetica senza un ambito problematico e concettuale già chiaramente configurato e molto diffuso dal quale prendere le mosse. Infatti, la neuroestetica si distinguerebbe e renderebbe autosufficiente dalle neuroscienze per il fatto di effettuare «esperimenti che specificatamente esaminano i processi neurobiologici che si pensa giochino un ruolo causale nella generazione di esperienze estetiche»¹¹, ovvero l'associazione a determinati stimoli sensoriali di una sensazione di piacere. La differenza della neuroestetica delle altre neuroscienze consisterebbe

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ivi*, p. 4.

¹⁰ *Ivi*, p. 16.

¹¹ *Ivi*, p. 8.

dunque nel fatto di assumere un punto di vista “speciale” sul sistema nervoso (e in particolare sull'encefalo) andando a focalizzare lo sguardo sull'attivazione dei neuroni che darebbero luogo a quelle particolari esperienze che chiamiamo «estetiche», soprattutto attraverso la costruzione di esperienze che permettano di osservare (che equivale a *misurare*) tale attivazione. Tutti gli autori dello *Handbook*, concordano nell'individuare le basi neurobiologiche di tali esperienze nel cosiddetto circuito di ricompensa mesocorticolimbico (*mesocorticolimbic reward circuit*), una complessa struttura che, integrandosi con altri circuiti in modi molto diversi, genera quel singolare valore positivo (o negativo) di cui facciamo esperienza quando riferiamo a certi stimoli un certo piacere (o dispiacere)¹².

Basta questo per comprendere che la prima credenza tradizionale a cadere sotto la scure della neuroestetica è proprio l'esistenza di una facoltà speciale del gusto, che viene piuttosto ricondotta da Skov nell'alveo di una più generica capacità di esprimere valutazioni, estetiche e non. Si tratta di una conclusione che non è niente affatto pacifica, ma che non è il momento di discutere (ci tornerò nel § 3). La convalida di questa intuizione filosofica non cambierebbe nulla nella comprensione del rapporto tra estetica e neuroestetica, filosofia e scienza.

Se restiamo a come vede le cose Martin Skov, la credenza nella facoltà speciale del gusto era “speculativa” in quanto era inverificabile, non potendo poggiare sull'«osservazione empirica», mentre oggi, grazie alla recente possibilità di studiare in modo non invasivo l'attività neurale di animali umani e non umani vivi, sappiamo che l'esperienza estetica non ha nulla in sé di speciale, ma trova la propria base corporea nelle stesse strutture neurobiologiche che presiedono ad altre esperienze valutative e che «i sistemi sensoriali ed emozionali

¹² Con l'eccezione di Sander Van de Cruys e colleghi che, nel capitolo 26 del volume, evitano di richiamarsi a tale struttura per affermare che «le funzioni di valore sono assorbite entro i nostri modelli probabilistici» (*Preferences need Inferences: Learning, Valuation, and Curiosity in Aesthetic Experience*, cit., pp. 475-506, ivi, p. 498). Il che è come dire che vale a poco individuare i correlati fisiologici del processo valutativo in quanto esso si colloca su un piano diverso da quello neurobiologico e irriducibile a esso, perché dipende da fattori squisitamente cognitivi (probabilistici). Si badi però che questa è un'opinione che non invalida la costanza e consistenza dei risultati che indicano nel “circuito di ricompensa” la struttura fondamentale per parlare di esperienza estetica: riguarda piuttosto le conclusioni generali che, a partire dai dati empirici posseduti, è possibile trarre. Sulla questione tornerò nel § 3.

sono modulati in modo diverso quando gli oggetti dei sensi sono osservati con il proposito esplicito di formare un giudizio estetico»¹³. Sono gli stessi circuiti neurali a mutare l'intensità e il tipo di risposta a seconda del genere di oggetto che si ha di fronte e, in particolare, quando si contempla un oggetto considerato estetico.

È alla luce di questa storia, la storia della verifica sperimentale di una credenza strutturale per la tradizione estetica, che Skov può sostenere che l'estetica «basata su argomenti filosofici»¹⁴ non sia ancora un'estetica scientifica ma, appunto, speculativa e prescientifica. Se questa storia si è potuta svolgere e ha portato frutto non è stato solo grazie all'ennesima rivoluzione tecnologica del XX secolo ma anche grazie alla funzione orientativa della filosofia, una funzione che, al tempo stesso, la relega a un fatto culturale passato, importante per la codificazione di concetti psicologici ingenui, ma scientificamente utile solo a formulare ipotesi di ricerca. A una certa continuità di orizzonti (problematici e teorici) si contrappone una rottura sul piano dei contenuti. Una differenza che può essere anzitutto metodologica e tecnica – una tecnica e una metodologia a cui la scienza non può sottrarsi per statuto, mentre la filosofia sì –, per diventare poi vera e propria alterità con la definizione di un ambito e di uno scopo precisi. Ora, se è vero che questa situazione viene letta da Skov nei termini di un superamento, per cui una differenza che si è prodotta storicamente diventa “futuro” vs. “passato”, oppure “avanzamento”, “progresso” o “cammino”, ecc. allora questa situazione non viene letta per quello che semplicemente è: la nascita di un nuovo campo del sapere a partire da uno già esistente. La filosofia, qui in particolare l'estetica, diventa così la madre che ha generato figli migliori di lei: per questo va ricordata con gratitudine, ma raggiunta l'età adulta, cioè gli strumenti necessari per la conoscenza scientifica, bisogna affrancarsene.

Il capitolo introduttivo della raccolta svolge questa funzione di congedo che suona al tempo stesso come una doppia celebrazione: da un lato le esequie dell'estetica (cioè, l'ennesima dichiarazione di morte della filosofia da parte di una disciplina scientifica), da un altro il battesimo trionfale della neuroestetica. Ma l'estetica, così come la filosofia, è tutt'altro che morta. Per mostrarlo non basta evitare le due alternative su cui mi sono soffermato all'inizio, ma è

¹³ Ivi, p. 19.

¹⁴ M. Skov, *Neuroaesthetics as a Scientific Discipline*, cit., p. 21.

necessario sfuggire anche al tranello dell'apologia: rivendicare che concentrarsi "soltanto" sul piacere estetico non esaurisce affatto lo spettro degli interessi e delle ricerche dell'estetica e, anzi, lo riduce drasticamente a poche domande essenzialmente psicologiche, cui la neuroestetica conferisce una profondità fisiologica e anatomica indubbiamente nuove, per quanto vero possa essere, sarebbe una ripetizione dell'ovvio e finirebbe per tradire soltanto l'attaccamento dell'estetica a quello stesso ambito problematico che le è stato sottratto dalla neuroestetica. Col rischio di non vedere quanto di buono si nasconde nella ricerca scientifica per un discorso filosofico che non si pensi subalterno a quello scientifico.

Ma il reclamo potrebbe farsi sentire addirittura più forte, e con più solide ragioni, anche solo scorrendo la seconda parte del volume che, nonostante il titolo piuttosto ambizioso e vasto (*Art*), offre «una panoramica delle ricerche esistenti sui meccanismi che sottostanno all'esperienza delle opere d'arte»¹⁵. È ovvio che la ricerca teorica e filosofica sull'arte va molto al di là di quest'ambito. Ma non è meno ovvio che una tale restrizione di campo sia imposta dalle stesse tecnologie impiegate dai neuroscienziati, limitando l'interesse e l'oggetto delle neuroscienze a quanto accade nel cervello. Insomma, non c'è particolare motivo per stupirsi. Anche in questo caso sarebbe allora più saggio cercare di capire se gli studi di neuroestetica sulla ricezione artistica non costituiscano un'opportunità anche e soprattutto per la ricerca filosofica. D'altra parte, che la questione dell'arte sia meno rilevante per la neuroestetica di quanto non lo sia per l'estetica filosofica, e che dunque le loro strade tendano a dividersi anche sul piano degli orizzonti problematici e teorici, lo attesta il fatto che gli stessi Skov e Nadal hanno firmato un articolo, *A Farewell to Art*, nel quale propongono appunto di sciogliere il nesso tradizionale tra arte, esperienza dell'arte ed esperienza estetica con l'argomento che tale nesso «ostacola i progressi dell'estetica empirica e della neuroestetica e limiti la loro rilevanza per altri domini della psicologia e delle neuroscienze»¹⁶.

¹⁵ *Preface*, p. xix. Forse, da questo punto di vista, il capitolo più illustrativo del volume è quello che inaugura la seconda sezione: R. Chamberlain, *Perception and Cognition in Visual Art Experience*, cit., pp. 295-314.

¹⁶ M. Skov-M. Nadal, *A Farewell to Art: Aesthetics as a Topic in Psychology and Neuroscience*, «Perspective on Psychological Science» 15/3 (2020), pp. 1-13, ivi, p. 1. Si tratta comunque di una posizione minoritaria. Una prova che le cose, almeno per il momento, stanno così è offerta ad esempio dalla ricognizione fornita da N.

Smetterla di recriminare non significa però convalidare l'idea della filosofia come sapere prescientifico. Nemmeno in quella variante di questa idea che le conserva un ruolo e una funzione attivi di fronte alla scienza: è quella della filosofia come origine di tutte le scienze, quelle passate, quelle presenti e quelle future¹⁷. Questa idea sembra poggiare su un'interpretazione "etimologica" della filosofia come volontà di sapere (o amore per il sapere) che la espone a due problemi: anzitutto è generica; inoltre non assume come un dato di partenza la distanza che si è scavata con la scienza sul piano metodologico e tecnico, rischiando così di falsare lo stesso rapporto tra filosofia e scienza. È generica, perché la volontà di sapere come filosofia è indiscernibile da quella stessa volontà come dato antropologico. È falsante, perché tratta le discipline scientifiche come sue modulazioni che, attraverso l'individuazione di un oggetto specifico da indagare, l'elaborazione di un metodo adeguato a tale indagine e la standardizzazione delle sue procedure, orientano e circoscrivono quella volontà di sapere iniziale. Ma, avrebbe forse detto Dreyfus, un conto è salire su un albero e sostenere di aver fatto un progresso tangibile verso la luna, altra cosa è raggiungere la luna: ciò richiede metodologie e tecniche qualitativamente differenti¹⁸. In altri termini, un debito iniziale con la filosofia non può offuscare le differenze finali (quelle che compaiono quando una disciplina è costituita), che sono anzitutto metodologiche e tecniche e riguardano poi la quantità dell'acquisizione di conoscenze affidabili.

Questa idea "partenogenica" della nascita della scienza dalla filosofia non permette di impostare correttamente il problema del rapporto tra filosofia e scienza perché neutralizza sul piano del principio un dato storico difficilmente aggirabile. Ma è anche un'occasione persa per attuare una verifica radicale degli assunti della filosofia e chiarirne così il ruolo e le possibilità conoscitive. Se è impossibile negare che i concetti e le credenze che spesso costituiscono l'orizzonte

Di Stefano, *Neuroaesthetics*, «International Lexicon of Aesthetics» 2 (2020), DOI: [10.7413/18258630098](https://doi.org/10.7413/18258630098) [06.10.2024], dalla quale emerge che il fulcro dell'indagine neuroestetica consiste nell'esplorazione delle basi neurali della produzione e della ricezione artistica.

¹⁷ Mi pare che versione particolarmente raffinata e avvertita di questa idea sia stata proposta da Carlo Cellucci anche su questa rivista: C. Cellucci, *Philosophy, Discovery, and Advancement of Knowledge*, «Syzetesis» VIII (2021), pp. 9-32.

¹⁸ H. L. Dreyfus, *What Computer Can't Do: Of Artificial Reason*, Harper & Row, New York 1972, p. 14. Tornerò sulla questione nel § 2.

problematico della ricerca scientifica derivano in larga parte dalla filosofia del passato, è anche vero che la mole di dati e acquisizioni insieme al grado di penetrazione del reale raggiunto con il metodo e le tecnologie scientifiche li rendono spesso inefficaci o bisognosi di un'ampia revisione. Una volta letta la storia narrata da Skov nell'introduzione allo *Handbook*, non serve analizzare in dettaglio i dati raccolti e presentati nei diversi capitoli del volume per riconoscere la superiorità euristica delle ipotesi neuroestetiche rispetto alle credenze dell'estetica prescientifica: basta richiamare l'ipotesi del circuito di ricompensa mesocorticolimbico quale base biologica dell'esperienza estetica del gusto per vedere come il precedente concetto filosofico di gusto diventi un utensile buono soltanto a capirsi su ciò che si vuole studiare (e dunque, ancora, una funzione orientativa) traendo vantaggio da una storia passata che, in questo caso, è stata gloriosa e non necessita di troppe spiegazioni.

Se le cose stanno così l'unica conclusione plausibile da trarre è che la filosofia sia matrice delle scienze, ma non contenga in sé alcun valore conoscitivo e, dunque, scientificamente, sia destinata a morire o, al massimo, a svolgere una funzione critica e pertanto ancillare e subordinata alle conoscenze scientifiche. Non credo che le cose stiano così. Per capirlo è necessario provare a riflettere sull'intenzione conoscitiva che anima inevitabilmente filosofia e scienza. Ciò richiederà un detour la cui pertinenza e utilità appariranno chiare solo alla fine del prossimo paragrafo.

2. *Un fondo comune e inaggrabile*

L'ultima scena de *Il Buco* di Michelangelo Frammartino (2021) inquadra un grande foglio bianco su cui è disegnato qualcosa che potrebbe essere un canale. Si vedono una boccetta d'inchiostro aperta, il particolare di alcuni fogli di quaderno e due mani, una intenta a tenere fermo il foglio più grande, l'altra a concludere il disegno. È il rilievo topografico dell'Abisso di Bifurto (Massiccio del Pollino, tra la Basilicata e la Calabria), una delle grotte più profonde del mondo (- 683 m). Nella finzione filmica, i fogli raccolgono i dati e i bozzetti preparatori per l'elaborazione della mappa, mentre le mani che la disegnano appartengono a uno degli speleologi che hanno esplorato per la prima volta la grotta nell'agosto del 1961. Il film racconta questa storia.

Quando ormai il disegno è concluso e lo speleologo si appresta a trascrivere a penna la profondità toccata dalla pozza terminale, comincia a risuonare in lontananza una voce ripetendosi via via più vicina e decisa. Lo spettatore riconosce immediatamente la voce del pastore che abitava l'area dell'Abisso, dove si trova anche la missione speleologica, e che muore quando gli speleologi toccano il fondo fangoso della grotta. Muore, ma scopriamo adesso che rinasce in altra forma, come una sorta di spirito del luogo.

All'interno di un film realistico come *Il buco*, dove non accade nulla di "strano", questa doppia coincidenza, e soprattutto la rinascita del pastore, è davvero troppo "strana" per non offrire una linea di lettura chiara, che mi sembra abbia molto da insegnare sulle questioni toccate fin qui. Il film di Frammartino mi pare proporre una formidabile immagine del funzionamento della conoscenza umana e dell'intenzione che la anima, il fondo comune e inaggrabile che unisce scienza e filosofia.

Il centro e il motore della storia narrata da Frammartino è l'esplorazione dell'Abisso di Bifurto dall'arrivo del G.S.P., Gruppo Speleologico Piemontese, che lo ha scoperto, presso la grotta all'elaborazione della carta¹⁹. Il pastore, su cui si apre e chiude il film, è una figura marginale. Al punto marginale che l'unico momento in cui gli speleologi sembrano prendere coscienza della sua presenza è quando, alla fine del film, il suo verso irrompe privo di corpo sulla scena, distogliendo dalla mappa il suo autore, che si alza e guarda attorno per capire da dove venga quella voce. Fino alla scena precedente, quando il pastore muore, gli speleologi non sembrano saperne nulla. Questa marginalità riguarda però solo la storia che viene raccontata nel film. Dal punto di vista compositivo invece il pastore è centrale. La sua centralità è l'esito di una precisa configurazione oppositiva dell'immagine, di cui lui rappresenta un polo e gli speleologi l'altro: il pastore solitamente si trova in alto, su una scarpata da cui può ed è in effetti intento a osservare la sella nella sua interezza, gli speleologi si trovano in basso, a pochi metri dalla grotta, intenti a organizzare le

¹⁹ A rigore di cronaca, le missioni in realtà sono state due, una nell'agosto del 1961 e l'altra nell'agosto 1962. Solo con la seconda l'esplorazione dell'Abisso di Bifurto è stata portata a termine. Il resoconto delle missioni, pubblicato sul Bollettino del G.S.P. Torino, è adesso disponibile in rete ai seguenti indirizzi: http://www.gsptorino.it/grotte/gr_016_1961.htm#poll e http://www.gsptorino.it/grotte/gr_019_1962.htm#camp [31.08.2024].

loro discese, impossibilitati a osservare complessivamente l'area che ospita il loro l'accampamento e letteralmente sull'orlo di un precipizio di cui ignorano tutto, prossimi a calarsi nella sua ombra. Quando non è in alto, il pastore abita ai margini dell'area, di nuovo una posizione privilegiata per osservarla interamente, mentre gli speleologi vivono al centro, ovvero da una posizione che impedisce strutturalmente la visione d'insieme, o addirittura vivono nella grotta, dove li circonda il buio e perdono la cognizione del tempo. Infine, mentre gli speleologi affrontano una catabasi, il pastore, sopravvivendo nella sua voce che si leva e risuona sulla sella del Pollino, vive una sorta di anabasi. Questa struttura oppositiva collassa quando il pastore muore, cioè quando gli esploratori arrivano sul fondo dell'Abisso, ma viene riattivata subito dopo con la coincidenza successiva, quella da cui siamo partiti, in un modo che non esiterei a definire positivamente iperbolico: il ritorno del pastore sotto forma di voce e l'esecuzione del tratto conclusivo della carta speleologica realizza nell'immagine una sorta di *coincidentia oppositorum*, rafforzata dal fatto che è l'unico momento (siamo alla fine del film) in cui pastore e speleologi compaiono contemporaneamente sulla scena.

È così che le immagini producono sensi imprevedibili. Le due coincidenze su cui mi sto trattenendo estendono i significati de *Il buco* ben al di là di quelli ammissibili fino a quel momento del film²⁰. Se prima di esse il film articolava semplicemente delle coppie di opposti (vita e morte, intero e parte, antico e moderno, prima e dopo) all'interno di una storia, la torsione che conferiscono loro le risolve in una maniera del tutto inattesa, che assegna un nuovo senso a quella storia e a quelle stesse coppie. Un senso che non solo mi pare autorizzare una lettura "conoscitiva" del film, ma ci offre un'immagine capace di farci avanzare nei problemi esplorati in precedenza.

Il punto è semplice, quasi triviale: la conoscenza produce morte. Un primo senso di questo assunto è che la conoscenza non lascia le cose immutate perché invalida il sapere precedente. Non si tratta di un fatto innocuo e, talvolta, neppure innocente. Per questo

²⁰ Queste considerazioni mi pare che mettano in luce un aspetto rimasto in ombra nell'ampia lettura che de *Il buco* dà R. De Gaetano, *L'ontologia monista di Michelangelo Frammartino*, «Fata Morgana» 45 (2021), pp. 213-219. L'articolo ha peraltro l'indubbio merito di mostrare alcune costanti del cinema di Frammartino e dunque di interpretare il film in un'ottica che tiene complessivamente conto dei suoi lavori.

è necessario che il pastore muoia. Ma all'interno di un'azione conoscitiva scientifica e filosofica ciò (ovvero sapere se sia sempre e comunque meglio conoscere invece che ignorare) non rileva, perché il suo assunto di partenza è che sia sempre meglio conoscere che non conoscere, anche quando ne va degli assunti di fondo di un mondo (di una cultura, di un sapere). Per questo, che il pastore muoia non interessa a nessuno, a nessuno degli speleologi s'intende, i quali del resto non fanno nemmeno nulla della sua esistenza. Se si vuole conoscere qualcosa le resistenze morali e psicologiche devono essere lasciate da parte. Vedere le cose come ce le fa vedere Frammartino è in questo senso salutare. E allora, sì, la conoscenza produce morte. Ma il secondo senso di questo assunto è che si tratta di una morte tutta umana. Infatti, se la conoscenza non lascia le cose immutate, nemmeno le cambia: la sella del Pollino, con il suo abisso, resta lì dove è uguale a se stessa. Se non sono più le stesse di prima è perché, adesso, l'Abisso non è più fuori campo, ma pienamente nel campo del visibile e dell'osservabile. Non è più solo un buco, ma è un buco esplorato, conosciuto, sottratto all'invisibilità. Non sappiamo quale fosse il sapere del pastore sul buco, sappiamo che quel sapere non è più tale, messo fuori gioco – come a breve cercherò di mostrare – non tanto dall'aver esplorato la grotta in ogni suo meandro, quanto dall'averne prodotto una mappa. Ciò che cambia è allora il nostro sapere, ovvero la forma della nostra relazione con il mondo. Ecco perché il pastore muore, ecco perché si perde qualcosa inesorabilmente anche se si guadagna qualcos'altro, perché a cambiare è *chi* si relaziona al mondo grazie a un tale sapere.

Una prima conclusione è allora che se cambia il sapere cambia il soggetto di quel sapere, cioè non è più lo stesso di prima. Ma non è questa l'ultima parola della conoscenza altrimenti sarebbe un gesto prevalentemente luttuoso. Il gesto conoscitivo dello speleologo non trova soddisfazione nel toccare il fondo della grotta, ma in una rappresentazione della grotta. Il gesto conoscitivo dello speleologo comincia pertanto dentro la grotta e si conclude fuori dalla grotta, trasponendola su un foglio di carta secondo alcuni criteri su cui a breve torneremo. Toccare il pozzetto fangoso in cui termina il "buco", per gli speleologi, non significa ancora averlo conosciuto, ma solo esplorato. Conoscere in senso proprio qualcos'altro. Per gli speleologi, per esempio, significa riflettere *in* una mappa la grotta che hanno scoperto: *rappresentarla*. Questo però significa che una rappresentazione non soddisfa in ogni caso l'intenzione di conoscere,

la stessa da cui nascono la filosofia e la scienza, perché non basta una qualsiasi rappresentazione della grotta e nemmeno una qualsiasi mappa della grotta, ma serve una mappa particolare: una carta speleologica. Converrà sostare su questa necessità del conoscere per poter comprendere meglio ciò che è in gioco nelle immagini de *Il buco*. Partiamo dall'esempio: che cos'è una carta speleologica?

Una carta speleologica è una rappresentazione grafica che viene elaborata a partire dai dati raccolti durante l'esplorazione. Questi dati possono essere misurazioni, raffigurazioni grafiche dell'interno della grotta, annotazioni relative all'orientamento del canale centrale, alle gallerie e ai cunicoli che da esso si sviluppano, annotazioni circa la loro inclinazione, ecc. La sua costruzione è motivata da un'intenzione diversa da quella semplicemente esplorativa. Per esplorare una grotta basta che lo speleologo si cali al suo interno, ne osservi l'ambiente, saggi la consistenza della roccia toccandola, ascolti i rumori, senta gli odori, il freddo o il caldo e le loro variazioni all'interno della grotta e in prossimità del fondo e del varco. Ciò non comporta ancora conoscenza e, certamente, la ragione immediata della sua osservazione è tutt'altro che scientifica: usa i sensi e analizza l'ambiente per evitare di commettere errori e mettere a rischio la propria salute e la propria vita. A monte, potrebbe avere molte ragioni per andare in grotta, ma non di natura conoscitiva. Ad esempio, potrebbe praticare la speleologia per ragioni sportive: ai suoi occhi costituirebbe una sfida, o una semplice fonte di divertimento. Potrebbe farlo per ragioni estetiche o artistiche: ai suoi occhi le configurazioni assunte da questi ambienti naturali sarebbero molto belle e ama contemplarle o addirittura dipingerle, fotografarle, filmarle. Ma potrebbe anche amare l'esplorazione delle grotte per riprendere contatto con una natura non antropizzata. Nessuna di queste motivazioni esclude l'altra, nessuna però è connessa di necessità a una qualche intenzione conoscitiva e, dunque, con la realizzazione di una carta speleologica.

La carta speleologica dipende direttamente da una intenzione conoscitiva cosciente alla base dell'esplorazione di una grotta. Durante l'esplorazione, la presenza di questa intenzione modifica l'osservazione, l'ascolto, ecc. in una parola: l'esperienza. Mentre nei casi precedenti ciò che conta è solo l'esperienza che si fa in grotta e che, eventualmente, si fa fare grazie alle riproduzioni artistiche, in questo caso l'esperienza è un veicolo o meglio un mezzo per ottenere qualcosa che da quelle esperienze si emancipa. Se infatti lo speleologo si limitasse a esplorare la grotta senza portare nulla fuori

da essa che non fosse la sua esperienza diretta, cioè senza raccogliere dati o effettuare misurazioni per elaborare una carta speleologica o verificarne una già esistente, la sua azione mancherebbe il bersaglio, la sua intenzione conoscitiva non troverebbe soddisfazione e, in definitiva, non avrebbe senso.

Ovviamente qualunque esperienza è in un senso lato *già* conoscenza. Infatti, l'esplorazione della grotta permette di vederne i colori, gli esseri viventi che la abitano (solitamente insetti: carabidi, collemboli, tipule, ecc.), saggiare la durezza della sua roccia, avvertirne l'umidità, sentirne gli odori, sapere come evitarne le insidie, avere un'idea dei tempi che si impiegherebbero a ridiscenderla, ricordare i punti di sosta migliori, i punti più impervi. E questo indipendentemente dalla raccolta di dati e misurazioni. Ciò non significa che basti appuntare su un taccuino la misura dell'inclinazione di una certa galleria, le dimensioni di una camera e di altre formazioni, ecc., per avere una conoscenza in senso stretto. Anche così infatti a queste conoscenze mancherebbe qualcosa e fin quando quei dati non venissero elaborati e messi a sistema in una carta speleologica sarebbero molto meno conoscenza dell'osservazione del colore della roccia o della sua consistenza. Ma ancora, se questi dati venissero comunicati a un altro speleologo insieme alla descrizione più dettagliata ed esatta possibile dell'esperienza della grotta, anche in questo caso non avremmo conoscenza in senso stretto, perché non potrebbe emanciparsi dall'esperienza del primo speleologo e, successivamente, del secondo: l'elaborazione dell'immagine della grotta resterebbe oscura, non controllabile e, in ultima istanza, soggettiva.

Proviamo infatti a immaginare l'esistenza di uno speleologo esperto, chiamiamolo Federico, intenzionato a scendere anche lui nell'Abisso di Bifurto perché, nonostante fosse parte della missione, è rimasto per tutto il tempo ad attendere gli altri membri della squadra all'entrata della grotta per ragioni di sicurezza. Non avendo potuto esplorare la grotta prima, intende farlo adesso, a poche ore dalla conclusione della missione. Immaginiamo inoltre che Federico sia dotato di sufficiente memoria da ricordare per filo e per segno la descrizione della discesa, durata di per sé alcuni giorni. A offrirgli tale descrizione è l'autore stesso del rilievo, chiamiamolo Giulio. Giulio, tuttavia, descrive oralmente a Federico la grotta prima di aver avuto il tempo di elaborare i dati raccolti. Immaginiamo anche Giulio dotato di una memoria prodigiosa, nonché di una padronanza linguistica tale da assicurare una descrizione sufficientemente univoca della grotta e da permettere

a Federico, che è un uditore dotato delle stesse competenze, di intendere immediatamente la descrizione di Giulio e, conseguentemente, di orientarsi senza problemi al suo interno. Immaginiamo poi che il rischio di differenze “percettive” sia ridotto al minimo. Giulio trasmetterà a Federico le informazioni sulla grotta che gli servono per arrivare in fondo, ma, sebbene tali informazioni siano il frutto di una selezione e riduzione basata sull’osservazione di uno speleologo esperto, con una precisa intenzione scientifica ad animare la sua esplorazione, ciò non potrà impedire – e il contrario sarebbe ben poco credibile – che la sua sensibilità e attenzione per alcune e non altre cose, le sua stessa esperienza e il suo corpo non condizionino la sua descrizione della grotta. Se per esempio Giulio fosse più alto di Federico, è plausibile immaginare che non tutte le descrizioni di Giulio calzeranno a pennello per un corpo come quello di Federico: la presenza di un gradone non troppo preoccupante per Giulio all’interno di un meandro della grotta, potrebbe creare invece qualche difficoltà a Federico. Veniamo adesso a Federico: ascoltando le informazioni molto precise e dettagliate di Giulio, Federico immaginerà senz’altro con un grado molto alto di approssimazione la grotta e il percorso da intraprendere; al tempo stesso, è implausibile credere che l’immagine che Federico si farà non venga arricchita da elementi provenienti da proprie esperienze passate e altre suggestioni sorte in modo del tutto impreveduto dall’ascolto. Tuttavia, l’alto controllo critico che sia Giulio che Federico hanno della propria memoria e della propria immaginazione consente loro di limitare al minimo l’interpretazione soggettiva.

Se persino nelle condizioni ideali appena immaginate un punto di vista soggettivo sulle cose è inevitabile, è necessario contestare all’esperienza la capacità di conoscere in senso stretto: non riesce a raggiungere la soglia dell’oggettività, cioè l’indipendenza dai condizionamenti soggettivi, la controllabilità delle procedure e la verificabilità dei risultati. Quello che un’esperienza comporta è una certa rappresentazione mentale o un certo insieme di rappresentazioni mentali. Nel momento in cui questa rappresentazione o insieme di rappresentazioni venissero rese oggetto di discorso, nell’interlocutore si produrrebbero una o più rappresentazioni mentali. Naturalmente, *neanche* la rappresentazione mentale al cuore dell’esperienza è una conoscenza in senso stretto. Se all’origine del processo conoscitivo vi è sempre una rappresentazione mentale, cioè una coscienza di qualcosa che, mentre si riferisce all’oggetto nella sua interezza, lo ha presente intuitivamente in forma ridotta, cioè in una forma arbitrariamente e casualmente selettiva (della

grotta avrò sempre e comunque di fronte un profilo o alcuni aspetti disparati più o meno continuamente giustapposti: l'entrata, il corpo centrale, il fondo, ecc.)²¹, solo la sua esteriorizzazione tecnica in una *rappresentazione oggettivata* permette di superare la sua soggettività²². La rappresentazione oggettivata tecnicamente è una rappresentazione in cui la selezione e l'astrazione degli aspetti rilevanti che dovrebbero rendere presente l'oggetto (la loro riduzione) è operata sulla base dei dati raccolti attraverso degli strumenti tecnici e secondo i limiti e le possibilità da questi imposti (strumenti di quantificazione, nel caso della carta speleologica), interponendosi tra l'oggetto stesso e la sua rappresentazione mentale. L'esteriorizzazione tecnica di una rappresentazione mentale può produrre (nel senso aristotelico del *poiein*) la sua *oggettualizzazione*: rende una certa rappresentazione mentale un oggetto esterno alla nostra vita mentale (per esempio, si può vedere e toccare), inteso fin da subito come un oggetto da usare, cioè uno strumento. L'esteriorizzazione tecnica della rappresentazione mentale può poi dar luogo alla sua *oggettivazione*: in tal caso, lo strumento sarà uno strumento conoscitivo, cioè depositario di un sapere tale che, utilizzando quello strumento, potremo acquisire e impiegare anche noi le conoscenze che vi sono depositate. Perché ciò accada l'esteriorizzazione tecnica della rappresentazione mentale deve essere *regolata* in modo tale che non solo i risultati siano verificabili ma la procedura di riduzione dell'oggetto sia controllabile.

La rappresentazione oggettivata e la rappresentazione mentale con-

²¹ Oggi le due interpretazioni principali del concetto di rappresentazione mentale riguardano il requisito o meno dell'elemento coscienziale. La linea nata nella seconda metà del XIX secolo con la *Psicologia da un punto di vista empirico* di Franz Brentano (1874), il cui esponente di riferimento contemporaneo è probabilmente ancora Tim Crane, intende la rappresentazione nei termini di una coscienza fenomenica di oggetto (al riguardo forse può essere utile consultare *The Oxford Handbook of the Philosophy of Consciousness*, OUP, Oxford 2023, a cura di Uriah Kriegel). Ma la rappresentazione può essere anche pensata come riferimento intenzionale a un oggetto privo di coscienza fenomenica. Per una considerazione aggiornata e plurale sulle prospettive contemporanee relative a questo secondo concetto di rappresentazione mentale può essere utile rimandare al volume a cura di J. Smortchkova *et al.*, *What Are Mental Representations?*, OUP, London-New York 2020. In questo articolo non prendo veramente posizione sulla questione (né sul concetto di intenzionalità), mi limito a svolgere delle considerazioni il più intuitive possibile e dunque supponendo sempre all'opera un certo grado di coscienza.

²² Per il concetto di "esteriorizzazione" il riferimento è evidentemente a A. Leori-Gourhan, *Le geste et la parole*, Michel Paris 1964.

dividono un analogo processo di selezione e astrazione che riduce l'oggetto ad alcuni suoi aspetti. Tuttavia, una rappresentazione oggettivata si costruisce integralmente mediante mezzi tecnici che la sottraggono fin dall'inizio alla vita mentale del soggetto perché rendono controllabile esattamente ciò che nell'esperienza non è controllabile: la riduzione. Sicché i dati e le misurazioni raccolte durante l'esplorazione della grotta possono diventare carta speleologica solo attraverso alcune procedure che da segni tecnici privi di relazione gli conferiscano un senso complessivo di natura conoscitiva oggettualizzato in un supporto extramentale. L'impiego di una tecnica di oggettivazione delle rappresentazioni è dunque decisiva per discriminare tra ciò che è conoscenza in senso proprio e ciò che lo è in senso generico perché ne costituisce uno dei presupposti necessari (l'esperienza) senza essere tuttavia sufficiente. La differenza è qualitativa.

La carta speleologica non è innanzitutto uno strumento di verifica né un oggetto da contemplare frontalmente. Si tratta infatti del punto d'arrivo del processo conoscitivo: è sapere. Una volta prodotta, mi permette di orientarmi nella grotta senza presupporre l'esperienza, né mia né di qualcun altro, confermandone la bontà, cioè il carattere di effettivo sapere a seguito di una verifica sul campo. Nel caso della carta speleologica i dati raccolti e le misurazioni effettuate consentono, grazie ad alcune regole di conversione e di calcolo, di ridurre la rappresentazione mentale del loro autore e di restituire una rappresentazione oggettivata della grotta. Questa carta potrà essere utilizzata con profitto da chiunque voglia affrontare la discesa del Bifurto indipendentemente da un confronto preliminare con il suo autore. Ma anche una rappresentazione ancora più semplice della mappa, un numero, per esempio la profondità della grotta (- 683 m per l'Abisso di Bifurto), è oggettiva perché il suo calcolo è avvenuto secondo procedure standardizzate. Proprio come la misura, anche la rappresentazione segue i suoi criteri convenzionali e, tuttavia, univoci, in grado cioè di informare esattamente su un certo oggetto o stato di cose chi ne fa uso.

Proviamo adesso a riassumere: una rappresentazione mentale è una rappresentazione integralmente soggettiva ed è il presupposto necessario perché si dia sensatamente qualsiasi altra rappresentazione. La rappresentazione oggettivata tecnicamente è sempre *anche* una rappresentazione oggettualizzata: è una *rappresentazione oggettiva*, è conoscenza in senso stretto o sapere. La rappresentazione oggettualizzata non è necessariamente oggettivata (si pensi a un bozzetto

preparatorio per la carta della grotta o a un disegno qualsiasi). Infine, anche se è una forma di esteriorizzazione tecnica (almeno in quanto è linguistica) di una rappresentazione mentale, la descrizione della grotta che Giulio fa a Federico, non è una rappresentazione oggettivata tecnicamente, perché non c'è un controllo sulla procedura di produzione di un'immagine della grotta che la garantisca dall'eventualità di condizionamenti soggettivi; ma non è nemmeno una rappresentazione oggettualizzata, perché non viene prodotto alcun oggetto intermediario tra la grotta e gli speleologi. La comunicazione tra Giulio e Federico è semplicemente una forma di esteriorizzazione tecnica di una rappresentazione mentale: permette di capirsi. Proseguiamo.

Come ogni riduzione, anche la riduzione che una buona rappresentazione tecnicamente oggettivata opera riguarda la realtà. La grotta rappresentata dalla mappa speleologica, infatti, non è solo più piccola per effetto di una riduzione di scala (cioè la diminuzione delle dimensioni reali dell'oggetto considerato secondo un certo rapporto che ne conserva inalterate le proporzioni) ma ha subito una drastica riduzione di realtà: adesso è un tratto nero su un foglio bianco. Un tratto che è esatto non solo quanto più esatta è stata la misurazione, ma anche se le regole di conversione, che in questo caso sono rappresentate dai rapporti di scala, vengono seguite correttamente; un tratto che però *perde* il dettaglio di quasi tutte le conoscenze nel senso generico e lato chiarito sopra, e comunque acquisite durante l'esplorazione, eccetto quelle richieste dalla tecnica di produzione della carta (in modo particolare le misurazioni e, dunque, i valori quantitativi raccolti).

Il processo è arcinoto e ripercorrerlo in questi termini forse troppo semplificati serve esclusivamente a mostrare che, di tutti i dati raccolti e appuntati durante l'esplorazione della grotta, nella mappa (che è un certo oggetto conoscitivo, ma non il solo) finiscono solo quelli che sono utili a costruirla, cioè a realizzare la rappresentazione oggettiva di quella grotta. Quando lo speleologo prende appunti e compie misurazioni, oltre a "guardare" o a "esplorare", sta facendo qualcosa che di quell'esperienza prepara il superamento. Se l'esperienza diretta della grotta, la sua esplorazione, è un presupposto necessario per la costruzione di una carta speleologica, non lo è per il suo uso. L'esperienza consente la misurazione e la raccolta dei dati, ma questi due gesti non trattengono pressoché nulla di quell'esperienza, semmai attuano un sistema di segni convenzionale che grazie al-

l'esperienza trova un bersaglio concreto da colpire. Infatti, senza un'esperienza all'origine – l'esplorazione della grotta – il primo sistema di segni girerebbe a vuoto e la carta, per quanto coerente e correttamente realizzata, risulterebbe all'atto pratico inservibile.

L'esperienza e il sistema di segni (con le sue regole di funzionamento) sono ugualmente necessari e solo insieme diventano sufficienti per l'elaborazione di una mappa attendibile e dunque utilizzabile da altri speleologi che non abbiano fatto l'esperienza che è all'origine della carta. La condizione per il suo utilizzo diverrebbe infatti solo la conoscenza delle convenzioni che la rendono leggibile. Con una mappa attendibile, un altro speleologo è messo nelle condizioni di orientarsi, calcolare provviste e tempistiche dell'esplorazione sulla base delle informazioni riportate anche senza aver fatto esperienza della grotta rappresentata; e potrebbe persino decidere di verificarne la bontà, cioè l'adeguatezza alla realtà di cui dà conto. Nella possibilità di questo passaggio di consegne il gesto conoscitivo trova la sua conclusione e il suo senso reale, diventa sapere per e di altri.

È esattamente a tal riguardo che, se torniamo adesso all'immagine conclusiva de *Il buco*, ci accorgiamo che la vita prosegue oltre la morte. La perdita irrecuperabile della realtà esplorata, la scomparsa del suo mistero, la caduta delle convinzioni precedenti l'esplorazione, tutto ciò si condensa nell'immagine del pastore che muore. Ma la sua rinascita sotto forma di voce, simmetrica al ritorno della grotta sotto forma di mappa, attesta che la perdita del corpo – quello del pastore, certamente, ma anche quello della grotta, nell'esperienza concreta che se ne è fatta – non è l'ultima parola. Se la voce e la mappa non facessero la loro comparsa nell'immagine, il film avrebbe un altro senso. Ma la voce e la mappa compaiono e fanno saltare le opposizioni che avevano strutturato il film fin lì: la voce non è veramente in alto, perché adesso è pienamente *dentro* il paesaggio; gli speleologi, se sono ancora in basso, non sono più "al buio", ma vedono le cose, o meglio *la* cosa che li ha portati lì, nel suo complesso, perché la mappa adesso gli consente una visione d'insieme, sebbene in una forma che non gli cambia veramente posizione.

Le cose non vanno diversamente rispetto al gesto conoscitivo. La conoscenza vive al di là di se stessa nel momento in cui altri possono fare uso del sapere che produce. Tale sapere è strutturalmente riduttivo perché non restituisce la realtà così come è, ma ne perde elementi cruciali, non solo per l'esperienza. La realtà non è diversa, ma la forma ridotta che le dà il sapere sì, cambia decisamente. Tuttavia,

è grazie a questo sapere se possiamo orientarci nella realtà non ridotta. Quando questo sapere arriva, non usciamo dalla realtà che prima conoscevamo in modo generico, ma ci stiamo in modo diverso. Dunque, che il suo arrivo sia indolore o traumatico, c'è un prima e un dopo. Ma il rapporto tra questo prima e questo dopo non ha per forza la forma di un superamento e di un abbandono e, a scampo di equivoci, nemmeno di una conservazione: il pastore non sopravvive negli speleologi. È a questo proposito che la scena finale de *Il buco* dà una forma diversa, e se si vuole più profonda, a quel rapporto. Infatti, che si trattasse di superamento o di abbandono o di conservazione, si racconterebbe solo metà della storia: la storia della produzione della carta speleologica. Ma non si può ignorare l'altra metà, la metà che non appare e che, verosimilmente, non ha propriamente storia. Si potrebbe anche dire che, se vogliamo veramente vedere nella scena finale de *Il buco* un'immagine del gesto conoscitivo umano, la carta e la voce coesistono sulla stessa scena esattamente come la scienza e la filosofia coesistono nello stesso mondo. E vi coesistono come esiti diversi della storia della conoscenza. Quella storia che ha dato luogo alla scienza – alla carta. Ma la voce, che compare senza apparire sulla scena, impone di pensare che il cambiamento per la filosofia non equivale a un arresto, ma a un esito del tutto inaspettato del gesto conoscitivo che ha portato alla scienza. Esso infatti non ha dato solo la morte. Non ha chiuso il passato in se stesso, ma lo ha aperto al futuro differenziando una stessa intenzione conoscitiva in modalità esecutive anche molto differenti tra loro non solo per orientamento, ma anche per metodologie e tecniche impiegate.

Né la carta che occupa la scena visibilmente, né la voce che occupa la scena invisibilmente stabiliscono una priorità o gerarchia tra filosofia e scienza, perché stanno *insieme* nel mondo differenziando in gesti ormai profondamente diversi la stessa intenzione di conoscere che le anima e anzi inaugurando per uno di quei gesti una vita nuova, definitivamente modificata, ma che gli permette di farsi ancora sentire – parlare.

Continuare a indossare la maschera del pastore occupandone la posizione di marginalità e avanzando ancora la pretesa di avere il privilegio di possedere una visione d'insieme che le discipline scientifiche non vanterebbero²³, non serve alla filosofia perché il

²³ Recentemente Giorgio Agamben ha ripreso per distanziarsene la tesi dello Heidegger di *Zur Sache des Denkens*, che indica nella filosofia il sapere che pensa

pastore è morto. Dunque, sì, c'è un prima e c'è un dopo. Ma prima e dopo indicano semplicemente un cambiamento che ha la forma della differenziazione del gesto conoscitivo che *prima* era uno e *adesso* è più di uno. Un gesto che nasce però dalla stessa intenzione di conoscere e si precisa in modalità differenti tra loro che tuttavia restano in tensione perché, in mezzo, ci sono sempre le cose. Esattamente come l'esplorazione degli speleologi cambia la forma di vita umana che abitava da sempre il Pollino, così la scienza ha cambiato la filosofia, o meglio il modo in cui in essa compie il proprio gesto conoscitivo. Questo non si identifica più immediatamente ed esclusivamente con la filosofia (con l'amore per il sapere) e questa non si identifica più immediatamente ed esclusivamente con la scienza. Tuttavia il loro rapporto è più vivo che mai, come avremo modo di osservare tornando a occuparci di neuroestetica.

3. Neuroscienze, filosofia e teoria estetica

L'idea diffusa che la filosofia sia madre delle scienze, che il capitolo storico con cui si apre lo *Handbook* in qualche modo esemplifica, trova una applicazione teorica non meno esemplare nel saggio suc-

l'essere, e dunque solo il genere generalissimo scisso, per così dire, dall'ente (che nella prospettiva ontoteologica che Heidegger intende superare e abbandonare, cioè lasciarsi alle spalle, è l'ente sommo). La soluzione che avanza tuttavia sembra echeggiare quella di un sapere filosofico come sapere totale (un'«ultrafilosofia», secondo l'adagio leopardiano posto in esergo al libro), in grado cioè di vedere finalmente l'ente nell'essere, «la cosa nel medio della sua apertura» (Cfr. G. Agamben, *Filosofia prima e ultima. Il sapere dell'Occidente tra metafisica e scienze*, Einaudi, Torino 2023, p. 100). Un'idea di sapere non «scisso» e unificato (*ibidem*) che però non sembra realmente sostenibile e che conserva non poche fattezze della figura del pastore: a partire dalla sua marginalità e dal suo essere fondamento dei saperi dell'Occidente. La riflessione su cui si chiude il libro, che muove da un altro celebre marginale, Don Chisciotte, anche se preparata e giocata da Agamben con grande finezza, mi pare confermare l'impossibilità di un sapere raccolto sotto il segno della totalità o, comunque, dell'assenza di scissione. Quando, nel romanzo (I, XXI), l'hidalgo scambia una bacinella da barbiere per l'elmo di Mambrino e, alle perplessità di Sancio, controbatte che è tutta una questione di sguardo – «perciò quello che a te pare un bacino da barbiere, per me è l'elmo di Mambrino e ad altri parrà ancora altro» – mostra esattamente i termini del problema: la difficoltà di pensare un sapere non scisso sta nel fatto che o è il sapere unificato in un punto di vista che viene pensato (o si pensa) come assoluto o, semplicemente, non è veramente sapere perché si disperde e si annulla in una miriade di punti di vista che lo rivendicano esclusivamente per sé.

cessivo, sempre a firma di Martin Skov, dedicato al *Sensory liking*, il piacere sensoriale²⁴. Nella parte conclusiva del capitolo Skov prende sul serio l'ipotesi estetica tradizionale di una facoltà del gusto come facoltà *sui generis*, che esprimerebbe una forma peculiare di piacere sensoriale, il «piacere estetico»²⁵. Già altri studi empirici avrebbero provato a dare conto di questa credenza individuando una classe speciale di valutazioni dirette a precise caratteristiche degli stimoli²⁶. Per Skov, questa sorta di realismo estetico è insostenibile:

Un'ipotesi alternativa potrebbe essere che alcuni eventi valutativi si qualificano come estetici. Esiste, ad esempio, una quantità sostanziale di evidenze che dimostrano che le risposte emotive sono attenuate durante alcuni tipi valutazioni di piacere sensoriale. Così, la codifica della paura sembra essere ridotta in situazioni valutative in cui le persone si aspettano che lo stimolo sia fittizio. Analogamente, è stato ipotizzato che le risposte di piacere non siano accompagnate dai normali output motivazionali quando si verificano nel contesto di valutazioni di piacere che le persone credono siano rivolte a stimoli artistici. Se questa idea si rivelasse vera – e non è ancora certo che lo sia – potrebbe avere un senso teorico designare come valutazioni estetiche gli eventi in cui le risposte motivazionali sono regolate come conseguenza della convinzione che i potenziali risultati di piacere e dispiacere non riguardino bisogni necessari per la sopravvivenza²⁷.

²⁴ Skov, *Sensory Liking: How Nervous Systems Assign Hedonic Value to Sensory Objects*, cit., pp. 31-62.

²⁵ Ivi, p. 51 sg.

²⁶ Tra i bersagli di Skov c'è qui la posizione, molto nota anche in Italia, di W. Menninghaus *et al.*, *What are Aesthetic Emotions?*, «Psychological Review» 126/2 (2019), pp. 171-195. DOI: 10.1037/rev000135, i quali declinano la questione nei termini di una classe di emozioni speciale che chiamano appunto «estetiche», che godrebbero di una serie di proprietà «prototipiche» relative alle diverse dimensioni di un'emozione: cognitive, soggettive, fisiologiche e neurali, espressive e motivazionali.

²⁷ Skov, *Sensory Liking*, cit., p. 51 sg. Essendo particolarmente utile all'argomentazione, riporto per intero il passo citato in lingua inglese: «An alternative hypothesis could be that certain evaluative events qualify as aesthetic. There is for instance a substantial amount of evidence that emotional responses are attenuated during certain types of sensory liking evaluations. Thus, the encoding of fear appears to be diminished in evaluative situations where people expect the stimulus to be fictive. Similarly, it has been hypothesized that pleasure responses are not accompanied by normal motivational outputs when they occur in the context of liking evaluations people believe are directed at art stimuli. If this idea turns out to be true – and

Qui non mi interessa entrare nel merito della questione. Il punto su cui vorrei portare l'attenzione riguarda invece il portato teorico di ogni ipotesi scientifica e, di conseguenza, di ogni disciplina del genere. In questo modo, sarà possibile nel § 4 ragionare meglio sul rapporto tra filosofia e scienza.

Coerentemente con quanto già sostenuto nel capitolo introduttivo al volume, e benché non sia ancora certo che questa idea sia vera e in molti, invece, ritengano corretta l'intuizione prescientifica di una facoltà estetica distinta, Skov non esita a ipotizzare una identica "facoltà" che, semplicemente, offre risposte emotive diverse a seconda del contesto. In altri termini, a differenza dei sostenitori dell'esistenza di qualità e valutazioni propriamente estetiche, Skov ritiene che vadano designate come «valutazioni 'estetiche'» quegli eventi neurobiologici in cui, oltre a essere fortemente coinvolto il circuito mesocorticolimbico, è presente la convinzione che in quel piacere o dispiacere non è in gioco la sopravvivenza dell'organismo. Qui "estetica" non qualifica una proprietà presente *in re* né una sorta di proprietà disposizionale del nostro cervello, ma una versione aggiornata del 'piacere disinteressato', sebbene l'interesse da cui il piacere e il dispiacere sarebbero sciolti sia solo quello legato alla sopravvivenza²⁸. Se dunque "estetica" significa ancora qualcosa dopo che le sue convinzioni fondative sono state invalidate è perché tale termine può essere impiegato per identificare quelle valutazioni in cui, pur provando paura o piacere, è chiaro che non ci va di mezzo la nostra vita. Ecco il «senso teorico» che Skov individua. Il che, in effetti, identifica una fetta piuttosto ampia della vita, ma non tutta la vita. E anche da questo punto di vista ha «un senso teorico»

the jury is still out on whether it is – it might make theoretical sense to designate evaluation events where motive responses are regulated as a consequence of the belief that potential liking and disliking outcomes do not concern survival needs as aesthetic evaluations». Per rendere più agevole la lettura della citazione ho espunto in numerosi riferimenti bibliografici inclusi nel testo.

²⁸ Infatti Skov si premura di osservare che i nostri processi fisiologici sono comunque progettati per servire l'interesse e il bisogno dell'organismo e che, se non sono all'opera interessi vitali nel senso primario e più immediato, certamente ve ne sono all'opera altri di natura diversa (ivi, p. 52). D'altra parte, deve esserci qualcosa di vero in questo accostamento se sia Skov che Nadal hanno cercato di scongiurarlo firmando un articolo, ancora in corso di pubblicazione presso *Journal of Philosophy of Emotions*, il cui titolo non potrebbe essere più chiaro: *Disinterestedness in Psychological and Neuroscientific Aesthetics*. L'articolo può essere consultato in versione *pre-print* con il seguente identificativo digitale: <http://dx.doi.org/10.31234/osf.io/es7pr> [16.09.2024].

parlare di «estetica», perché definisce il contesto di applicazione di questo termine.

Ma che significa «avere un senso teorico» per un'ipotesi scientifica? Naturalmente che una certa idea o ipotesi riesca a dare senso a una certa porzione di realtà, soddisfacendo allo stesso tempo il bisogno di maneggiarla. Ma che gesto si nasconde dietro l'aggettivo «teorico», cioè che cosa fa Skov quando ipotizza una definizione e un campo di validità per le «valutazioni estetiche» parlandone nei termini di «un senso dal punto di vista teorico»? Prova a guadagnarne una visione d'insieme, sia pure ipotetica. Una visione che, per quanto possa essere circoscritta e limitata, in ogni caso, tenta di restituire complessivamente e oggettivamente ciò che viene osservato. Inoltre, e si tratta di un aspetto che spesso resta in ombra, dichiara come vede le cose e così facendo vi si impegna. L'impegno è visibile ad esempio nel fatto di dire che le cose stanno *così* e non *altrimenti*: in questo caso, che le valutazioni estetiche *sono* appunto valutazioni in condizioni speciali e *non* sono valutazioni speciali per qualità speciali. Su questo dovremo tornare. Adesso conviene concentrare l'attenzione sul primo aspetto della teoria, quello relativo alla visione d'insieme. Questa è una forma, per così dire, *incompiuta* di una rappresentazione oggettivata tecnicamente. L'ipotesi teorica, fondandosi su «una quantità sostanziale di evidenze», è infatti una rappresentazione nella quale una realtà più complessa (l'esperienza estetica) è ridotta a una realtà meno complessa (una certa attivazione neurale) secondo procedure controllate e attraverso una mediazione tecnica *ab origine*. In particolare, come è stato osservato più volte, l'attivazione neurale sarebbe inosservabile *senza* le apparecchiature tecnologiche che, ancora oggi, “inglobano” in parte o in tutto gli animali umani e non umani di cui si misura l'attività neurale. La riduzione avviene dunque in un regime tecnico controllato e standardizzato. Ma non per questo avviene meccanicamente. Per ridurre qualcosa a qualcos'altro è necessario formulare un'ipotesi di riduzione e verificarla: le numerose osservazioni controllate (con l'impiego delle relative apparecchiature), la loro progettazione, e anche l'elaborazione di tecniche e strategie per l'osservazione sono *guidate* da un'ipotesi teorica che, nel corso della ricerca, può essere convalidata, modificata o invalidata. La formulazione di un'ipotesi è un gesto soggettivo insopprimibile. E anche quando è convalidata dai dati occorre domandarsi se sia *esaurita* da tali dati o dalla realtà che abbiamo di fronte, o se, come nel caso dell'alternativa su ciò che è “estetico”, i dati

non bastino per escludere le alternative. L'ipotesi teorica è dunque una rappresentazione oggettiva "incompiuta" dal momento che non riesce a esaurire il residuo di soggettività che la teoria porta con sé, eliminando la possibilità di vedere le stesse cose altrimenti. Del resto, se una tesi non può essere osservata, allora deve essere immaginata. E per quanto l'impiego dell'immaginazione possa essere motivato, giustificato e persino controllato da «una quantità sostanziale di evidenze» e da un insieme di procedure e vincoli tecnici, esso rimane un momento incontrollabile nella procedura.

L'ipotesi scientifica mira idealmente alla costruzione di un modello descrittivo, esplicativo ed esecutivo *oggettivo*, cioè libero da ogni residuo di soggettività; uno strumento da utilizzare per orientarsi efficacemente, forgiato con procedure controllate e verificabili. Ma la sua origine rimane del tutto mentale ed è riducibile solo se i dati e la loro elaborazione tecnica la invalidano, altrimenti questo *surplus* di soggettività rimane ed è molto meno controllabile degli oggetti appartenenti alla vita ordinaria²⁹.

È noto che, per avere due rappresentazioni se non uguali tanto simili da garantire la comprensione tra due individui, è necessaria una notevole dimestichezza con alcuni oggetti ordinari, la cui stabile presenza nell'ambiente sociale ne abbia già determinato l'aspetto o l'insieme di aspetti che fanno ai nostri occhi quegli oggetti lì. Tali oggetti potranno comparire pacificamente a "tutti" nello stesso modo solo sulla base di un addestramento a maneggiarli correttamente, ovvero secondo le regole imposte dalla società. Come? Ancora una volta riducendo. Solo che stavolta la riduzione operata socialmente stabilizza le opzioni aspettuali possibili per riferirsi a un certo oggetto, conformando in un certo senso l'aspetto all'oggetto e definendone contemporaneamente l'uso. Per fare un esempio più che classico possiamo pensare al fatto che, per noi, quella figura geometrica i cui angoli interni danno per somma 180° è anzitutto un "triangolo" e non un "trilatero".

Proprio come del linguaggio si apprende a selezionare alcuni

²⁹ Il rischio di arbitrio soggettivo è forse accresciuto proprio nelle scienze biologiche, in un'epoca nella quale i dati non sono raccolti in prima persona ma è all'opera una vera e propria divisione del lavoro tra chi produce dati statistici e chi poi li impiega per formulare ipotesi e articolare teorie. Sulla questione si veda B. J. Strasser, *Data-driven Sciences: From Wonder Cabinets to Electronic Databases*, «Studies in History and Philosophy of Science» 43 (2012), pp. 85-87.

suoni e a comporli in maniera ricorrentemente coerente, anche per gli oggetti della vita ordinaria, grazie a un esercizio sociale di anni, è possibile pensare una standardizzazione nel modo di apparire. Una standardizzazione che il passaggio dalla rappresentazione mentale a quella oggettiva, che come abbiamo visto è integralmente tecnico, può assicurare solo nella condizione rara che *non* venga formulata un'ipotesi di ricerca. Proviamo a capire meglio attraverso due esempi.

La carta speleologica si distingue per l'assenza di un'ipotesi. Dell'ipotesi non c'è bisogno perché tutto è a vista (la grotta) e i metodi sono noti (strumenti quantitativi e di quantificazione) e ampiamente accertati. La carta speleologica però ha senso solo come modello descrittivo-esecutivo. L'idea di conoscenza che esibisce è quella di una realtà letteralmente ridotta, cioè ridimensionata, in scala, un doppio "portatile": con questo sapere in tasca è possibile fare delle cose perché l'oggetto contiene le istruzioni minime per realizzarle. D'altronde, tutti sanno cosa sono una grotta e una carta speleologica, anche se non ne hanno mai vista una. La loro rappresentazione è altamente standardizzata e socializzata. In altri termini, nel caso della grotta, il rischio di vedere le cose diversamente è neutralizzato sul piano sociale. L'unico vero problema è di ordine pratico: avere la carta giusta per la grotta giusta.

Anche l'ipotesi che sta alla base della spiegazione neuroestetica del piacere sensoriale come un complesso evento neurobiologico che a fianco al sistema valutativo, coinvolge anche meccanismi percettivi, enterocettivi e operativi, dalla cui concomitante attività emergono tanto il valore associato allo stimolo quanto lo spunto motivazionale a cui seguiranno decisioni e programmi d'azione³⁰, non emerge dal nulla. Anzitutto, è il punto di arrivo di almeno un problema centrale per la neuroestetica: verificare che sia effettivamente giustificata la credenza tradizionale e prescientifica in una facoltà specifica per le preferenze estetiche. In altri termini, Martin Skov, e con lui molti altri, deve essersi chiesto: "esiste davvero questa facoltà? Proviamo a vedere". Questa domanda orienta la ricerca e, dunque, che tale credenza esista è l'ipotesi che la guida. Fin qui, il problema non si pone perché tale facoltà è stata ampiamente dibattuta all'interno di una riflessione secolare e dunque rimanda a concetti socialmente stabilizzati e controllati.

In secondo luogo, la descrizione neuroestetica del piacere sen-

³⁰ Skov, *Sensory Liking*, cit., p. 52.

soriale è la rielaborazione e messa in forma di una serie di dati nuovi, che sono sì emersi grazie a quest'opera di verifica, ma che non sono necessariamente previsti nel concetto trådito di 'gusto'. A ciò si aggiunga che, alla luce di questi stessi risultati, Skov ritiene che l'ipotesi guida debba essere invalidata e che alla domanda di partenza si debba rispondere negativamente. Questo fatto rende necessario formulare un'ipotesi alternativa che dia conto complessivamente dei dati e misurazioni raccolte e della questione del gusto, discostandosi dal sapere precedente. Per farlo, serve anzitutto un modello sufficientemente articolato dei processi cerebrali coinvolti nelle valutazioni e della dipendenza della loro attivazione da fattori contestuali (fisiologici, comportamentali, ambientali). Sulla base di questo modello, sarà possibile formulare un'ulteriore ipotesi, interna e coerente con quel modello, per dare conto dell'idea tradizionale di «gusto estetico».

È a questa altezza che acquista «un senso teorico» designare come «estetica» quella valutazione positiva che avviene in assenza di bisogni vitali per l'organismo. Ma è sempre a questa altezza che, rispetto all'idea di estetica, viene fatto un passo che dichiara il modo in cui si vedono complessivamente le cose e che non viene esaurito dai dati a disposizione. Un modo che, come si vede, possiede allora un tasso di autonomia molto più alto di quello con cui vediamo le cose della vita ordinaria perché presuppone una ricerca e una riflessione che oltrepassano di gran lunga la standardizzazione sociale dello sguardo riguardo a quelle cose.

A questo punto, non sorprende che altri, muovendo dalla stessa domanda di Martin Skov, abbiano raggiunto risultati opposti magari con la stessa buona intenzione di «progredire nell'annosa questione se le valutazioni estetiche costituiscano una forma *sui generis* di piacere sensoriale»³¹. Ma a questo punto dovrebbe risultare altrettanto chiaro che non è veramente rilevante il fatto che vi sia conflitto, perché si tratta solo di un altro modello, ovvero di un'altra rappresentazione oggettiva che non può compiersi. Ciò che è rilevante è che sia avvenuta l'esteriorizzazione controllata e verificabile di una rappresentazione mentale e che, dunque, la discussione possa essere spinta ai suoi veri limiti, cioè quelli dello sguardo che legge la realtà, la interpreta e si impegna con e in essa. Ci torneremo più avanti.

Prima è bene ricordare che, per quanto non sia certo, è lecito e

³¹ Ivi, p. 51.

verosimile pensare, sulla base di quanto accaduto in passato, che la crescita delle conoscenze che ancora promettono, l'affinamento dei loro principi metodologici e disciplinari e lo sviluppo e approfondimento di ipotesi tra loro alternative porti spontaneamente la neuroestetica e l'estetica empirica ad abbandonare l'ipotesi "relazionale" sull'estetico oppure quella "realista".

Ma il punto – conviene ripeterlo – non è veramente chi abbia ragione. Ciò che conta è riconoscere la bontà della prassi scientifica dal momento che è capace di invalidare le posizioni teoriche insostenibili. Questo fatto non solo fissa uno standard e anche uno stile per la teoria, i cui presupposti devono essere osservabili, controllabili e verificabili, ma alza di conseguenza la soglia di soddisfazione dell'intenzione conoscitiva. Da questo punto di vista, una filosofia che incroci questioni scientifiche non può che trarre vantaggio dal lavoro sperimentale e teorico che queste discipline svolgono e dalla rielaborazione dei concetti tradizionali che spesso ne segue. Ma intanto, ed è ovvio, la filosofia non ha solo a che fare con questioni scientifiche. Come già detto, l'ipotesi del circuito di ricompensa quale base neurale per l'espressione delle preferenze e il corollario che designerebbe come estetiche quelle valutazioni sciolte dalle necessità vitali non esauriscono le possibilità di studio dell'estetica filosofica né implicano un discorso filosofico ancillare. Per capirsi, può essere utile richiamarsi a un tema specifico, a cui abbiamo già alluso in diverse occasioni: quello dell'immaginazione. Un tema al tempo stesso psicologico e di lunga tradizione estetologica. Almeno in Italia, dobbiamo a Pietro Montani un'ampia riflessione sulla sua esteriorizzazione intermediale, sul fatto cioè che l'immaginazione, tradizionalmente considerata una facoltà psichica, si nutre, si esercita e, soprattutto, si dispiega creativamente non tanto come esercizio privato e individuale, ma innanzitutto e per lo più attraverso i media tecnici e tecnologici con cui abbiamo ordinariamente a che fare e, cioè, al di fuori della vita strettamente psichica o meglio forzandone le frontiere fino ad abbandonarla, come avviene nel caso delle opere d'arte³². Ci troviamo di fronte a un tema che possiede evidenti contor-

³² Cfr. almeno, P. Montani, *L'immaginazione intermediale: perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010, da cui citiamo, p. XIV, e Id., *Destini tecnologici dell'immaginazione*, Meltemi, Milano 2022. Nessun contributo raccolto nel volume di Skov e Nadal si occupa esplicitamente di immaginazione. Un discorso non diverso da quello sull'immaginazione potrebbe essere svolto per

ni non solo filosofici, ma anche scientifici. Le discipline neuroscientifiche tuttavia difficilmente potranno valicare la dimensione neurale dell'immaginazione; con buone ragioni, invece, la filosofia può farlo. Ciò che non può *più* fare è offrire una teoria dell'immaginazione in quanto funzione psico-cognitiva *prescindendo* dalle conoscenze offerte dalle discipline sperimentali³³.

Di nuovo un prima e un dopo. Ma un prima e un dopo che segnala la differenziazione e precisazione di alcuni gesti conoscitivi nei riguardi delle cose, che spesso rimangono le stesse, perché lo stesso è il terreno di incontro e scontro tra le diverse forme del sapere.

4. *Ciò che viene prima, o la filosofia seduta al tavolo del sapere*

Se il gesto conoscitivo scientifico ha una sua forma e modalità operativa definite, seguendo le quali si raggiungerà con un buon grado di certezza una conoscenza, il gesto conoscitivo filosofico parrebbe di no. Addirittura, c'è da chiedersi se il gesto filosofico meriti la qualifica di gesto *conoscitivo*. Un primo modo per rispondere a questa domanda è prenderla di petto: che genere di contributo dà, se ne dà almeno uno, la filosofia al sapere e dunque anche alle scienze? In altri termini, *che cosa* dice e può dire delle *cose* la filosofia?

il concetto di sentimento. Al riguardo si rimanda al lavoro seminale di T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari 2010.

³³ La relazione che la filosofia dovrebbe intrattenere con le cose mi sembra dunque diversa da quella pensata da Massimo Cacciari in *Metafisica concreta* (Adelphi, Milano 2024). Cacciari scrive: «Lo sguardo metafisico sta così radicalmente accanto a *tà physiká* [...] ne è tanto *phílos* da cercare di esprimerli secondo 'ciò' che ne oltrepassa l'osservabilità, alla luce di 'ciò' che secondo l'ordine del tempo appare di essi indicibile» (p. 412); «Metafisica si muove dunque sul confine, o piuttosto sulla soglia, mai determinabile una volta per sempre tra osservabile e inosservabile. È 'oltre' l'osservabile nella misura in cui ogni confine è sempre anche oltre-passabile, ed è, a un tempo, 'con' tutto ciò che all'interno di quel confine il giudizio sembra poter definire. Il suo *lógos* consiste nel porre questa relazione» (p. 413). Questa prospettiva mi sembra in realtà limitante: se la filosofia si trova sempre nella situazione di esprimere ciò che oltrepassa l'osservabilità delle cose naturali e, per questo, si situa sul confine indeterminabile e mobile tra osservabile e inosservabile, che in fondo mette in relazione, allora la filosofia, a dispetto della concretezza e amicizia dichiarate, non parla veramente, o seriamente, *delle* cose, ma le stringe in un abbraccio muto, o peggio parla *per* loro senza sapere veramente che cosa dice e di che cosa parla.

L'impressione che talvolta ho è che, se dovesse sedere al tavolo del sapere con altre discipline, la filosofia non saprebbe veramente che dire e, se anche lo sapesse, avrebbe molto poco da dire. Le discipline chiamate a dialogare potrebbero essere immaginate come altrettanti sguardi sulle cose del mondo che usano lo spazio che li divide – lo spazio del dialogo – per chiarirsi, mettersi alla prova e mettere a disposizione il proprio sapere per un uso che non necessariamente è noto fin dall'inizio. Anzi solitamente questo uso è loro estrinseco quando non esteriore, perché è certamente motivato da una causa che esula dagli ambiti di competenza delle diverse discipline, gli è *esterna*. Questa causa è una cosa nel senso più generico che si possa pensare: è la cosa di cui si tratta e discute, ma anche la cosa che tocca i lembi di uno o più ambiti disciplinari senza potergli essere ridotta. È la cosa rappresentata come *problema* (ovvero guardata come oggetto di conoscenza): la cosa nella sua opacità. Se così non fosse, se non ci fosse il bisogno di conoscere di più, cioè estendere le conoscenze al di là di quelle ottenibili dall'interno del proprio punto di vista disciplinare, queste discipline non avrebbero l'esigenza e l'urgenza di confrontarsi con altre forme di sapere.

Il dialogo tra discipline non è così infrequente: pensiamo al sistema nervoso centrale. Questo sistema, come gli altri sistemi e apparati del corpo umano, è indagato sotto il profilo anatomico e fisiologico; tuttavia non è riducibile interamente alle sue anatomia e fisiologia, piuttosto le discipline che se ne occupano, la neuroanatomia e la neurofisiologia, selezionano un aspetto di quella cosa e lo approfondiscono, eventualmente entrando in dialogo. Perché ciò accada, deve diventare chiaro che il gesto conoscitivo disciplinare emerso dal contatto con un dato aspetto della cosa (p.es., la struttura dell'encefalo) è insufficiente per conoscere la cosa e che proprio tale gesto richiede di essere affiancato da un altro gesto per conoscerne altri aspetti (p.es. il modo in cui i neuroni comunicano tra loro mediante segnali elettrici e chimici).

Se dunque è chiaro che causa e motivo del dialogo interdisciplinare sono le cose, tutt'altro che chiaro è ciò di cui va in cerca la filosofia quando deve partecipare a questo dialogo. Ma ciò significa che non è chiaro sotto quale aspetto la filosofia guardi principalmente le cose, nonostante la storia offra almeno un'indicazione. Tradizionalmente lo sguardo filosofico è stato definito dal suo oggetto, ovvero le cause prime dell'essere (qualunque cosa ciò significhi). Un discorso massimamente astratto, il cui oggetto non è un oggetto qualunque ma l'og-

getto in generale e persino la possibilità stessa dell'oggetto in generale, insomma non un *certo* oggetto, ma quel o quei tratti che valgono per *tutti* i possibili oggetti. Da questo punto di vista, non sorprende che il modo in cui abitualmente la filosofia dialoga con altre discipline consista nel portare l'attenzione sui loro fondamenti metodologici e ontologici, cioè di farsi *filosofia di...* Ora, il problema, che forse emergerebbe solo nel dialogo interdisciplinare, del *focus* sulle cause prime dell'essere è esattamente il suo punto di forza: la sua generalità. Questa si rivelerebbe troppo generica per poter essere spendibile al di fuori di un dialogo tra prospettive generalissime (quelle, appunto, filosofiche); in altri termini, proprio il suo oggetto le impedirebbe di abbandonare veramente gli steccati della disciplina. Ma a una *filosofia di...* non è detto che le cose andrebbero meglio: infatti, avrebbe titolo per parlare solo nel momento in cui la relativa disciplina scientifica avvertisse la necessità stabilire, articolare o riformulare i propri fondamenti epistemologici e metodologici; a questo punto bisognerebbe però chiedersi onestamente se un lavoro del genere non possa essere svolto con maggior cognizione di causa, e dunque meglio, da un teorico di quella stessa disciplina piuttosto che da un filosofo. Inoltre, la specializzazione della filosofia comporterebbe la sua esclusione dalla maggior parte dei tavoli possibili tra discipline, ovvero da tutti quei tavoli che non prevedono come punto d'incontro quella filosofia di... e la disciplina specifica di cui è filosofia.

Da questa storia si possono comunque trarre almeno due indicazioni sullo sguardo filosofico e sul gesto che con esso trova articolazione. Intanto, se la filosofia ricerca le cause e il fondamento delle cose, semplificando, si potrebbe dire che essa ricerca sistematicamente (e dunque con metodo) la causa delle cose. Ora, questo gesto non è veramente qualificante se pensiamo che, almeno da Aristotele in avanti, la conoscenza è conoscenza delle cause di una cosa. Per uscire dall'*impasse*, possiamo fare una tipica mossa filosofica: "sfocare" i confini tra i termini in gioco (causa, fondamento) per vedere se, rendendo il discorso più generico, non si apra un percorso diverso che qualifichi il gesto filosofico e lo faccia in termini ancora conoscitivi. Potremo dire allora che la filosofia non cerca tanto la causa, ma *ciò che viene prima* della cosa *in quanto la determina*. La seconda indicazione che dobbiamo trarre dalla storia è che la filosofia coltiva l'ambizione di possedere uno sguardo capace di osservare tutte le cose. Dobbiamo adesso verificare la sensatezza di queste due indicazioni. Continuare a immaginare un tavolo tra le discipline è forse il modo migliore per farlo.

Immaginiamo allora un vero e proprio dialogo tra estetica e neuroestetica. Come abbiamo visto, chi si occupa di neuroestetica ha il seguente scopo: determinare quali siano le basi neurali dell'esperienza estetica e stabilire dei nessi causali che, se non possono essere esaustivi della cosa, quanto meno costituiscano un effettivo avanzamento nella conoscenza di questa dimensione essenziale della vita umana. Il dialogo tra estetica e neuroestetica può articolarsi allora solo a partire dalla cosa che le unisce – l'esperienza estetica – e il nodo del confronto verterà sulle “cause” di questa cosa. Ora, è certamente vero che se un dialogo deve esserci, e intende essere costruttivo, il suo senso ultimo sarà quello di estendere le rispettive vedute disciplinari sull'esperienza estetica. Ma intanto, perché ciò avvenga, entrambe le discipline devono offrire all'altra argomenti convincenti e conoscenze solide.

Così, la neuroestetica dirà qualcosa di non troppo diverso da quanto scrive Martin Skov nel suo contributo sul piacere sensoriale e cioè che, grazie al *neuroimaging* è stato possibile rilevare «che il piacere soggettivo è correlato [*co-varies*] all'attività neurale che si verifica nello striato, nell'amigdala, nella corteccia orbitofrontale, nella corteccia cingolata anteriore e nell'insula. Pertanto, i risultati delle neuroimmagini umane suggeriscono che i nuclei situati in queste strutture sono coinvolti nella codifica della valutazione edonica. Tuttavia, i risultati delle neuroimmagini non possono dimostrare che una relazione tra il comportamento osservato e l'attività neurale sia causale»³⁴; perché si possano determinare dei nessi di priorità e derivazione tra le strutture neurali (cause) e i comportamenti (effetti) è necessario o ricorrere ai dati provenienti da patologie in cui la risposta edonica risulta fortemente ridotta, oppure impiegando tecniche sperimentali di natura invasiva che, attraverso la manipolazione di precise popolazioni neuronali, permettano di osservare previste modifiche in determinati comportamenti³⁵. La neuroestetica dunque (1) *seleziona* alcuni aspetti dell'esperienza estetica, in primo luogo il piacere, (2) cerca di *rintracciare* le cause in alcuni aspetti di *altre* cose, in primo luogo nel circuito neurale mesocorticolimbico, che sono osservabili solo mediante appa-

³⁴ Skov, *Sensory Liking*, cit., p. 38.

³⁵ I capitoli dello *Handbook* dedicati alla neuroestetica della musica sono estremamente ricchi e perspicui su questo punto. Cfr. almeno E. Mas-Herrero, *Auditory Pleasure Elicited by Music*, cit., pp. 134-147 e A. M. Belfi-P. Loui, *The Music System*, cit., pp. 315-336.

recchiature tecniche, (3) porta *evidenze* circa il tipo di connessione che sussisterebbe tra la cosa indagata e quest'altra cosa (una connessione *causale*), cercando (4) di *provare* che si tratta di aspetti *essenziali* della cosa. Questa operazione, quando funziona, estende a tutti gli effetti la conoscenza: così si scopre che alcune strutture neurali sono alla base dell'esperienza estetica.

L'estetica filosofica potrebbe dire invece che cerca altro. Il suo sguardo è rivolto a ciò che *rende* una *certa* esperienza un'esperienza *estetica*. Subito verrà in mente la posizione enunciata da Martin Skov, per il quale «estetica» è la valutazione positiva che avviene in assenza di bisogni vitali per l'organismo. Seguirlo sarebbe senz'altro una via percorribile, anche se non insegnerebbe nulla sulla capacità e autonomia della filosofia di rintracciare le proprie cause. Soprattutto, seguirlo significherebbe aderire a uno sguardo diverso dal proprio perché la proposta di Martin Skov non è una proposta filosofica in senso specifico. Non lo è perché il gesto teorico che compie, così come l'interpretazione dei dati su cui tale teoria si basa, nasce in un contesto integralmente tecnico. Cosa farebbe la filosofia invece? Cercherebbe il *ciò che viene prima* in quanto *determina* l'esperienza estetica in un modo che non è quello della neuroestetica almeno per una ragione: che la mediazione della tecnica nei termini che abbiamo osservato è assente. Lo sguardo estetico, si potrebbe ripetere con Günther Anders, è antiquato: l'estetica (1) *seleziona* alcuni aspetti dell'esperienza estetica, in primo luogo il piacere, (2) cerca di *rintracciarne* le cause in alcuni aspetti di *altre* cose accessibili senza mediazione tecnica, (3) connette tali aspetti alla cosa indagata cercando di provare che (4) si tratta di aspetti essenziali della cosa. Proviamoci allora in questo esercizio filosofico.

L'estetica cerca ciò che viene prima dell'esperienza estetica in quanto la determina *come* esperienza *estetica*. Abbiamo detto che ciò porta a ragionare sul piacere. Non un piacere qualsiasi perché certamente non è un piacere equivalente a quello che si prova soddisfacendo i propri bisogni primari; ma bisogna anche dire che non è nemmeno un piacere morale, come il compiacimento che si prova per aver agito rettamente. Senza discutere se sia interessato o no, e se lo è di che genere di interesse si tratti, è possibile almeno osservare che un tale piacere sarà disinteressato dal punto di vista biologico e etico. Da queste specie di piacere si distingue certamente il piacere che si prova contemplando un'opera pittorica come *Arco della Sete* (2020) di Nicola Samorì o guardando *La ricotta* (1963) di Pier Paolo Pasolini

o, ancora, ascoltando un concerto, che sia *Verklärte Nacht* (1899) di Arnold Schönberg o *tRavel* (2024) di Marco Sinopoli, il quale ha scelto di “risuonare” letteralmente le note di Maurice Ravel in chiave Jazz e Progressive. Sappiamo tutti che si tratta di un piacere molto diverso dagli altri due. A ciò si potrebbe aggiungere che non si tratta di un piacere, per così dire, “semplice” e, certamente, non “primario” o immediato, ma piuttosto ambivalente, “dolceamaro”, complesso. Di questo piacere, che parrebbe essere l’elemento determinante per parlare di esperienza estetica, occorre adesso rintracciare le “cause”. La prima “causa”, se così è possibile chiamarla, è evidentemente la presenza di uno sguardo che possa vivere l’esperienza. Naturalmente ci troviamo a fronteggiare un caso limite, giacché lo sguardo si “aspettualizza” solo in due modi o nel viso di un altro o nell’orizzonte sensibile che ho di fronte. Ora, per poter vivere un’esperienza estetica, è necessario che vi sia una seconda “causa”, ovvero una cosa che, per così dire, attivi lo sguardo: lo catturi. Tradizionalmente, questa capacità è stata riconosciuta alla natura e all’arte, le quali sembrano in effetti capaci di “afferrare” il nostro sguardo. Ciò avviene ogni qualvolta l’arte e la natura, incontrando uno sguardo, potenziano la vita di chi vi è esposto. La complessità del piacere estetico si comprende solo alla luce di questo potenziamento anzitutto corporeo, in relazione al quale, pure, si sviluppa la valutazione dell’opera o della porzione di natura che hanno suscitato quella forza. Si potrebbe andare più a fondo, ma nello spazio esiguo di un articolo non è davvero possibile farlo³⁶.

Ora, ammettendo per un attimo che l’esercizio filosofico sia stato eseguito correttamente, suonerebbe piuttosto strano concludere che tutto ciò *dia luogo* a un’esperienza estetica o la *causi*. Piuttosto, si dovrà dire che il piacere come anche la valutazione hanno luogo durante

³⁶ Peraltro, la prospettiva appena abbozzata non è certo una risposta nuova al problema del piacere estetico e dell’esperienza che contribuisce a identificare. Al riguardo, rimanderei senz’altro a Ch. Menke, *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2008 (tr. it. di M. Tedeschini, *Forza*, Armando, Roma 2013) e Id., *Die Kraft der Künste*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2013, il quale, lavorando sull’omonimo concetto, ha mostrato l’ampiezza storica della riflessione concernente questo modo di intendere l’estetico. In Italia, hanno valorizzato questa dimensione di “potenziamento” connettendola variamente alla questione della valutazione, tanto P. D’Angelo, *Estetica*, Laterza, Roma-Bari 2011, quanto G. Matteucci, *Estetica e natura umana: la mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci, Roma 2019, a cui rimando senz’altro per l’interesse e la chiarezza delle proposte.

l'esperienza estetica. Non la causano, eppure ne sono i momenti determinanti e imprescindibili: la qualificano *come* esperienza estetica. Le cose non stanno diversamente per lo sguardo che vive e per la cosa che suscita l'esperienza. Sarà difficile sostenere che sono le cause che la determinano. Piuttosto, si dovrà dire che sono i presupposti che aprono la possibilità di quella esperienza.

Parlare di presupposti è già un modo per parlare di *ciò che viene prima* in modo alternativo a quello che impiega il concetto di "causa". La causa implica una relazione stretta, determinante con ciò di cui è causa. Che non ci possa essere effetto senza una causa significa anche che l'effetto è interamente determinato e, per così dire, a misura della causa. Il presupposto non dice nulla di ciò che verrà posto, non lo anticipa ma si limita ad aprire uno spazio; è ciò che rende possibile qualcosa senza che sia certo che accadrà. Per nominare questa situazione, la tradizione filosofica ha impiegato il termine "condizione". Il genere di relazione che una condizione intrattiene con la cosa di cui è condizione è *negativo*: la condizione è ciò senza cui la cosa (p. es. l'esperienza estetica) non può accadere; ma che accada veramente è tutta un'altra storia, e dipende da una causa. Ciò che viene prima dell'esperienza estetica perché lo determina non è allora una causa ma una *condizione*.

Alla luce di queste considerazioni, anche il concetto di "determinazione" andrà riformulato. Se il piacere estetico è una parte determinante dell'esperienza estetica nel senso che riguarda la sua natura, lo sguardo e l'oggetto estetico non sono parti determinanti in questo senso. Anzitutto, perché non sono parti. Dunque, perché si limitano ad aprire lo spazio di una determinazione possibile. Tale spazio si riempie quando il piacere estetico determina l'esteticità di un'esperienza e la rende quindi riconoscibile come tale.

Nell'estetica filosofica, il ciò che viene prima della cosa in quanto la determina non stabilisce un rapporto *causale* tra i termini in gioco perché la determinazione della cosa non è mai deterministica. Il ciò che viene prima della cosa stabilisce invece un rapporto *condizionale* con la cosa perché la sua determinazione è semplicemente preparata. Che avvenga lo proverà l'elemento determinante dell'esperienza estetica: il piacere. Che certamente non viene prima in senso cronologico, ma d'altra parte è un requisito ontologico – cioè una condizione da soddisfare – perché si possa parlare di esperienza estetica, nel senso che ne è la proprietà determinante. A venire *prima* della cosa in quanto la determinano, nell'estetica filosofica, e nella

filosofia, sono allora la condizione o l'insieme delle condizioni di determinazione della cosa.

Torniamo al tavolo dove estetica e neuroestetica siedono a dialogare. La posizione filosofica non solo permette di mostrare l'altra metà della storia, quella dell'oggetto valutato a livello mesocortico- limbico, ma porta alla luce almeno un aspetto che la lettura neuroestetica non considera, quello del "potenziamento" vitale. Non si tratta di proposte incompatibili, ma di sguardi diversi sulle cose che, tuttavia, sono chiamati poi a prendere decisioni sull'essere di queste cose e solo allora due o più proposte potranno o essere ritenute complementari, o integrabili, o alternative³⁷. Ma quel che è certo è che le diverse discipline avranno dato il proprio contributo chiaramente e che adesso si tratta di dialogare per estendere le proprie vedute sulla cosa e sul suo essere.

Se le cose stanno così, la filosofia sembra potersi presentare come una forma autonoma di sapere e, peraltro, capace di un approccio esplicativo alle cose. Rintracciare le condizioni della loro determinazione non significa infatti offrire semplicemente una descrizione delle cose o delle loro condizioni nel senso della loro semplice reduplicazione su un altro piano (p. es. quello della scrittura), ma *riconoscere e stabilire dei nessi oggettivi di dipendenza* nel modo che si è detto. La descrizione segue e restituisce tali nessi e permette di svolgere una verifica critica di quanto descritto.

Tuttavia, se le cose stanno così, i rappresentanti delle scienze sperimentali chiamati a dialogare con essa potrebbero sempre obiettare che senza acquisire un modo di operare autenticamente sperimentale la filosofia non potrà guadagnare la capacità esplicativa che si richiede a una disciplina scientifica e resterà sempre un insieme di credenze prescientifiche e speculative. Ora, questo sarebbe veramente un problema se la filosofia rincorresse una forma di sapere *scientifico*, ma non è questo il caso. La preoccupazione di guadagnare la capacità esplicativa di una disciplina scientifica, nel momento in cui la filosofia intende presentarsi come un sapere, tradisce semplicemente qual è il *nostro* paradigma conoscitivo. Ma tale paradigma conoscitivo è in

³⁷ Da questo punto di vista, decidere se, come ho scritto in modo fin troppo sbrigativo nel § I, la ricerca neuroestetica corrisponda effettivamente a una sorta di *Vorschule* dell'estetica filosofica significa vedere in tali ambiti la possibilità di una loro integrazione. Ciò non è scontato e, anzi, è una delle questioni che vanno discusse in questo caso specifico.

realtà solo quello dominante, quello che si attiva spontaneamente nella nostra mente quando pensiamo al sapere e alla sua produzione. Ne è, in un certo senso, l'immagine. Questo non è in sé e per sé un problema; continuare a coltivare esclusivamente questo paradigma rischia però di occultare i vantaggi del sapere filosofico e confondere quanto al suo statuto. Se il compito precipuo della filosofia consiste nel rintracciare le condizioni di determinazione delle cose e, quando necessario, delle cose che occasionano e motivano un dialogo interdisciplinare, si potrà senz'altro concedere che si tratta di una forma di sapere *non* scientifica, ma si dovrà almeno riconoscere che tale forma di sapere non è prescientifica perché nasce in stretto dal dialogo con gli avanzamenti scientifici e, dunque, è semmai in tutto e per tutto *postscientifica*, consapevole di ciò che può e non può fare alla luce del contributo delle scienze alla costruzione del sapere. È a quest'altezza e con questa consapevolezza che un dialogo e una reciproca fecondazione tra filosofia e scienza, pur nella diversità di gesti e sguardi, può nascere di nuovo.

Università degli Studi di Roma Tor Vergata
marco.tedeschini@uniroma2.it

