



Banksy, performance sul muro tra Israele e Palestina

Ugo Morelli

Mente e esperienza estetica
*Per una neurofenomenologia della creatività e
dell'innovazione*

Premessa

In questa dispensa sono raccolti alcuni dei contributi di ricerca sulla mente e l'esperienza estetica scritti in questi anni. Tra gli avanzamenti di ricerca sviluppati ho selezionato quelli che mi sembra meglio rispondano all'esigenza di lavorare ad una comprensione dell'esperienza estetica secondo un approccio naturale e critico, cercando di cogliere ad un tempo i processi della creatività e dell'innovazione come tratti specie specifici dell'esperienza umana. Si tratta di contributi che rientrano in un programma di ricerca promettente, ma solo agli inizi. La dimensione pionieristica è dovuta anche alla dimensione transdisciplinare dell'approccio, una dimensione necessaria se si intende valorizzare un orientamento epistemologico attento alla complessità dei fenomeni considerati. La complessità dell'esperienza estetica, una delle più peculiari esperienze della specie umana, esige per essere compresa, una rivisitazione ampia degli apparati disciplinari e un dialogo tra approcci che in molti passaggi si presenta conflittuale per essere generativo. Per queste e altre ragioni è importante considerare i contributi qui pubblicati come lavori in evoluzione, il cui valore, se ne hanno uno, è principalmente quello di suscitare nuove domande di ricerca.

Le ricerche svolte in questi anni sono state discusse in molte occasioni; ringrazio qui tutti gli interlocutori della serie di incontri annuali dedicati all'orientamento epistemologico della complessità. In particolare ringrazio per le discussioni e il confronto gli studenti di ognuna delle edizioni del Master of Art and Culture di Trentino School of Management che ho il privilegio di dirigere e Silvia Bruno che tenacemente, come al solito, ha voluto e curato questo testo.

Ugo Morelli, dicembre 2009.

Kind of Mind. La tensione rinviante
Per una neurofenomenologia della mente estetica
Ugo Morelli

“Per un essere umano non c’è altro futuro
all’infuori di quello che l’arte promette”
[J. Brodskij]

“..l’arte ci insegna a non ubbidire.”

“La felicità? Tu conosci qualcuno
che sia mortale e che sia felice?”

“La complicità è un crimine”

[Irene Papas, *la Repubblica*, 14 maggio 2006]

1. Ricongiungere mente e natura

L’ipotesi difesa in questo lavoro è che la capacità degli esseri umani di esprimere atti estetici e di fare esperienze estetiche di creazione e fruizione, nonché la più generale capacità di acquisire conoscenza, potrebbero essere in quanto tali delle facoltà naturali e i risultati del loro esercizio potrebbero essere dei processi e dei fenomeni appartenenti all’ambito della natura.

Il linguaggio dell’arte, senza per questo essere mortificato a qualche riduzione biochimica, potrebbe trovare forse condizioni per essere compreso in una alleanza con la storia naturale dell’evoluzione umana¹.

Per l’esplorazione di questa ipotesi emerge l’opportunità di integrare in modo transdisciplinare i risultati della ricerca neuroscientifica² e biologico-evolutiva³ e quelli dell’epistemologia evolutiva⁴ e del

¹ Desidero ringraziare Aldo Giorgio Gargani per la magistrale, vigile e affettuosa compagnia nell’indicare e nel seguire i tentativi di esplorazione dell’ipotesi contenuta in questo saggio.

² V. Gallese, 2005, *Embodied simulation: from neurons to phenomenal experience*, in *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 4, pp. 23 – 48.. G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So*

naturalismo critico come espressione più recente della svolta linguistica in filosofia⁵.

Non dovrebbero sussistere obiezioni a questa considerazione ipotetica, in una prospettiva evolutiva della vita umana, se non quella relativa alla radicale questione: come mai siamo capaci di concepire e pensare l'estetica e la conoscenza come facoltà oltre che naturali? Quella concepibilità e quella pensabilità, la stessa capacità ipotetica, come mai hanno suscitato e suscitano uno stupore rispetto a se stessa che la specie elabora rinviando ad una dimensione che la trascende? E ancora, la tensione rinviante e la trascendenza possono essere ricomprese in stati di cose appartenenti all'ambito della natura? Se sì in quale natura e con quale naturalismo? In cosa si distingue la natura umana dalla natura in generale?

Dopo la fase di ritrazione dal mondo naturale, di lunga durata e di grande impegno, propositiva di distinzione nonché profondamente difensiva, in cui l'epistemologia (il rapporto con se stessi conoscenti e il sapere) si è impegnata a separarsi dalla natura, si assiste oggi ad un movimento opposto, contrario.

Sostiene J. McDowell, in proposito, "L'epistemologia moderna concepisce se stessa come se avesse l'obbligo di ricollegare il soggetto conoscente ad un mondo naturale da cui sembra essersi ritratto. A sua volta, gran parte della moderna filosofia della mente concepisce se stessa come se avesse l'obbligo corrispondente di reintegrare il soggetto pensante in un mondo naturale dal quale ha finito per essere alieno"⁶. Il movimento di reintegrazione oscilla, però, tra due unilaterali visioni: da un lato il naturalismo scientifico e dall'altro l'antinaturalismo. L'individuazione di una "virtuosa via media", come la definiscono Mario De Caro e David Macarthur⁷, risulta peculiare e impegnativa. Rilevante per tale scopo è una

quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio, Raffaello Cortina Editore, Milano 2006.

F. J. Varela, *Neurofenomenologia*, Pluriverso 3, 1997; pp. 16-39.

G. M. Edelman, *Sulla materia della mente*, Adelphi, Milano 1995; ed. orig. 1994.

³S. Rose, *Il cervello del ventunesimo secolo*, Codice edizioni, Torino 2006; ed. orig., *The 21st Century Brain*, by Jonathan Cape – Random House, London 2005. R. Lewontin, *Gene Organismo Ambiente*, Laterza, Roma – Bari 1996.

⁴ T. Pievani, *I neuroni specchio, a due passi dall'anima*, in *Micromega*, n. 5, 30 marzo 2006; T. Pievani, *Il soggetto contingente. Appunti per una teoria radicale dell'emergenza nei processi di sviluppo*, in *Rivista Italiana di Gruppoanalisi*, vol. XV, n. 2, 2001.

⁵ M. De Caro e D. Macarthur (a cura di), *La mente e la natura. Per un naturalismo liberalizzato*, Fazi editore, Roma 2005; ed. orig. 2004, by President and Fellows of Harvard College.

⁶ J. McDowell, *Il naturalismo in filosofia della mente*, in M. De Caro e D. Macarthur, op. cit.; p. 83.

⁷ *Ivi*, p. XX.

nozione di esperienza umana per distinzione, che cerchi di evitare i problemi opposti e complementari del platonismo, che pone la mente umana fuori dalla natura, e del naturalismo scientifico che elimina lo spazio delle ragioni e delle giustificazioni.

In una via di mezzo, quella della conoscenza e dell'autoconoscenza⁸, si situa con una certa probabilità lo spazio in cui cercare di contenere la nostra distintiva esperienza di specie naturalculturale⁹, e le sue manifestazioni più caratterizzanti come quella estetica.

“Pensare e conoscere”, ribadisce J. McDowell, “fanno parte del nostro modo di essere animali: pertanto, il fatto che siamo esseri che conoscono e che pensano non ci rende delle creature stranamente bipartite, con un aggancio col regno animale – che sicuramente è parte della natura – e un misterioso legame separato con un regno extranaturale di connessioni razionali”¹⁰. Quella via di mezzo in grado di accogliere la distinzione dell'esperienza umana e, in particolare, della conoscenza e dell'estetica, è possibile al punto di combinazione e di continua integrazione tra scienza e filosofia. “Per evitare di concepire il pensare e il conoscere come qualcosa di soprannaturale, dovremmo sottolineare il fatto che si tratta di aspetti delle nostre vite”¹¹. In quanto vite siamo dei percorsi evolutivi naturali, di una naturalità in grado di concepirsi e i concetti operano entro lo spazio delle ragioni in modo che un naturalismo restrittivo non ne può dar conto.

Una *tensione rinviante* individua il movimento distintivo specie-specifico con cui *homo sapiens sapiens* si riconosce e diviene riconoscibile nella relazione circolare tra mondo interno e mondo esterno, tra continuità ed emergenza dell'inedito nell'esperienza. Quella tensione distingue e caratterizza la specie simbolica, dotata di coscienza di second'ordine, sense-maker, capace di linguaggio verbale, i cui individui non coincidono con se stessi ma vivono in quanto si trascendono.

Ne “*L'occhio dell'evoluzione*”¹², Susan Oyama getta le basi per ripensare la dicotomia tra biologico e culturale nei sistemi di sviluppo del vivente. L'autrice pone in particolare l'accento sulla contingenza nei processi di sviluppo. La contingenza è espressa dal fatto che lo spazio del possibile è infinitamente più ampio dello spazio del reale, come scrive Telmo Pievani

⁸ Cfr. l'ipotesi neurofenomenologica di F. Varela, e in particolare F. Varela, E. Rosch, E. Thompson, *La via di mezzo della conoscenza*, Feltrinelli, Milano 1991.

⁹ Cfr. G. Prodi, *L'individuo e la sua firma*, Il Mulino, Bologna 1982.

¹⁰ J. McDowell, op. cit., p. 85.

¹¹ *Ibidem*.

¹² S. Oyama, *Evolution's Eye. A Systems View of the Biology-Culture Divide*, Duke University Press, 1998; trad. it. A cura di Telmo Pievani, *L'occhio dell'evoluzione. Una visione sistemica della divisione tra biologia e cultura*, Giovanni Fioriti Editore, Roma 2004.

nell'introduzione all'edizione italiana. Proprio rinviandosi al possibile la specie *homo* si distingue. È la stessa deriva evolutiva che, in questa prospettiva, dà senso al processo. La rilevanza della tesi di Oyama, per la comprensione della mente estetica e dell'esperienza estetica in chiave naturale non riduttiva e non scienziata, appare decisiva. La ricerca nella tensione del rapporto tra reale e possibile si può riconoscere, ad esempio, nell'opera di Cézanne, e in particolare nelle ripetute tele del monte S. Victoire. La ripetizione e la ricerca delle differenze nella ripetizione consentono di rinviare *oltre* e vedere di più di quanto la realtà offre alla percezione spontaneamente. È così che il vincolo del reale osservato può divenire grembo fecondo per l'espressione creativa. L'esperienza estetica si co-genera nel suo farsi in relazione alla realtà osservata, avvalendosi della creatività umana e trascendendola allo stesso tempo.

Darsi un vicolo e riconoscerlo vuol dire, perciò, in una certa misura andare contro se stessi. Si tratta di una prova di forza per prendere le distanze da un fenomeno umano generato dall'uomo stesso.

Il riconoscimento costante della non coincidenza con se stessi è un processo che sostiene l'antropogenesi. La sua elaborazione avviene mediante l'espressione della funzione immaginativa. Noi ci creiamo umani nella relazione mentre riconosciamo la nostra incompletezza e la nostra mancanza. Sia l'incompletezza¹³ che la mancanza¹⁴ vengono ad assumere perciò un rilievo del tutto particolare nel divenire umani.

La presenza umana per esserci e riconoscersi esige una presentazione. Una tensione ad autoimmaginarsi che è possibile nell'immaginazione. *Darstellung* ("presentazione") è la nozione che permette di pensare la funzione di immaginazione (*Einbildungskraft*) nella creazione di sé e nella creatività *tout-court*. La *Darstellung* è, appunto, "la funzione immaginativa che proietta indirettamente degli oggetti: una funzione inaggrabile per quell'essere finito che è l'uomo, che deve dare una configurazione all'"informe percettivo", articolandolo in oggetti possibili"¹⁵.

¹³ Cfr. a proposito l'importante saggio di F. Remotti, *Sull'incompletezza*, in F. Affergan e altri, *Figure dell'umano, Le rappresentazioni dell'antropologia*, Meltemi, Roma 2005; pp. 21 – 89; ed. orig. *Figures de l'humain, Les représentations de l'anthropologie*, Editions de l'Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris 2003.

¹⁴ Cfr. L. Pagliarani, *Il coraggio di Venere*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996. Per un commento approfondito al tema mi permetto di rinviare a U. Morelli, *Conflitto. Identità, interessi, culture*, Meltemi, Roma 2006; in particolare il capitolo terzo, *Mancanza e conflitto*, pp. 95-138.

¹⁵ S. Borutti, *Per un'ontologia dell'incompletezza (Kant, Heidegger, Wittgenstein, Freud)*, in F. Affergan e altri, op. cit.; p. 373.

Anche di fronte alle manifestazioni più recenti della *fiction economy*, ben documentate da Fulvio Carmagnola¹⁶, così come di fronte all'espressione artistica e alle opere di quella espressione, ad emergere, nonostante i nuovi vincoli, è l'antico *standard of taste* di David Hume, quella *costante-incostante*¹⁷ dalla quale emerge e si staglia il senso.

È l'aspetto poetico della creazione e presentazione di sé a risultare rilevante ai fini della definizione della tensione rinviante come tratto distintivo di *homo sapiens*. Scrive, infatti, S. Borutti: "E' a partire dalla sua finitezza e dalla sua mancanza costitutiva che l'uomo prende il rischio del senso, costituendosi come essere d'immaginazione"¹⁸. La tensione "verso" ciò che ancora non c'è non è solo un processo "compensativo", ma poetico, progettuale. Nella elaborazione di ciò che L. Wittgenstein chiama il "non rappresentabile all'origine"¹⁹, e che S. Freud indicherà come "costellazione originaria impresentabile" indicando così un affetto che non si arriva a sentire²⁰, il limite costitutivo può divenire occasione trascendente. Una delimitazione che apre dall'interno, generativamente, ai giochi linguistici e a inediti orizzonti di senso, a regioni possibili di creatività e di esperienza, alla creazione artistica.

Un terreno fertile di incontro tra filosofia e psicoanalisi si profila a questo punto e al combinarsi con i più recenti risultati della ricerca neuroscientifica potrà concorrere a individuare le condizioni per una teoria naturale della mente estetica.

La creazione artistica emerge in quanto prodotto di una motivazione autonoma, una tensione sviluppata filogeneticamente che trova nelle relazioni che accompagnano lo sviluppo, fin dall'infanzia, le occasioni e le contingenze per manifestarsi²¹.

¹⁶ F. Carmagnola, *Il consumo delle immagini*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

¹⁷ G. Dorfles, recensione al libro di F. Carmagnola, *Corriere della Sera*, 5 giugno 2006.

¹⁸ S. Borutti, op. cit., p. 374.

¹⁹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino 1992; § 4, 121.

²⁰ S. Freud, 1915, *L'inconscio*, in Opere VIII, Bollati Boringhieri, Torino; p.60.

²¹ Il principale riferimento per questa prospettiva è il lavoro pionieristico di D. Winnicott che trova oggi importanti verifiche nelle ricerche di neuroscienza, con particolare riguardo alla sua teoria della creatività. Si veda in particolare: D. Winnicott, (1970), *Sviluppo affettivo e ambiente: studi sulla teoria dello sviluppo affettivo*, Armando, Roma; D. Winnicott, (1974), *Gioco e realtà*, Armando, Roma; D. Winnicott, (1986), *Dal luogo delle origini*, Raffaello Cortina Editore, Milano; D. Winnicott, (1988), *Sulla natura umana*, Raffaello Corina Editore, Milano.

L'esperienza creativa e artistica non riguarda solo le verifiche percettive ma emerge dalle relazioni in cui si è calati e ci si costituisce, dentro "mondi intermedi"²² parzialmente e provvisoriamente condivisi.

La creatività e l'esperienza estetica si associano così alle espressioni della vitalità, della capacità di costruire le relazioni e le funzioni vitali di cui la mente è costituita. La concezione di Winnicott si incontra qui armonicamente con un modo di pensare la vita mentale delle neuroscienze contemporanee²³. La mente emerge finalmente come un sistema che non si limita a rispondere a stimoli, interni ed esterni, ma nelle relazioni seleziona strategie, opera scelte fra possibilità molteplici e crea mondi che abita nella continuità o distrugge nella discontinuità creatrice, alimentata dalla fantasia e dall'immaginazione, che risultano i processi più vitali del nostro spazio potenziale, della nostra *tensione rinviante* e, quindi, il grembo del nostro essere e fare creativo.

Difendere un'ipotesi naturale dell'origine e dell'evoluzione della mente estetica ,vuol dire, tra l'altro, affrontare:

- le critiche degli orientamenti antinaturalistici ed antiscientifici, particolarmente vigorose riguardo a questo tema, che ritengono non plausibile una conoscenza naturale, pur se non riduzionista, della mente e dell'esperienza estetica, come del resto, dello spirito e della coscienza;
- l'accanimento scienziata e naturalista, centrato sul dualismo riduzionista, che tende a fissare mente ed esperienza estetica sulla chimica fisica dei neuroni, assumendo la prospettiva della fine delle domande nel momento in cui la ricerca scientifica dà o darà le risposte.

Le forme assunte dal dualismo, in quella che si è inopportunamente configurata come una disputa scientifica di lunga durata fino a divenire un vincolo epistemologico, hanno radici antiche e tenaci. Scrive Silvana Borutti: "Se in Platone l'immagine è 'ontologicamente' secondaria, sminuita come apparenza nel rapporto con l'originale, nella filosofia moderna l'immagine è 'epistemologicamente' secondaria: lo è sia nei modelli idealisti, che la sottopongono alla legislazione dell'intelletto, sia

²² A. M. Iacono, A. G. Gargani, (2005), *Mondi intermedi e complessità*, Edizioni ETS, Pisa 2005.

²³ V. Gallese, 2005, *Embodied simulation: from neurons to phenomenal experience*, op. cit.

nei modelli empiristi, che la riconducono alla fondazione della sensazione empirica”²⁴.

Privilegiando un naturalismo non riduttivo, liberalizzato o critico²⁵ è probabilmente possibile giungere a *riconoscere la differenza umana*. L’ipotesi è quella di estendere il naturalismo evolutivo non riduzionista alla sfera umana. L’orientamento epistemologico e conoscitivo volto a superare la scissione tra scienze della natura e scienze dello spirito assume la *circolarità*²⁶, l’*epigenesi*²⁷ e le *proprietà emergenti*²⁸ come caratteri distintivi della vita e della conoscenza, della natura umana e della coscienza. In questa prospettiva Francisco J. Varela ha lavorato con una peculiare capacità generativa e innovativa all’ipotesi di una neurofenomenologia²⁹ per la comprensione dell’esperienza umana. Alla ricerca della circolarità tra natura e cultura, tra biologia ed espressione etica ed estetica ha contribuito in modi originali e anticipatori anche Giorgio Prodi,³⁰ con la sua analisi sulle caratteristiche naturalculturali della vita umana. Le connessioni fra i fenomeni naturali e la costituzione del senso esigono un’esplorazione che parta dalle facoltà specie-specifiche della vita umana, ovvero da ciò che rende umana una vita. La considerazione appropriata dell’integrazione:

- del primato dell’azione e del movimento;
- dell’uso estetico del linguaggio;
- della coscienza di second’ordine;
- della ricerca del senso e del significato;
- della tensione a trascendersi ed a rinviare oltre la coincidenza con se stessi;

²⁴ S. Borutti, *Filosofia dei sensi. Estetica del pensiero tra filosofia, arte e letteratura*, Raffaello Cortina, Milano 2006; p.XVIII.

²⁵ Cfr. M. De Caro, D. MacArthur, (eds), 2004, *Naturalism in question*, by The President and Fellows of Harvard College; trad. it., *La mente e la natura. Per un naturalismo liberalizzato*, Fazi Editore, Roma 2005.

²⁶ G. Bateson, 1979, *Mind and Nature, A Necessary Unity*, trad. it., *Mente e natura*, Adelphi, Milano 1984. Cfr. anche F. Varela, *Il circolo creativo. Abbozzo di una storia naturale della circolarità*, in P. Watzlawick (a cura di), *La realtà inventata, Contributi al costruttivismo*, Feltrinelli, Milano 1988.

²⁷ G. M. Edelman, *Sulla materia della mente*, Adelphi, Milano 1995.

²⁸ F.J. Varela, *Scienza e tecnologia della cognizione*, Hopefulmonster, Firenze 1987.

²⁹ F. J. Varela, *Neurofenomenologia*, Pluriverso 3, 1997; pp. 16-39.

³⁰ G. Prodi, *Gli artifici della ragione*, Il sole24ore, Milano 1978.

può portare a individuare alcuni riferimenti per gli universali antropologici al punto circolare di relazione tra natura e cultura.

Il ricongiungimento tra mente e natura ha la possibilità di divenire un programma di ricerca proficuo sull'antropogenesi e sull'esperienza estetica in particolare, se saprà mettere in tensione e considerare in modo integrato i correlati evolutivi neurofisiologici, le proprietà emergenti che distinguono la vita umana, (riconoscendo che nel vivente "*l'elemento non spiega la molecola, esso si spiega contemporaneamente a essa*"³¹), e le proprietà manifeste come, tra le altre, il rituale e l'espressione estetica.

³¹ I. Stengers, *La vita e l'artificio: volti dell'emergenza*, in *Cosmopolitiche*, Luca Sossella Editore, Roma 2005; p. 510; ed. orig. 1996-1997, La Decouverte, Paris.

2. Il soggetto emergente

Nonostante le più recenti verifiche delle scienze cognitive sperimentali³² consentano di sostenere la prevalenza, nei nostri orientamenti e nelle nostre scelte:

- del *principio di continuità*, (dipendenza dalla storia, prevalenza della conservazione, naturalizzazione, conformismo), sulla disposizione alla discontinuità e all'invenzione;
- del *principio di causalità*, (causa-effetto e determinazione certa), sul riconoscimento della circolarità ricorsiva, della contingenza³³;
- della *ricerca di un programma mediante rappresentazioni* alla base dell'azione e delle scelte, sul riconoscimento delle dinamiche coevolutive tra persistenze (patterns³⁴) ed emergenze;
- delle *spiegazioni lineari*, sulla tolleranza dell'ambiguità che l'indecidibilità, l'incompletezza e la complessità richiedono.

Nonostante persista l'orientamento a considerare la *trasmissione di informazioni* come sinonimo di relazione e comunicazione, perpetuando un senso comune istituito dalla prima cibernetica;

nonostante la pervasiva convinzione che possano darsi ed esistere menti singole prima della relazione;

molteplici sono, allo stesso tempo, i risultati delle osservazioni e delle analisi che consentono di evidenziare l'emergenza della nostra tensione a trascendere il consueto e il dato, a creare l'inedito.

Di particolare rilievo risultano le analisi paleoantropologiche sull'avvento e l'evoluzione del simbolico nell'esperienza umana³⁵.

Noi rinviando noi stessi a ciò che non c'è e ingaggiamo prove di forza³⁶ con il consolidato e l'ordine istituito dei simboli e delle cose. L'immaginazione

³² D. Kahnemann, A. Tversky, P. Slovic, *Judgements under Uncertainty*, Sage Publications Limited, New York 1986.

³³ S. J. Gould, *La vita meravigliosa*, Feltrinelli, Milano 1990; ed. orig. 1989.

³⁴ N. Eldredge, *Le trame dell'evoluzione*, Garzanti, Milano 2003; ed. orig. 1999.

³⁵ I. Tattersal, *Il cammino dell'uomo*, Garzanti, Milano 1998; ed. orig. 1998. D. Deacon, *La specie simbolica*, Giovanni Fioriti Editore, Roma 2002. S. Rose, *Linee di vita. Oltre il determinismo*, Garzanti, Milano 2001; ed. orig. 1998.

³⁶ C. Ginzburg, *Prove di forza*, Feltrinelli, Milano 1992.

apre continue discontinuità e la nostra capacità ipotetica si esprime a partire dalla continua ricerca di senso e significato.

A tutto questo si collega la nostra propensione a lasciare una traccia con la scrittura. L'immediato ci risulta appagante e sufficiente per la comprensione solo in casi limitati e la nostra tensione rinvia all'esigenza di non limitarsi alla descrizione ma si rivolge alla decostruzione per riconoscere la differenza.

Il conflitto estetico si perpetua nell'arco di tutta la vita, sollecitando la nostra generatività e la nostra propensione alla creazione dell'inedito.

“I cervelli – menti umani non hanno a che fare unicamente con l'informazione, essi hanno a che fare con il significato della vita”, ha scritto recentemente S. Rose in una delle analisi più ampie e documentate sulla mente umana³⁷. La nostra indeterminabile capacità di agire e scegliere, mentre consente di falsificare l'idea di noi come esseri neurochimici, mette allo stesso tempo in evidenza che “siamo ancora ricchi di dati e poveri di teoria”³⁸, nel tentativo di comprenderci con un approccio naturale ed evolutivo. Se tutte le nostre azioni e intenzioni fossero inscritte nelle nostre connessioni neuronali come potremmo essere liberi? Dove risiederebbe la nostra capacità di agire?

“Ciononostante”, continua Rose, “quel che sappiamo è insufficiente per chiarire che i neuroni corticali acquisiscono la loro forza finale attraverso il classico intergioco tra geni e ambiente entro un processo autopoietico di sviluppo”³⁹.

Eppure la via più promettente sembra essere proprio quella dell'autopoesi e dell'emergenza in quanto, come riconosce lo stesso Rose facendo probabilmente un passo avanti rispetto agli stessi lavori di G. M. Edelman: “Lo stile di pensiero dicotomico è erroneo; l'intergioco dello sviluppo trascende sia l'istruzione che la selezione, sia i geni che l'ambiente, entro il processo autopoietico”⁴⁰. Pur se è importante riconoscere che: “l'impiego assiduo dei nostri cervelli – menti per tentare di comprendere i nostri cervelli – menti contiene paradossi⁴¹”, una condizione ineludibile e fruttuosamente vincolante pare quella di riconoscere che: “Se (...) il cervello non può essere compreso se non in un contesto storico, a maggior ragione la nostra stessa *comprensione* del cervello non può essere compresa

³⁷ S. Rose, *The 21^o Century Brain. Exploring, Meading and Manipulating the Mind*, 2005, London, Jonathan Cape – Random House; ed. it. *Il cervello del ventunesimo secolo*, Codice edizioni, Torino 2006; p. 126.

³⁸ *Ivi*, p.8.

³⁹ *Ivi*, p. 97.

⁴⁰ *Ivi*, p. 98.

⁴¹ *Ivi*, p.13.

se non in un contesto storico”⁴². Riconoscendo perciò che “la forma che la nostra conoscenza assume riflette la sua stessa ontogenesi”⁴³, Rose si pone in un dialogo fecondo con un’ipotesi di importante rilevanza formulata da F. J. Varela⁴⁴, e commentata con rigore esplicativo da T. Pievani⁴⁵. Dice Varela: “Sì, la coscienza è studiabile. Tutto sta nel porre la questione al livello giusto. E il livello giusto è innanzitutto il versante emergente dell’esperienza, e solo più tardi le capacità riflessive che accompagnano la preparazione di tali dati fenomenici. Dunque ci sono due livelli ingarbugliati che bisogna studiare separatamente”. Commenta Pievani: “Dunque si potrebbe pensare che l’emergenza di tale livello ‘superiore’ a partire dal *coté* dell’esperienza sia stato il frutto di un progresso evolutivo dettato da necessità adattative e fissato dalla selezione naturale per i suoi vantaggi immediati. La risposta di Varela, separando il significato ‘dinamico’ dell’emergenza dal suo significato ‘evolutivo’, è molto interessante perché presuppone (come abbiamo tentato di mostrare attraverso il doppio binario evolutivo, ontogenetico e filogenetico) che vi siano due livelli sovrapposti di unicità e di produzione di diversità evolutiva nei nostri soggetti/organizzazioni, cioè il livello dell’emergenza delle capacità cognitive in ogni individuo e il livello dell’emergenza di modalità di esperienza nelle diverse specie biologiche (dove non vi è necessariamente l’emergenza del livello riflessivo)”. Prosegue Varela: “Io parlo di emergenza nel senso dinamico, non nel senso evolutivo: le capacità cognitive si presentano sotto forme diverse e devono essere ‘cucite’ insieme in modo permanente, questo è ciò che io chiamo il fenomeno dell’emergenza. In compenso questo fenomeno può manifestarsi a sua volta in diversi modi nell’evoluzione. Un pipistrello, un topo, un pesce, un insetto, ciascuno ha il proprio tipo di esperienza. E così la specificità umana ha giocato nella sua situazione particolare, unica, che ha aperto la possibilità della conoscenza riflessiva. Qui si ha effettivamente un’emergenza nel senso evolutivo”. La coscienza riflessiva non presuppone né un adattamento, né tantomeno un’ottimalità di riferimento. Nella contingenza e nella storia dal reale emerge il possibile.

⁴² *Ivi*, p. 237.

⁴³ *Ivi*, p. 238.

⁴⁴ F. J. Varela, *Le Cerveau n’est pas un ordinateur. On ne peut comprendre la cognition si l’on s’abstrait de son incarnation*, intervista di H. Kempf, *La Recherche*, 308; pp. 109 – 112.

⁴⁵ T. Pievani, *Il soggetto contingente*, op. cit., p. 47.

Recentemente J. Searle ha sostenuto di trovare grave il fatto “che in generale i filosofi del linguaggio non considerano il linguaggio come un fenomeno naturale”⁴⁶. Formulata l’ipotesi di considerare il linguaggio come “un’estensione di capacità biologiche” e richiamata l’opportunità di riconoscere i fondamenti biologici del linguaggio nell’intenzionalità prelinguistica, Searle si domanda “come si è evoluto il linguaggio?” A questo punto suggerisce di esaminare la domanda “come una questione di ingegneria e di progettazione”. Questo è un punto importante. Se il linguaggio col quale descriviamo i fenomeni li crea, quei fenomeni, e perciò il linguaggio è sociale e pubblico o non è⁴⁷ perché non elaborare l’ostacolo epistemologico in modo da giungere a riconoscere la circolarità autopoietica e coevolutiva, invece di mantenere e ribadire la prospettiva “ingegneristica” del programma, proponendo in tal modo un “prima” e un “dopo” in cui soggetti “ingegneri” trasformano affermazioni in impegni e promesse in obblighi attraverso il linguaggio come “strumento” per edificare la società umana? Siamo linguaggio, non abbiamo un linguaggio, e nella contingenza evolutiva delle relazioni emergiamo mentre riconosciamo il mondo.

3. Il vuoto, punto zero della libertà

“L’esperienza è una condizione ineludibile... non abbiamo alcuna idea di come potrebbe essere il mentale o il cognitivo al di fuori della stessa esperienza che ne abbiamo” scrive F. J. Varela⁴⁸. Per questo le neuroscienze e la fenomenologia devono trovare la via per una comprensione integrata di mente ed esperienza, nella quale si apriranno le possibilità di una comprensione naturale dell’esperienza e della mente estetica. La documentazione dei risultati di ricerca più recenti pone l’esperienza comune come ineludibile per la comprensione della nostra individuazione e distinzione di specie.

“Il sistema dei neuroni specchio”, scrivono G. Rizzolatti e C. Sinigaglia, “appare così decisivo per l’insorgere di quel terreno d’esperienza comune che è all’origine della nostra capacità di agire come soggetti non soltanto individuali ma anche e soprattutto sociali”⁴⁹. E aggiungono: “Ciò mostra

⁴⁶ J. Searle, *Così parlò il primo antenato*, Il Sole 24 ore, 21 maggio 2006.

⁴⁷ F. Cimatti, *Genetica e ideologia*, Forme di vita, 4, 2006.

⁴⁸ F. Varela, 1997, op.cit.

⁴⁹ G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2006.

quanto radicato e profondo sia il legame che ci unisce agli altri, ovvero quanto bizzarro sia concepire un *io* senza un *noi*⁵⁰.

Il cervello umano non registra la realtà, ma interagisce e coevolve con essa. Così noi siamo gli esseri che si fanno accadere (*to enact*), gli esseri che si mettono in atto, si mettono in scena, in quanto sono *sunyata* (“vuoti” in sanscrito) e da quel vuoto traggono la tensione che rinvia ad essere e ad esprimersi. “Il vuoto non si pone come negazione dei processi vitali. Esso sfida l’insistente fissazione sul sé che, oscurando tali processi, rende piatta la vita, frustrante, ripetitiva. Il vuoto è il punto zero della libertà”⁵¹. Il presente non è un punto ma contiene tempo, secondo l’importante intuizione di E. Husserl⁵². La tensione rinviante riguarda perciò la stessa coscienza del presente.

Secondo una prospettiva di naturalismo pluralista la mente umana e le esperienze estetiche possono essere considerate emergenze della nostra storia evolutiva, nel tempo profondo dell’evoluzione della specie così come nel tempo contingente dell’esperienza individuale.

L’obiettivo di questo orientamento di ricerca è sottoporre a critica sia il naturalismo riduzionistico sia l’idealismo che pretende di prescindere dall’evoluzione umana. Un approccio basato sulla prospettiva co-evolutiva e sulla circolarità tra persistenze ed emergenze può aprire la strada al riconoscimento della mente e dell’esperienza estetica come fenomeni naturali e umanamente distintivi. Le forme dell’esperienza umana sono realizzate nella co-evoluzione tra caratteri naturali e fenomenologia delle relazioni.

La complessità dell’esperienza estetica si configura perciò come emergenza distintiva, in termini neurofenomenologici, dell’evoluzione di homo sapiens. Per la verifica di questa ipotesi si tratta di:

- riconoscere i contributi delle più recenti scoperte neuroscientifiche ponendoli in rapporto transdisciplinare con altri contributi, per comprendere in termini neurofenomenologici la mente estetica;
- verificare una connessione impegnativa tra la dimensione profonda della psicologia umana e la lunga durata dei

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ A. Cohen Varela, *La difficile semplicità del pensiero di Francisco Varela*, in Rivista Italiana di Gruppoanalisi, vol. XVI, n.3, 2002; p. 91.

⁵² E. Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Franco Angeli, Milano 1981.

processi evolutivi riguardo all'avvento del simbolico e all'esperienza estetica;

- estendere lo sguardo verso le implicazioni e le contingenze storico-sociali, nel tempo profondo e nella nostra contemporaneità, dell'arte e dell'estetica.

Una teoria della mente estetica è opportuno che prenda le mosse dall'assumere la *mente relazionale incorporata* come riferimento e da quella prospettiva si impegni a considerare:

- una teoria del creatore e del fruitore come teoria:
- dell'osservazione
- dell'ascolto
- dell'esperienza.

La contingenza e l'incompletezza, ovvero la non coincidenza con se stessi, distinguono:

- il creatore;
- il fruitore;
- l'opera d'arte.

E questo esprime la qualità distintiva dell'esperienza estetica, la qualità di generare ancora contingenza nelle illimitate relazioni con la vita e con il divenire del presente. Indicando fulmineamente l'epigenesi del senso Picasso ha detto: "Un'opera d'arte non si può mai finire". E ha aggiunto: "Io non ho uno stile, lo stile viene dopo che sei morto". Una teoria dell'esplorazione estetica è una teoria capace di ricredersi continuamente sulle proprie acquisizioni, capace, come la stessa esperienza creativa, di sostare nel tollerare l'indefinitezza.

Scrive Bernardo Soares, *alias* Fernando Pessoa, in un'Introduzione a *Il libro dell'inquietudine*⁵³:

"Sappiamo bene che ogni opera è necessariamente imperfetta, e che la meno sicura delle nostre contemplazioni estetiche sarà quella di cui scriviamo. Ma tutto è imperfetto, non c'è tramonto così bello da non poterlo essere di più, o brezza lieve che invita al sonno che non possa favorire un sonno ancora più sereno" (p. 7).

⁵³ F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, 2006, Roma, Newton Compton Editori.

Se l'opera è necessariamente imperfetta vuol dire che l'incompletezza e l'imperfezione sono condizioni generative dell'opera stessa. Non sarebbe cioè possibile senza lo spazio di vuoto creaturale che funge da grembo della sua origine. Nell'arte contemporanea l'incompletezza e l'incertezza diventano un'accelerazione esponenziale. "Ad un certo punto tutti gli artisti contemporanei sono stati costretti ad interrogarsi sulla nozione stessa di opera. Per la ragione che abbiamo detto, ossia *il primato dell'atto unico a misura del presente reale*"⁵⁴. Sostiene ancora Badiou: "si è quasi subito criticata, per esempio, la finitezza e l'immutabilità del quadro, la sua esposizione inattiva, la sua oggettività commerciale. Oggi esso è spesso sostituito da installazioni "effimere" (...), in arte si è stabilito che a contare è l'atto, ossia il gesto e non il prodotto". "Nella sua forma più radicale l'orientamento verso un'inoperosità dell'arte suppone che l'arte stessa come attività separata debba sparire e realizzarsi come vita"⁵⁵. È del resto quanto già nell'opera intesa come artefatto è accaduto, almeno ai vertici dell'espressione artistica. L'ambiguità irriducibile propria del *Ritratto d'ignoto* di Antonello da Messina è certamente il segno di una forma finita che nel momento in cui è colta nell'animazione del suo atto, mostra l'infinito di cui l'arte è capace. "L'infinito non è catturato nella forma ma *transita* attraverso la forma"⁵⁶. Proprio la separazione dell'atto dal risultato che può generare la nostalgia del romantico, con l'arte contemporanea e le sue *performance* che superano quella separazione, consente l'emergere delle possibilità dell'arte come vita. "Tutto quello che l'arte ha da mostrare di infinito, è la propria finitezza *in azione*"⁵⁷. "Viene così a compiersi il programma antiromantico di una de-sacralizzazione dell'opera e di una de-sublimazione dell'artista"⁵⁸. Nel momento in cui il rinvio all'infinito non deriva da nient'altro se non dagli effetti d'atto, l'arte mostra la vita nella sua distinzione essenziale, la tensione verso quanto non c'è, che fonda l'esperienza estetica: l'esperienza estetica del creatore che è la stessa del fruitore dell'opera d'arte, da un punto di vista neurofenomenologico, solo di diversa intensità.

La relazione tra tensione rinviante e immaginazione è uno dei punti più rilevanti per il riconoscimento degli aspetti distintivi dell'esperienza estetica.

⁵⁴ A. Badiou, *Le siècle*, Paris 2005, Editions du Seuil; ed. it. *Il secolo*, 2006 Milano, Feltrinelli; p.169.

⁵⁵ *ivi*, p. 170.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 174.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 176.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 176.

L'intera nostra civiltà dipende da come sappiamo usare l'immaginazione⁵⁹. La stessa I. Murdoch sostiene che "L'uomo è una creatura che fa un'immagine di sé e poi comincia a somigliare all'immagine", ponendo in evidenza la circolarità fra *tensione rinviante*, proiezione a trascenderci e reificazione naturalizzante. La creazione e l'arte sono un indicatore di quella nostra tensione e della possibilità e capacità nostra di illuminare il reale nella sua contingenza. La via per questo è l'*immaginazione* che apre spazi per accogliere ed esprimere verità inedite e discontinue. L'immaginazione che è diversa dalla fantasia, "tessuto di autoaffermazioni, desideri e sogni consolatori, che ci impedisce di vedere ciò che è altro da noi".

Si può giungere a riconoscere come tra il creatore d'arte e il mondo non vi sia alcun processo di registrazione o di rappresentazione, né vi sia nulla di fissato nel cervello dell'osservatore *prima* di emergere come espressione artistica. È importante che i contributi delle neuroscienze sottopongano a critica gli orientamenti fissisti⁶⁰, pur valorizzando l'approccio naturale. È importante altresì che si approfondiscano più precisamente le implicazioni neurofenomenologiche dell'esperienza estetica prima di formalizzare "leggi universali dell'arte"⁶¹.

Di cosa parliamo perciò quando parliamo di arte? Sono individuabili alcuni universali dell'estetica?

Parliamo di una fenomenologia relativa:

- al *liminale* (col terrore e con l'ascesi);
- all'*ineluttabile* (riguardante l'impossibilità di fare a meno di esprimerla);
- all'*inaudito* (generante l'inatteso e il discontinuo);
- all'*eccedente* (trascendente l'esistente);
- all'*universale* (tendente).

⁵⁹ I. Murdoch, *Existentialists and Mystics. Writing on Philosophy and Literature*, trad. it., Esistenzialisti e mistici, Il Saggiatore, Milano 2006; pp. 381-451.

⁶⁰ S. Zeki, *La visione dall'interno. Arte e cervello*, Bollati Boringhieri, Torino 2003; ed. orig., Semir Zeki, 1999.

⁶¹ V. S. Ramachandran, *Che cosa sappiamo della mente*, Mondadori, Milano 2004; p. 46.; ed. orig. V. S. Ramachandran, 2003.

L'arte e l'esperienza estetica

Liminale
Ineluttabile
Inaudita
Eccezionale
Universale

La creatività artistica può essere concepita, perciò, come un'emergenza dell'incontro fra le esperienze relazionali e il contingente e contemporaneo esprimersi delle potenzialità di sviluppo sostenute dai processi di maturazione ed evoluzione soggettivi e, in particolare dal linguaggio, mediante la tensione immaginativa.

4. La tensione rinvianti e la mente estetica

La tensione rinvianti si esprime come un movimento che distingue un carattere specie specifico dell'evoluzione umana. All'interno della stessa tensione si inscrivono le possibilità dell'estetica e dell'arte e quelle dell'aggressività distruttiva e del terrore. È l'elaborazione di quella tensione a lasciar emergere di volta in volta le espressioni che si situano al margine delle nostre possibilità e anticipano l'indicibile, l'imprevedibile, il discontinuo e l'inedito. L'arte non è mai illustrativa. È ambigua in quanto esclude e allo stesso tempo anticipa e coinvolge, nega e afferma. Evidenza della nostra distinzione evolutiva di specie le espressioni liminali:

- la tensione che rinvia al possibile rispetto al reale, fino all'inaudito e all'indicibile;
- il superamento del confine io-noi come manifestazione della possibilità di individuazione nella relazione.

Da qui la rilevanza di spostare nella relazione l'origine della possibilità di immaginarsi e immaginare attraverso il superamento degli approcci neurocentrici e l'alleanza tra filosofia, neuroscienze e psicoanalisi.

L'emergenza dell'innovazione e dell'invenzione creativa è dovuta nel vivente in buona parte alla non-finalizzazione, al dono, alla gratuità e alla ridondanza. Nel simbolizzare il conflitto col mondo, l'inevitabile incontro, l'elaborazione dà vita ad espressioni epigenetiche che, al limite delle loro potenzialità discontinue, raggiungono i vertici dell'inaudito e dell'imprevisto, dell'indecidibilità feconda di una "fenomenologia

impossibile”⁶². Ad esempio, è la perturbazione emotiva con cui la tensione e il simbolico si manifestano a generare i miti. Il mito è una parola, sosteneva Roland Barthes. Dai miti raccontati misuriamo poi il mondo e noi stessi. L’immaginazione può essere perciò intesa come una prova di forza per prendere la distanza da un fenomeno umano generato dall’uomo stesso. William James ha scritto che “la mente che teorizza tende sempre alla semplificazione eccessiva dei suoi materiali”⁶³. Allo stesso tempo una tensione rinviante ed essenziale emerge e si rende allo stesso tempo manifesta e necessaria. È con essa che interrompiamo la consuetudine e ci sporgiamo oltre l’esistente, alla ricerca costante del senso. Una tensione rinviante si propone, infatti, all’origine del senso, una tensione richiesta dalla vita del pensiero e del sentimento del mondo, che emergono solo dove diveniamo possibili per essere. Prima e dopo solo la sorda coincidenza della materia con se stessa che, con la nostra autoelevazione⁶⁴ possibile, abbiamo infranto. Da un lato, quindi, tendiamo alla semplificazione e dall’altro viviamo di tensione rinviante. Esistiamo al punto d’incontro conflittuale, mobile e molteplice, tra queste dimensioni della nostra esperienza. Del resto abbiamo “coscienza di un fenomeno e, forse, della coscienza stessa, solo al limite della sua manifestazione. Lo sguardo dal margine o dal di fuori è un’esperienza impegnativa e difficile. Richiede investimento ed elaborazione del vincolo dato dalla nostra prevalente tendenza alla conferma e alla naturalizzazione”⁶⁵. Si tratta tuttavia di non cadere nella trappola tesa dalla separazione dualistica tra concettualizzazione e comprensione. L’astrazione dell’intelligenza e la densità del sentimento si integrano nella nostra conoscenza e comprensione del mondo. Se possiamo di volta in volta affrontare la nostra tendenza alla semplificazione nel vedere e conoscere il mondo è perché siamo capaci di una tensione generativa volta alla discontinuità, a cui quella stessa tensione rinvia. *Non nella ricognizione o nella rappresentazione del reale consiste l’esperienza del conoscere, ma nella considerazione del reale in quanto cifra, codice, rinviante all’ulteriorità del senso, a cui l’incompletezza di ogni esperienza e la mancanza rimandano, proponendo già l’ulteriore e il possibile. Nella rottura di ogni orizzonte in cui potrebbe concludersi sta sia il compimento della chiarezza razionale del conoscere, che la sua*

⁶² Cfr. sul tema della fenomenologia impossibile, J. Derrida, *Donner le temps*, Editions Galiléé, Paris 1991; ed. it. *Donare il tempo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996.

⁶³ W. James, *Le varie forme della coscienza religiosa: studio sulla natura umana*, Bocca, Torino 1964; ed. orig. *The Varieties of Religious Experience*, Collins, London 1960.

⁶⁴ Cfr. L. Mori, *Autoelevazione semantica e conflitto*, in Paper, www.polemos.it.

⁶⁵ U. Morelli, *Incertezza e organizzazione*, Raffaello Cortina Editore, Milano (in corso di pubblicazione).

generativa incompletezza che rinvia al “non ancora”. Tra tendenza alla semplificazione e tensione rinviante si genera la conoscenza che è possibile per la nostra continuità evolutiva originaria e le nostre caratteristiche neurofenomenologicamente distintive.

La vita delle idee e dei concetti emerge al punto di connessione tra i processi mentali-relazionali incorporati e il contesto che dà significato alle nostre azioni. Il compito di tendere a comprendere la realtà va concepito, come lo stesso Wittgenstein aveva proposto, alla maniera di qualcosa che noi facciamo *contro* l'inclinazione molto forte a non osservare, e ad imporre invece una visione preconcepita di come stanno le cose.

Il concetto di denominazione va cercato nella forma di vita in cui esso ha un posto, anche se, come Wittgenstein riconosce, è molto difficile rendere perspicua la vita concettuale, mentre è molto facile imporre una certa immagine. Eppure non è tanto la relazione nome-oggetto ad essere a fondamento dell'intero linguaggio, quanto che abbiamo bisogno dell'intero linguaggio, e cioè di un contesto di attività linguistiche e umane sufficientemente esteso, per riuscire a comprendere una realtà⁶⁶. *Rinviante non è perciò solo l'atto del posticipare, del rimandare, né quello del restituire o del rispondere; ma neppure quello del richiamare, rivolto al passato, o del collegare; indica soprattutto il movimento del preparare, del predisporre l'ulteriore; del generare la trascendenza.* In questa prospettiva l'esperienza estetica si colloca lungo una continuità con l'evoluzione distintiva della vita umana. “Qual è la differenza tra il mondo fisico del *pleroma*”, si chiede Gregory Bateson, “dove le forze e gli urti costituiscono una base eplicativa sufficiente, e la *creatura*, dove non si può capire nulla senza invocare *differenze e distinzioni*? Nella mia vita”, prosegue l'autore, “ho messo la descrizione dei bastoni, delle pietre, delle palle da biliardo e delle galassie in una scatola, il *pleroma*, e li ho lasciati lì. In un'altra scatola ho messo le cose viventi: i granchi, le persone, i problemi riguardanti la bellezza, quelli riguardanti la differenza”⁶⁷. Per questa via Bateson giunge a ravvisare un principio estetico nel vivente e afferma: “Per estetico intendo *sensibile* alla struttura che collega”⁶⁸.

L'esperienza estetica si esprime a partire dalla discontinuità come carattere distintivo dell'evoluzione. Essa abita nelle infinite manifestazioni del vivente che ogni volta trascendono se stesse verso configurazioni inedite, imprevedibili e anche improbabili. “Fra tutte le possibilità c'era la possibilità di emergere”, dice Varela. “E' un effetto di situazione. Sarebbe

⁶⁶ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1983; § 5, 6.

⁶⁷ G. Bateson, *Mente e natura*, op. cit.; pp. 20-21.

⁶⁸ *Ivi*, p.22.

potuto succedere come non succedere. Vi è una dimensione molto aleatoria nel mondo, legata alla nozione di ‘evoluzione dolce’ o di ‘deriva’. È come se l’ontologia del mondo fosse molto femminile, un’ontologia della permissività, un’ontologia della possibilità. Finché è possibile, è possibile. Non ha bisogno di cercare una giustificazione attraverso un’ottimalità ideale. Nel mezzo di tutto questo la vita tenta il possibile. La vita è *bricolage*⁶⁹. Si può forse sostenere che le risonanze di questa elegante descrizione del vivente giungano, con l’impegno della ricerca e di emergenza in emergenza, a consentire di *comprendere come dalla fenomenologia della vita e dell’esperienza si stacchi d’un tratto il linguaggio e l’atto estetico e diano vita alla creazione artistica come manifestazione irriducibile della nostra naturale tensione rinviante*.

Sarà il poeta, un poeta come Josif Brodskij a gettare un ponte fra natura, linguaggio e fenomenologia dicendo che “ l’estetica è la madre dell’etica. Per un essere umano non c’è altro futuro all’infuori di quello che l’arte promette”. “Ogni opera d’arte è il risultato di una solitudine e di una chiusura, dolorose ma inevitabili. Forse anche di un atteggiamento ombroso e brusco nei confronti del reale. In questo negarsi è però implicito il segreto di un volersi offrire. Il viaggio può essere travagliato ma assume un significato profondo nell’impedire che l’ignoranza renda l’uomo vulnerabile ai ritornelli e agli incantesimi ritmici propri della demagogia politica in tutte le sue versioni”⁷⁰.

⁶⁹ F. J. Varela, 1998, op. cit., p. 112.

⁷⁰ J. Brodskij, *Discorso per il conferimento del premio Nobel*.



Paolo Fumagalli, *Precairious thought*, Premio Arte 2009 Targa d'oro scultura.

***La mente del fruitore d'arte.
L'esperienza estetica come avventura affettiva-
cognitiva e i paesaggi mentali del fruitore d'arte***

Ugo Morelli

"Solo le cose mentali sono reali"

[William Blake]

*"- Mi pare che lei vada pazzo
per tutto ciò che non la riguarda.*

*- Che fare?.....Sono uomo. Il che significa
che faccio cose inutili!"*

[Paul Valery]

1. I paesaggi mentali del fruitore d'arte. Per una psicologia dell'esperienza artistica

Iniziamo con una semplificata e provvisoria dicotomia, nel tentativo di individuare alcuni tratti distintivi dell'esperienza estetica e di fruizione artistica. Alla base di questa prima riflessione vi è l'ipotesi che ogni paesaggio reale è allo stesso tempo un paesaggio mentale. Considerare come si costruisce un orientamento preferenziale nel processo di fruizione estetica fino alla intensificazione di un gusto, di una moda o di un "conformismo estetico", vuol dire, perciò, prestare attenzione alla geografia affettiva e cognitiva riconoscibile nell'esperienza dei fruitori. Vuol dire, inoltre, approfondire come sia il carattere relazionale della mente umana a fare, del processo di fruizione estetica, un'esperienza prima di tutto sociale, che può essere tradotta e filtrata in distinzioni individuali. In questa circolarità relazionale tra dimensione sociale e dimensione individuale si afferma quella particolare forza dell'abitudine che chiamiamo gusto, da cui per periodi più o meno lunghi o brevi, le preferenze individuali dipendono. Le trasformazioni del gusto sono fenomeni particolarmente incerti, relativi alla disposizione e agli esiti nell'elaborazione degli ostacoli cognitivi e affettivi propri del cambiare idea.

Che cosa sappiamo per ora dell'esperienza estetica e dei modi in cui emerge e si consolida un'idea, prende corpo una tendenza del gusto, o si genera un break-down creativo e un'innovazione nelle preferenze?

Sappiamo molto poco, non solo delle contingenze attuali e dell'ontogenesi dell'esperienza estetica, ma anche della sua filogenesi. Le tracce e la documentazione delle origini dell'esperienza estetica sono rade e gli stessi studi, seppur molto importanti come quelli di I. Tattersaal⁷¹ e J. Deacon⁷² sulle origini dell'esperienza simbolica e delle espressioni che si possono definire artistiche, sono ancora formulazioni di ipotesi provvisorie. Il confronto delle analisi avviene principalmente tra le ipotesi che si concentrano sull'avvento "immediato" dell'esperienza estetica o sull'insorgenza graduale della produzione e della fruizione di segni riconducibili a forme espressive di carattere artistico. Ancora più impegnativo appare cercare di definire una distinzione tra esperienza simbolica e esperienza artistica, al fine di comprendere in quali circostanze e a quali condizioni avvenga la *trasformazione in arte*. Solo la messa a punto di un "modello" di analisi del cambiamento delle idee, dei simboli, del gusto, potrà consentire di comprendere qualcosa di più della creazione e della fruizione artistica. Di particolare importanza è l'approfondimento delle condizioni in base alle quali si generano:

- le persistenze;
- le latenze;
- le dipendenze dal cammino;
- le emergenze e le discontinuità;

del gusto estetico
e
dell'esperienza estetica.

⁷¹ I. Tattersaal, *Il cammino dell'uomo*, Garzanti, Milano 1992.

⁷² J. Deacon, *La specie simbolica*, Giovanni Fioriti Editore, Roma 2001.

2. Chi è il fruitore d'arte: un confronto tra un “modello” mentalista e un “modello” evolutivo

Tutto spirito e ideali, senza corpo. L'arte stessa ha un'origine spirituale extracorporea	Mente incorporata in un corpo in movimento, che crea il senso dell'opera plasticamente, mediante accoppiamento strutturale, affettivo e cognitivo, con essa
In grado di calcolare e scegliere razionalmente le proprie preferenze. Capace di programmare le scelte senza essere influenzato dall'abitudine e dalle prevalenze del gusto	Emozioni e intuizioni governano le scelte e le preferenze, il cui significato emerge dal processo di fruizione
Raggiunto e istruito dall'esterno; recettore dipendente dai segnali estetici provenienti dal di fuori	Seleziona i segni in modo attivo combinando, attraverso la relazione e il movimento, processi neurofisiologici e fenomenologia esperienziale
Dotato di rappresentazioni, intenzioni e modelli mentali predisposti che si muovono nella sua testa	L'attivazione di fronte ad un “mondo” che si pone innanzi al soggetto genera un <i>bricolage</i> che dà vita ad un riconoscimento epigenetico
Illuminato da una spiritualità “superiore”, eccezionale rispetto alla norma. Dotato di originalità	L'originarietà è il tratto distintivo caratterizzante dell'esperienza estetica e dell'immaginazione, come esperienza naturale specie specifica e non “speciale” di <i>homo sapiens</i>
Capace di un atto individuale per eccellenza, da solo di fronte all'opera	Le relazioni sono il grembo della sensibilità e della condivisione estetica in uno o più gruppi di riferimento. Noi siamo gli altri
Cultural and contextual free, indipendente dalla storia e dai significati circolanti nel “mondo” in cui vive	Inestricabilmente connesso alla semiosi e ai codici delle stratificazioni culturali in un contesto

3. Poiesis

Una delle difficoltà maggiori della nostra specie è quella di riuscire a vivere le emozioni. Ciò rende particolarmente importante studiare i vincoli e le possibilità di accedere, di elaborare e di vivere le emozioni⁷³. Ciò sembra valere non solo per la vita ad un livello di “regime minimo emotivo, ma soprattutto per i picchi e i vertici emotivi, emergenti in particolare nelle esperienze estetiche, nella creazione e nella fruizione artistica, nella scoperta scientifica e nei break-down nell’evoluzione dei simboli e del gusto.

Come si generano gli ostacoli emotivi e affettivi, prima ancora che cognitivi, verso le emergenze estetiche innovative e in particolare verso l’arte contemporanea, è uno dei temi di ricerca tra i più impegnativi. Se si percorrono i passaggi critici dell’evoluzione della produzione e della fruizione artistica, attraverso opere idealtipiche, dal paleolitico a oggi, è possibile registrare le emergenze estetiche e riconoscere alcuni dei vincoli o ostacoli nell’evoluzione dell’esperienza estetica. Una ricerca con queste domande dovrebbe cercare di dare conto almeno di:

- come cambia il senso comune consueto e perché;
- come si genera un break-down che porta all’emergere e all’affermarsi di nuovi stili, simboli e gusti, come e perché;
- come si evolvono le esperienze estetiche, gli stili, i simboli e i gusti e, quindi, come si elaborano e superano i vincoli affettivi ed epistemologici relativi.

Che cosa sappiamo per ora dell’esperienza estetica, dell’esperienza simbolica e della mente umana in generale?

Il ruolo della paleoantropologia diviene decisivo nel preparare il terreno alla neurofenomenologia per cercare di comprendere le origini e l’evoluzione naturale della mente e dell’esperienza estetica. Accanto a questi approcci risulta sempre più di particolare rilievo studiare le narrazioni e le testimonianze degli artisti sulla propria creatività e sul proprio lavoro. In questo caso è possibile cogliere aspetti dell’esperienza creativa e dei processi emotivi profondi che la sostengono, ma anche aspetti dell’esperienza di fruizione e delle sue dinamiche. Allo stesso tempo è decisivo l’approccio sperimentale per studiare gli ostacoli all’emergere

⁷³ Cfr. A. Ferro, (2007), *Evitare le emozioni, vivere le emozioni*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

dell'esperienza dell'estetica e dei suoi cambiamenti, come ad esempio lo studio degli ostacoli all'accesso all'arte contemporanea.

Approcci allo studio dell'esperienza estetica

	Paleoantropologia
	Neurofenomenologia
	Psicoanalisi, Psicologia Narrazione
	Ricerca sperimentale

Occuparsi delle origini dell'esperienza estetica è decisivo per capire l'attualità di ogni esperienza estetica e la natura stessa dell'esperienza estetica. Sul valore delle origini G. B. Vico ha scritto: "Natura di cose altro non è che il nascimento di esse in certi tempi e con certe guise".

Secondo alcune ricerche già richiamate, che comunque si basano su una parziale disponibilità di fonti, particolarmente carenti nel periodo più vicino a noi e in particolare dai tredicimila agli ottomila anni fa, vi sono due possibili spiegazioni dell'avvento e dell'evoluzione dell'esperienza estetica:

quella *discontinuista*, appunto, secondo la quale in un tempo relativamente breve, un processo di *exaptation* avrebbe prodotto un'esplosione della produzione e della creazione simbolica e artistica;

quella *continuista*, secondo la quale si sarebbe giunti gradualmente alle espressioni e alle fruizioni degli artefatti simbolici e artistici.

Essendo finalmente risolta la questione dell'animalità umana, possiamo oggi cercare le vie per la comprensione dell'esperienza estetica all'interno dell'esperienza naturale della vita umana con tutte le sue articolazioni e differenziazioni. Un approccio di naturalismo pluralista può consentire di giungere alla comprensione degli aspetti più immateriali dell'esperienza e, nel nostro caso, dell'esperienza estetica in particolare. L'evidenza della naturalità di ogni esperienza umana non consente ancora però di derimere la questione della prossimità e della differenza con gli altri primati, come gli scimpanzè. Un lasso di tempo relativamente breve, circa dieci milioni di anni, che ci separa dagli altri primati e le affinità fisiche e genetiche che distinguono *homo sapiens*, non consentono di giungere per ora ad una spiegazione delle competenze simboliche ed estetiche. L'incommensurabilità delle competenze cognitive, simboliche ed estetiche di *homo sapiens* non lo portano comunque fuori dalla natura, per quanto

complessi siano gli esiti e le frontiere del simbolico in cui si è avventurato e tuttora si avventura. Vi è d'altra parte la necessità, naturalizzando la mente e l'esperienza, di non produrre una visione riduzionista del pensiero e dell'esperienza estetica. Se da un punto di vista della biologia "il pensiero può essere considerato il rapporto adattativo tra il vivente e il suo ambiente"⁷⁴, non è la sola biologia, per quanto decisiva, che può condurre ad una comprensione del pensiero e dell'esperienza estetica. È necessario considerare la storia individuale e i processi coevolutivi tra individuo e ambiente per cercare di riconoscere l'emergere delle distinzioni specie-specifiche di *homo sapiens*, ivi comprese il pensiero, il linguaggio verbale, la coscienza di ordine superiore e la stessa esperienza simbolica ed estetica.

4. Alcune tessere del bricolage dell'esperienza estetica

4.1. *Il conflitto estetico*

E' stato Gustav Mahler a identificare la creazione artistica, nel suo caso musicale, come una via per inseguire il limite conflittuale tra suono e silenzio. Dai processi simbolici profondi della psiche umana può scaturire l'inedito, quel che prima non c'era, dando vita ad una nuova creazione. A caratterizzare il processo di creazione sono alcune dinamiche che si possono riconoscere come sufficientemente costanti e vedono al centro processi psichici rilevanti.

La *mananza*, l'esperienza di mancanza è uno di essi. Luigi M. Pagliarani⁷⁵ ha individuato la mancanza come una delle fonti della generatività creativa e progettuale, mentre allo stesso tempo essa può assumere le caratteristiche della dispersione, della perdita e dell'autotradimento. L'elaborazione delle emozioni e dei sentimenti di mancanza può condurre alla genesi creativa se esistono le condizioni relazionali, individuali e di contesto per la giusta *attesa*; se esistono il tempo e lo spazio per la scoperta. La tolleranza dell'attesa, infatti, ha inevitabilmente a che fare con l'ansia e la paura, in particolare nei processi creativi, come ha intuito magistralmente Rilke: "Perché il bello è solo l'inizio del tremendo, che sopportiamo appena, e il bello lo ammiriamo così perché incurante disdegna di distruggerci"⁷⁶.

⁷⁴ A. Prochiantz, *La natura innaturale della mente*, Il sole 24 ore, 9 settembre 2007; il titolo, probabilmente redazionale, non solo non dà conto del pensiero espresso da Prochiantz nell'articolo. Ma lo snatura, facendo ritenere che l'autore pensi il contrario di quella che è effettivamente la sua ipotesi.

⁷⁵ L. M. Pagliarani, *Il coraggio di Venere*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1986; seconda edizione 2002.

⁷⁶ R. M. Rilke, *Elegie duinesi*, a cura di Michele Ranchetti, Feltrinelli, Milano 2006; p. 3.

Pare che ogni processo creativo emerga da una *pausa* che, in certi casi, è particolarmente impegnativa e vertiginosa, una transizione elaborativa in cui agisce la *tensione rinviante*⁷⁷, quella tensione che ci caratterizza e distingue come specie e ci porta a non coincidere mai con noi stessi né con ciò siamo e abbiamo già. Ci siamo evoluti in modo da essere capaci di differimento- dislocazione- riflessione- trasformazione in altro di tutto ciò che esiste. La *trasformazione in arte* e ogni processo creativo hanno a che fare con queste dinamica la cui natura mostra di essere essenzialmente relazionale e neurofenomenologica⁷⁸. Sulle dinamiche di trasformazione è stato Wilfred R. Bion a porre alcune basi analitiche, in particolare degli aspetti emotivi e affettivi profondi, con una evidente attenzione all'interdipendenza tra biologia e psiche nell'emergenza della conoscenza⁷⁹. Le dinamiche che sottendono all'emergere della conoscenza con particolare riferimento alla trasformazione di quelli che Bion chiama elementi

β in elementi *alfa*, sono strettamente connesse alle dinamiche all'origine dei processi creativi. Con una peculiare differenza riguardante il fatto che l'intensità della discontinuità e, nei casi di creazione, della rivoluzione di senso cognitiva-affettiva, è particolarmente elevata nelle situazioni di creazione artistica. Sarà Donald Meltzer prima da solo e, successivamente insieme a Mag Harris a formulare una proposta analitica dell'esperienza creativa basata sulla presenza ed elaborazione del conflitto estetico che ognuno di noi sperimenta mentre, all'origine e nel corso della vita, elabora il rapporto ambiguo tra autonomia e dipendenza. In questo modo la creatività viene riconosciuta come una caratteristica fondativa specie – specifica dell'esperienza umana⁸⁰.

4.2. *I neuroni specchio, l'empatia, il senso e il significato nell'esperienza estetica*

La lettura del notissimo episodio della *madeleine* narrato da Proust all'inizio de *La Recherche* suscita un processo di risonanza empatia che oggi sappiamo essere naturalmente basato sulla disponibilità evolutiva dei neuroni specchio, una peculiare dotazione di gruppi neuronali che prelinguisticamente e tacitamente favoriscono l'empatia nelle relazioni tra

⁷⁷ U. Morelli, *La tensione rinviante*, paper inedito, Master of Art and Culture Management, tsm-Trentino School of Management, 2006.

⁷⁸ F. Varela,

M. Cappuccio

⁷⁹ W. R. Bion, *Trasformazioni*, Loesher, Torino 1983.

⁸⁰ D. Meltzer, M. Harris,

esseri umani e altri animali. La risonanza naturale fondata sui neuroni specchio⁸¹ si configura come una condizione necessaria e non sufficiente per i processi relazionali umani, per la loro attivazione e sospensione e per le discontinuità che sottendono alla generazione e alla creazione. Movimento, relazione ed empatia sono interconnessi e, ponendo il movimento come tratto distintivo delle specie viventi e la teoria motoria alla base della comprensione naturale dell'esperienza relazionale, forniscono alcune premesse e condizioni per una visione incorporata della mente e per una ricerca mirata alla fondazione naturale dell'esperienza estetica.

4.3. La mente collettiva: psicologia sociale del conformismo e della discontinuità nel gusto

La connotazione relazionale dell'esperienza indica la rilevanza dei gruppi di riferimento per comprendere l'esperienza umana. L'esperienza estetica è un'esperienza sociale e coinvolge allo stesso tempo dinamiche di conformismo e discontinuità, di persistenza di tendenze del gusto e di emergenze improvvise di innovazione e trasformazione.

La mimesi e l'imitazione sono riferimenti imprescindibili nella creazione del gusto e degli stili, nella loro affermazione e nella loro conservazione. Proprio per questo intervengono anche nella generazione della discontinuità e nei processi di trasformazione.

La circolazione dei significati, infatti, pur tendendo alla conferma, incontra per ragioni non del tutto determinabili e decidibili, condizioni di discontinuità e punti di rottura, tali per cui i contesti formativi del gusto e degli stili, ad un certo punto, danno vita ad emergenze che possono divenire anche rivoluzionarie in tempi rapidi. Il gusto e il cambiamento di gusto si condensano in esperienza estetica nelle relazioni situate in un contesto. La mente non gode da sola dell'esperienza estetica, che perciò è un'esperienza relazionale e sociale.

Ognuno può, in una certa misura, dire ad un altro: “so quel che ti piace”, a partire dal fatto che osservando come si genera il significato è possibile constatare un'epigenesi del senso e della sua condivisione, dipendente dai modi in cui circola il senso e diviene significato, dai modi in cui un significato si afferma, dai modi in cui cambia: con quali vincoli e possibilità, con quali influenze dei diversi contesti culturali.

⁸¹ V. Gallese, *op. cit.*

4.4. Tempo, intuizione, scoperta

Sostenere l'ipotesi di una comprensione naturale, non dualista, non riduzionista e non idealista dell'esperienza estetica, vuol dire attribuire rilevanza:

- alla storia evolutiva dell'esperienza simbolica ed estetica;
- e alle acquisizioni più recenti delle neuroscienze cognitive e della psicologia sociale.

Vuol dire rendersi conto di alcune caratteristiche della mente incorporata e del suo rapporto con il tempo. Ciò consente di comprendere con maggiore precisione il rapporto esistente fra intuizione, consapevolezza e conoscenza⁸². Le scelte immediate e non intenzionali acquistano un ruolo decisivo nella struttura dell'esperienza e nella continuità e discontinuità delle sue dinamiche. Così come emergono le implicazioni e la rilevanza dei fattori inconsapevoli nelle scelte e nelle decisioni⁸³.

L'intuizione e le scelte inconsce si affermano come cruciali per la comprensione dei comportamenti umani, aprendo ad un maggiore spazio di riconoscimento della discontinuità, dell'incertezza e della creatività per giungere ad avere un'idea più attendibile di quello che siamo.

5. Ostacoli epistemologici e angosce epistemofiliche nella creazione, nella fruizione estetica e nel cambiare idea

È l'orrore che l'arte prova verso se stessa, ovvero è l'orrore che l'arte produce nel pubblico? È questo il dilemma (mal posto dal punto di vista scientifico) con cui viene trattata spesso l'arte contemporanea. Nel dialogo tra P. Virilio e E. Baj sembra essere questo il motivo conduttore⁸⁴. L'opera d'arte contemporanea sarebbe ridotta ad "un'icona di se stessa, priva di significato intrinseco".

Partiamo da qui, ma i punti di partenza potrebbero essere tanti altri.

In primo luogo non è dato ad *homo sapiens* di produrre alcun gesto, segno o suono, senza che questi generino significato. Siamo costitutivamente animali *sense-makers* e dare significato non è una scelta. Come si generi il significato e perché un certo significato; come circoli un significato e come

⁸² B. Libet, (2004), *Mind time. Il fattore temporale nella coscienza*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2007.

⁸³ G. Gigerenzer, (2007), *Gut Feelings. The Intelligence of Unconscious*, Viking Penguin, New York.

⁸⁴ P. Virilio, E. Baj, *Discorso sull'orrore dell'arte*, Eleuthera, Milano 2002 – 2007.

e perché cambi o non cambi, è un rilevante tema di ricerca. Ma che si generi è una constatazione che attiene alla comprensione naturalculturale della mente⁸⁵.

L'arte contemporanea, come ogni segno umano, come ogni gesto o ogni suono, ma anche come ogni elemento della nostra semiosi in cui siamo immersi, è simbolico e significante.

Come accada che dal pluriverso semiotico si stacchi ad un certo punto un elemento e assuma connotazioni peculiari e distintive tali da essere trasformato in arte; come avvenga la **trasformazione in arte**, è un'altra rilevante questione di ricerca, a partire dalla stessa creazione della categoria "arte" e seguendo le sue evoluzioni profonde nel corso del tempo. Le ipotesi sono molte e ognuna merita approfondimenti e ulteriori esplorazioni.

In secondo luogo si tratta di considerare non tanto l'orrore che l'arte produrrebbe nel pubblico, né tanto meno l'orrore che l'arte prova verso se stessa, bensì l'arte come rappresentazione del mondo interno – esterno e dell'orrore intrinseco di quel mondo; non solo ma anche la tangenza sottile e profonda tra arte ed orrore, tra arte e terrore, nella dimensione affettiva e cognitiva della creazione e della fruizione estetica. Sembra che siano gli spessi processi psicodinamici, liminali, inauditi, imprevedibili e indecibili, ma soprattutto irriducibili, che stanno all'origine dell'esperienza estetica, ad essere alla base delle esperienze di terrore e d'orrore. La dimensione "sconvolgente", "meravigliosa" "ineffabile", "sublime", che emerge come distintiva, caratterizza entrambe le esperienze emozionali. Se l'arte contemporanea si mostra solo in parte in grado di catturare quella dimensione, può essere definita la "prima arte"; l'arte che distingue questa che, forse, è l'infanzia simbolica dell'umanità che "si vede" dentro e non solo nella forma esteriore, per la prima volta. Noi infanti simbolici riusciamo forse a narrarci, attraverso l'arte contemporanea, come non ci siamo mai narrati e ci stupiamo di vederci; ci stupiamo di smettere almeno per un po' di "non vedere di non vedere".

Proprio a questo livello si pone una delle questioni più rilevanti della ricerca sull'esperienza estetica, sulle sue evoluzioni nel tempo. Di particolare interesse è l'attenzione che conviene porre sul rapporto tra accessibilità all'arte e all'esperienza estetica a livello socio-comportamentale (costi di attivazione) e i vincoli affettivi e cognitivi che

⁸⁵ Si veda per questo il fondamentale lavoro del mio maestro Giorgio Prodi, *Le basi materiali della significazione*, Bompiani, Milano 1977; ma anche la relazione magistrale che Valentino Braitenberg ha tenuto a Castiglione delle Stiviere (MN), il 23 settembre 2007, all'interno della rassegna Mosaicoscienze 2007, *Intelligentemente*, dal titolo: *Alla ricerca dell'intelligenza elementare. Come ancorare i pensieri alla materia*.

stanno alla base dei comportamenti manifesti. Si profila qui un fertile terreno di interazione tra l'economia e la psicologia, a saperlo valorizzare. Il tema del cambiamento di idee, atteggiamenti, preferenze, oggetti affettivi, in psicologia del profondo, ha ricevuto contributi importanti, ancorché poco noti, dalla scuola neo-latina e argentina in particolare. Enrique Pichon-Riviere, ha elaborato due costrutti concettuali di notevole interesse:

- l'E.C.R.O. (Esquema Conceptual de Referimento Operativo), che indica i processi in base ai quali ognuno di noi agisce e sceglie essendo "vincolato" (vincolo) da un contesto in cui si formano le basi dell'attribuzione di significato e la genesi delle preferenze, gli orientamenti di valore e i codici di lettura dei segni del mondo. Recentissime ricerche neuroscientifiche tendono a confermare questa ipotesi: Marco Iacoboni e Istvan Molnar-Szakarcs hanno concluso un esperimento nel giugno 2007, presso la California University di Los Angeles, in cui mostrano come i neuroni specchio siano sensibili alle influenze culturali e rispondano in modo diverso a seconda che stiamo guardando qualcuno che appartiene o meno alla nostra cultura (cfr. i risultati sulla rivista on-line PLoSONE];
- la "rottura" o il superamento di quel vincolo pongono di fronte a quella che l'autore chiama "angoscia epistemofilica". La messa in discussione della "filia" dell'appartenenza dei fondamenti epistemici, della propria epistemologia genetica, produce una condizione conflittuale interna che richiede di essere elaborata. Quella elaborazione può produrre la ridefinizione dell'E.C.R.O. o la sua conferma. Tendenzialmente la ricerca consente di verificare che la conferma prevale sulla ridefinizione e che le condizioni della ridefinizione esigono l'emergere di un nuovo E.C.R.O.⁸⁶.

Josè Bleger, ha approfondito il rapporto tra *simbiosi* e *ambiguità* nello sviluppo individuale, nella individuazione e nell'evoluzione psico-sociale della personalità. La condizione simbiotica indica l'indifferenziato, il tutto agglutinato, in cui noi partecipiamo di una situazione, di una semiosi, di un contesto, in modo tacito e relativamente inconsapevole, replicandone simbioticamente, appunto, codici e significati. Quella appartenenza tacita e sorda non è però priva di conflitti, in quanto ognuno di noi allo stesso

⁸⁶ E. Pichon – Riviere, *Il processo grippale. Dalla psicoanalisi alla psicologia sociale*, Libreria Editrice Lauretana, Loreto 1985.

tempo è un essere unico e irriducibile a massa in maniera completa, in ragione delle nostre caratteristiche specie-specifiche. Ecco l'*ambiguità*. Questo concetto che nella vita quotidiana tendiamo ad usare come sinonimo di equivoco, si distingue semanticamente qui per indicare la inscindibile compresenza di due o più aspetti dello stesso fenomeno, necessari ed ineliminabili, tali per cui, qualora se ne eliminasse uno, non avremmo più il fenomeno. Ineliminabili ma spesso opposti e contraddittori, conflittuali. Essere, noi, autonomi e unici, ma in grado di riconoscerci solo attraverso gli altri. Dalla elaborazione di questa ambiguità di liberano o possono liberarsi le differenziazioni che, nei casi in cui sono particolarmente tormentate e impegnative, ma anche attraenti e generative, producono cambiamenti a livello individuale e di gruppo, che possono divenire cambiamenti di orientamento e di scelte a livello collettivo⁸⁷. Entrambi questi contributi possono dar conto, almeno in parte, di alcune delle dinamiche che regolano il rapporto tra persistenza e emergenza di cambiamenti, nella conoscenza, nel gusto e nelle preferenze, anche in campo estetico.

6. Siamo infanti simbolici

Collocandoci, come è necessario, nel tempo profondo dell'evoluzione, è opportuno riconoscere che, come specie, siamo infanti simbolici. Considerato il nostro tempo evolutivo di specie, è molto poco il tempo trascorso da quando ci siamo riconosciuti capaci di:

- essere coscienti di essere coscienti;
- pensare;
- creare;
- anticipare.

Secondo i tempi biologici, le stime più attendibili relative all'affermazione dell'esperienza simbolica, che fanno riferimento a quarantamila/cinquantamila anni circa⁸⁸, indicano una lunga gestazione durata circa centomila anni e un'esplosione che si è rapidamente affermata, cambiando profondamente le forme di vita della specie e del pianeta.

⁸⁷ J. Bleger, *Simbiosi e Ambiguità*, Libreria Editrice Lauretana, Loreto 1981.

⁸⁸ I. Tattersal, *Come è nata l'intelligenza simbolica*, in Micromega, Almanacco Scienze, 2009; pp. 181-208.

Del resto è da non più di trecento anni, dal diciassettesimo secolo dopo Cristo circa, che abbiamo collegato la nostra capacità di conoscere, la nostra mente, al cervello (Aristotele riteneva che il cervello servisse a raffreddare il sangue, essendo noi animali a sangue caldo)⁸⁹. Il riconoscimento di noi stessi per una via naturale ed evolutiva è appena cominciato. In economia, ad esempio, lo spostamento dell'attenzione da una centratura sulla materia ad una sulla conoscenza inizia solo ora ad avere una sua sistematicità⁹⁰. Il dualismo, tuttavia, resiste ed una visione integrata dell'esperienza e dell'azione umana nel mondo richiede ricerca e impegno per la sua affermazione. Un passo avanti si può compiere cercando di andare oltre il *mind/body problem*. Da circa un quarto di secolo e soprattutto negli ultimi dieci anni abbiamo compreso e stiamo comprendendo che la nostra mente è incorporata e riconosciamo le condizioni dell'*embodiment of mind* anticipato da Warren McCulloch. Quel che appare evidente è che il processo di deidealizzazione non riduzionista della natura umana incontra non poche difficoltà e l'appropriazione da parte di se stessa della specie è un processo lungo e difficile. In particolare le difficoltà emergono a proposito dell'esperienza estetica che è stata e tuttora è considerata una delle "prove" della cosiddetta "eccezione" umana, sulla base della convinzione diffusa che l'arte "è qualcosa di più", dove non è mai dato di sapere cosa sia quell'eccezionalità. Anche il mentalismo cognitivista, separando la mente dal corpo, ha concorso a suffragare il dualismo e a rendere impegnativo il riconoscimento del valore e, perché no, della bellezza della fondazione naturale e non riduzionista dell'esperienza estetica, dal gesto alla poesia, dall'utensile all'ironia, dal pollice opponente al *wiz*. Ora l'artificiosa separazione tra mente e corpo traballa, pur tra resistenze che appaiono più legate a interessi di parte e a resistenze che ogni cambiamento paradigmatico suscita⁹¹, che a prove di ricerca verificate e falsificate. Una virtuosa linea di pensiero e ricerca che connette le origini della psicologia e, in particolare William James, a Jerome Bruner⁹² mostra come l'iniziale interesse del cognitivismo per il significato dell'esperienza individuale e relazionale sia stato via via ridimensionato dal modello funzionalista della

⁸⁹ C. Zimmer, *Soul made flesh. The discovery of the brain – and how it changed the world*, Free Press, New York 2004.

⁹⁰ Si veda su questo tema, tra gli altri contributi, A: Pilati, A. Perrucci (a cura di), 2005, *Economia della conoscenza*, Il Mulino, Bologna; in particolare pp. 11-52 e pp. 567-674.

⁹¹ Come accade evidentemente nel *pamphlet* scritto da P. Legrenzi e C. Umiltà, *Neuromania*, Il Mulino, Bologna 2009.

⁹² Si veda in particolare J. Bruner, *La ricerca del significato*, Bollati Boringhieri, Torino 1992.

mente derivato dalla tecnologia dei computer. L'approccio neurocognitivo⁹³ e quello neurofenomenologico⁹⁴ assumono una mente e una cognizione "incarnata" o "incorporata" che valorizza prima di tutto il radicamento della mente nel cervello, fino a giungere alla proposta di Derek Denton, secondo il quale la mente è quello che il cervello fa⁹⁵. Alle emozioni viene riconosciuto un ruolo organizzante del comportamento. Come Varela ha mostrato e sostenuto la cognizione si sviluppa dall'esperienza di avere un corpo in relazione con altri. L'esperienza estetica emerge, quindi, dalle relazioni tra mente incorporata così come si è evoluta, altri e mondo.

I due movimenti simmetrici:

- riportare la mente nel corpo e nel cervello (incarnazione e incorporazione);
- collocarla come proprietà emergente nella relazione con gli altri (rispecchiamento, risonanza, empatia, seconda natura);

compongono l'*eccedenza evolutiva* di *homo sapiens* che vive non coincidendo mai con se stesso, proteso sull'orlo, al margine di sé, dove tende all'inedito e crea quello che prima non c'era o, almeno, ha la possibilità di farlo.

Così com'è impossibile escludere e neutralizzare la memoria e il passato, il "prima" e il "dopo" per collocarsi in un eterno presente, allo stesso modo non possiamo individuarci e definirci senza le relazioni e l'altro. Tutto ciò fa dell'esperienza estetica un'esperienza eminentemente sociale, anche quando riguarda il passato e la narrazione di storie ed eventi vissuti da altri. La neutralizzazione delle relazioni (individualismo) e la centratura sul presente (presentismo) generano l'angoscia del presente che è forse uno dei principali problemi del nostro tempo. Per costringere le nostre menti nell'"eterno presente" e nell'autoreferenzialità dell'individualismo narcisistico dobbiamo creare un sistema sociale e culturale, economico e mediatico di supporto che si regge su una contraddizione costitutiva: mette in crisi e rischia di distruggere l'oggetto che enfatizza e blandisce, l'individuazione progettuale e creativa delle menti relazionali.

⁹³ Cfr. il contributo approfondito e ampio di V. Gallese, *op. cit.*, e, inoltre, C. Frith, *Inventare la mente*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009; D. Siegel, *Mindfulness e cervello*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.

⁹⁴ Cfr. in particolare F. Varela, *Scienze e tecnologie della cognizione*, Hopefulmonster, Firenze 1986; F. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *La via di mezzo della conoscenza*, Feltrinelli, Milano 1993.

⁹⁵ D. Denton, *Le emozioni primordiali*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

Se, ad esempio, alimento l'autoreferenzialità di un bimbo o di una bimba con una certa educazione ne faccio un "dio" o una "dea", fino all'inizio dell'adolescenza. E poi? Il rischio è il nulla progettuale e creativo e la perdita delle proprie stesse possibilità e dello stesso senso del possibile. Solo a che ha il senso del possibile appartiene il futuro ha scritto Robert Musil, e il senso del possibile è frutto dell'educazione alla creatività e all'innovazione.

La contingenza e la neuroplasticità ci contraddistinguono e da esse emergono il linguaggio verbale, la coscienza di second'ordine e l'esperienza estetica..

Se parliamo di un futuro della mente, ciò vuol dire che essa ha un passato e un presente e, quindi, che la mente è:

- storica;
- situata nella contingenza relazionale;
- sensibile alle culture e, perciò, inculturata;
- incorporata e finita;
- neuroplastica: non è ma diviene. **la mente esiste perché diviene solo nelle relazioni con l'altro, nell'altrove, al futuro.**

Un andamento jazzistico, come espediente narrativo, può aiutare a comprendere il cambiamento di prospettiva derivante dalle scoperte più recenti sulla mente incorporata. Nell'improvvisazione jazzistica, infatti, una frase breve di esecuzione descrittiva iniziale di un motivo noto e consueto (ad esempio *My Funny Valentine*) consente poi a un artista come Miles Davis di decostruire, improvvisare e creare.

Nell'azione esecutiva che è allo stesso tempo descrizione di un mondo e sua decostruzione, decostruzione di un ordine precedente, si aprono le possibilità dell'intuizione e dell'improvvisazione, come preludio alla creazione possibile.

Del resto cambiare idea è una delle cose più difficili per la mente umana e forse per questo abbiamo tanta difficoltà a cambiare idea sulla mente.

Se, infatti, si considera la seguente sequenza di affermazioni, non sarà difficile riconoscere che esse sono ampiamente e più o meno tacitamente condivise; rappresentano cioè una "teoria della mente" sufficientemente e tacitamente condivisa:

*Io sono io
Ho la mia mente nella testa
Ho le mie idee e convinzioni
Mantengo la mia identità nel tempo
Credo a quello che vedo
Sono un essere non solo superiore ma “altro” rispetto al resto della natura
L'intelligenza mi distingue
Con la ragione e il pensiero capisco e governo il mio corpo e le azioni
La cultura è “là fuori” e dal mio posto la scelgo*

Allo stesso tempo non è difficile accorgersi che molte cose non vanno e sono evidentemente contraddette dall'esperienza di ogni giorno, nelle affermazioni precedenti, anche perché buona parte delle letture dei processi mentali sono stati modellati evolutivamente in tempi ancestrali e, come mostra ormai ampiamente il contributo della biologia evolutiva, della paleoantropologia e delle neuroscienze cognitive, risultano poco adatti al mondo in cui viviamo.

Stiamo vivendo una sorta di *neotenia di second'ordine*. Se per neotenia si intende l'anticipo o il ritardo con cui l'animale umano viene al mondo e la sua dipendenza dal *care-giving* relazionale per raggiungere un sufficiente grado di autonomia, una neotenia di second'ordine può far riferimento all'esigenza di *care-giving* relazionale ed emotivo, nonché culturale, per giungere a riconoscere la propria autofondazione e la natura delle proprie possibilità e dei propri vincoli di autocreazione e creazione della propria esperienza e delle proprie condizioni di vita.

Molti sono gli svelamenti recenti dei pregiudizi e delle presunzioni sul funzionamento “idealizzato” e “mentalizzato” della mente umana. Considerandone alcuni è possibile giungere ad una visione più realistica della mente relazionale incorporata e dei vincoli e delle possibilità del nostro comportamento nel mondo.

- Il *pregiudizio della conferma*, ci pone di fronte alle scelte e alle decisioni di ogni giorno con una prevalente propensione a mantenere lo status quo, con una tendenza dominante al conformismo rispetto alla disponibilità a cambiare idea e comportamenti o linea di azione;
- Le *contaminazioni mentali*, mostrano come spesso uno dei fattori in gioco, in molti casi neppure il principale, contaminano la nostra visione di una situazione o di un problema e tenda a generare comportamenti conseguenti;

- L'*ancoraggio*, evidenzia la nostra tendenza ad affidarci ad una certa lettura di un fenomeno anche quando essa è palesemente e razionalmente inefficace o controproducente ai fini degli esiti dell'azione;
- Il *framing*, una delle costanti necessarie del nostro comportamento, consente di agire protetti da una cornice in cui inquadrare fenomeni e scelte, ma ad ogni evidenza tendiamo ad avere elevate difficoltà e re-incorniciare con un inquadramento inedito ed appropriato, una visione anche quando è evidentemente superata e inadeguata;
- L'*autocontrollo inadeguato*, tende a scattare e ad affermarsi ogni volta che l'attrazione affettiva ed emotiva per una soluzione o una scelta sono rilevanti o elevate;
- I *cicli ruminativi*, riguardano gli scarti che spesso si producono fra i tempi a noi necessari per assimilare con la riflessione un evento o un fenomeno e i tempi effettivamente disponibili per scegliere e agire in modo appropriato;
- L'*illusione di focalizzazione*, si manifesta quando ci concentriamo su una parte del fenomeno trascurando il resto e verificando poi che quella parte non era la più rilevante o quella decisiva;
- Il *ragionamento interessato*, emerge tutte le volte che cerchiamo ad ogni costo di giustificare razionalmente o dimostrativamente una nostra preferenza come quella ottimale e "oggettivamente" migliore;
- I *falsi ricordi*, riguardano la propensione a "riscrivere" il passato e la memoria, oltre la naturale tendenza della nostra memoria a procedere secondo la dinamica propria del "presente ricordato"⁹⁶, in base alla quale ogni ricordo è attualizzato dal processo stesso che consente il funzionamento della memoria;
- La *distraibilità*, evidenzia i limiti della nostra capacità attentiva e la vulnerabilità della nostra lettura dei fenomeni e della narrazione delle loro dinamiche;
- La *vulnerabilità*, indica la penetrabilità del nostro sistema affettivo-cognitivo a influenze di cui siamo inconsapevoli, condizione stessa della nostra possibilità di vedere e sentire il mondo;

⁹⁶ G. M. Edelman, *Il presente ricordato*, Rizzoli, Milano 1992.

- Il *sistema linguistico ambiguo*, come la vulnerabilità, evidenzia i vincoli e le possibilità coesistenti della relazionalità e della comunicazione umana, nonché delle condizioni per accedere al senso e al significato.

Oltre agli svelamenti considerati è possibile valorizzare alcune evidenze che la ricerca ci mette a disposizione per giungere a delle considerazioni per una comprensione naturale della mente umana.

Al margine di se stessa e tendendo a quello che ancora non c'è, una mente umana vive. Dal momento in cui ha avuto accesso evolutivo alla possibilità di accorgersi di se stessa, tutto è cambiato. Una mente umana esiste e si riconosce in quanto per essa niente è quel che è, non esistono il mondo e le cose in sé, ma il loro significato generato col linguaggio. È pertanto possibile sostenere che una mente umana vive per così dire “al futuro”. È nel “non-ancora” che risiede la sua possibilità di divenire, esistere e riconoscersi. È nella “tensione a...” che emerge la sua vitalità. La capacità creativa umana si basa su queste caratteristiche specie specifiche, che possono essere educate e sviluppate o ottuse e mortificate.

La discordanza con l'esistente è perciò divenuta definitiva con l'evoluzione e infinita e si presenta infinita nella contingenza evolutiva in corso. La dissonanza e, quindi, la tensione al futuro, non sono una soluzione ma la condizione di esistenza, la sua continua contingenza, in cui la proiezione al futuro, all'inedito, a ciò che ancora non c'è, è una condizione costitutiva.

La mente, che è storica e diviene nel tempo, nell'attuale contingenza evolutiva, ad esempio, si trasforma cedendo la centratura sull'olfatto, così cruciale nei tempi passati per la sopravvivenza, ad una crescente rilevanza contingente della visione e della competenza simbolica.

Un modo attuale ed evoluto di leggere e comprendere la mente relazionale umana, a confronto con la “teoria della mente” tacitamente condivisa presentata prima, potrebbe essere così composto:

Da una mente fissista ad una mente neuroplastica (LA MENTE NON E' MA DIVIENE);

Da un io unitario e stabile ad una federazione di istanze (L'IO NON ESISTE SENZA UN NOI)

La mente NON E' nella testa

*LA MENTE NON E' FISSA (CI INDIVIDUIAMO CONTINUAMENTE
NELLA RECIPROCA INFLUENZA)*

VEDO QUELLO CHE CREDO

*NON Sono un essere superiore SOPRA LE PARTI ma PARTE DELLA
natura*

*L'intelligenza è DI MOLTE SPECIE, MA ALLORA CHE COSA mi
distingue?*

*I LIMITI DELLA RAZIONALITA' E L'OPACITA' DELLA COGNIZIONE
SONO CONDIZIONI DELLA MIA CAPACITA' DI ADATTAMENTO. Un
esempio?*

(“Un sistema che registra ogni dettaglio senza fare distinzioni e che rende
quelle informazioni continuamente accessibili, causa un'enorme
confusione”.

“Dimenticare in modo efficiente è fondamentale per avere una memoria
efficiente”⁹⁷).

*La cultura NON è “là fuori” MA EMERGE DAI CONTINUI
ADATTAMENTI STRUTTURALI TRA INDIVIDUI E MONDO.*

Se la mente relazionale umana è plastica, è possibile domandarsi quali tratti
distintivi sono auspicabili per la mente del futuro e cercare di orientare in
tal modo l'educazione e le relazioni. In primo luogo sembra importante
andare oltre le proiezioni verso la perfezione e trovare nell'imperfezione la
nostra grandezza. Noi siamo e allo stesso tempo siamo capaci di sentire ciò
che siamo. Se coincidessimo “perfettamente” con noi stessi e le nostre
scelte e i nostri sistemi di vita fossero completi, ciò non sarebbe possibile.
È proprio la capacità di vedere “come se fosse dall'esterno” la nostra
imperfezione, che ci fa umani.

In proposito è importante chiedersi che rapporto esiste tra le nostre capacità
cognitive men che perfette e il fatto che esprimiamo credenze e aspirazioni
di perfezione riguardo a noi stessi. Come mai, cioè, concepiamo il concetto
stesso di perfezione e l'aspettativa di una perfezione che ci trascende.

⁹⁷ D. Schacter, *New Scientist*, marzo 2008.

Come mai disponiamo della capacità di pensare una perfezione che ci trascende.

Scopriamo in tal modo che viviamo al punto di incontro tra l'effettivo e il pensabile e che la pensabilità a cui tendiamo è un nostro carattere distintivo che può essere tanto generativo di emancipazione quanto di distruzione. La differenza può farla la plasticità educativa.

A distinguerci come umani sono poche caratteristiche distintive che, almeno a livello primordiale, condividiamo con le altre specie: il linguaggio verbale, la coscienza di second'ordine, la ricerca del senso e del significato, la tensione trascendente e rinviante.

Da quest'ultima ci derivano l'elaborazione del sacro, l'amore, la politica, la scienza e l'arte e l'estetica⁹⁸, tutte caratteristiche distintive che esigono relazioni educative dedicate.

Ci deriva soprattutto la *capacità di anticipare il futuro*. Dai vincoli e possibilità di anticipazione del futuro noi possiamo ricavare, oggi:

- un linguaggio planetario per scambiarsi le lingue locali;
- le alterità invocate e riconosciute come ricchezza (non esiste un "io sono" senza "tu sei" e senza "noi siamo").

"Io sono solamente un negro rosso che ama il mare,
ho avuto una buona istruzione coloniale,
ho in me dell'olandese, del negro e dell'inglese,
sono nessuno e sono una nazione"⁹⁹.

- L'educazione a cambiare idea;
- L'individuazione continua che fa dell'identità una realtà in divenire e non fissa;
- Il limite come valore;
- La bellezza come codice per un'erotica della conoscenza.

Condizioni di futuro, del resto, divengono possibili solo se un'educazione appropriata e diffusa favorirà l'evoluzione della plasticità della mente in alcune direzioni decisive, tra le altre:

⁹⁸ Cfr. in proposito: U. Morelli, *La mente estetica*, paper inedito, Master of Art and Culture Management, Trentino School of Management, 2005.

⁹⁹ Derek Walcott, *La goletta Flight*, in *Mappa del nuovo mondo*, Adelphi 1992.

Mente estesa:

- passato profondo;
- spazio allargato;
- microinvisibile;

Mente ricomposta:

- fine del dualismo riconosciuto come retaggio evolutivo ed epistemologico;
- mente incorporata;

Mente autofondata e consapevole:

- riconoscere il non vedere del non vedere;
- muoversi tra vincoli e possibilità;

Mindtime e Spime (Space+Time):

- apprendimento, creatività, decisione;
- tempo, spazio di scoperta, innovazione.

La rilevanza e, forse, la centralità dell'educazione alla creatività sta nel fatto che la mente è plastica e in continuo divenire: umani si diventa. Non siamo spontaneamente abili pensatori, scettici equilibrati, critici creativi. Da qui l'importanza di educare al pensiero critico e creativo.

Marco deve scrivere un tema:

“La cosa più interessante al mondo”, e scrive:

“La cosa più interessante al mondo per me è il pensiero. So che ci sono molte altre cose altrettanto importanti e meravigliose, come l'elettricità, il magnetismo, i computer e la gravitazione. Tuttavia, per quanto noi uomini possiamo capirle, loro non possono capire noi. Ecco perché il pensiero deve essere qualcosa di molto speciale”.

Pur se incorporata, plastica, storica e densa di limiti, l'educabilità della mente è l'unica via che abbiamo per far evolvere la mente stessa.

È opportuno e necessario condividere con Ian McEwan che “ogni forma di totalitarismo corrisponde di fatto ad una crisi dell'immaginazione. Le ragioni dell'educazione alla creatività per l'intero arco della vita riguardano

contemporaneamente la realizzazione individuale, l'emancipazione delle persone, e la qualità della civiltà in cui viviamo e desideriamo vivere. Il rapporto che stabiliamo con l'esperienza estetica, l'arte e la cultura è il vertice di questa prospettiva e la condizione per riconoscere il valore della tensione a cambiare idea, accogliendo il monito di William Blake: "Chi non cambia mai idea è come l'acqua stagnante, alleva rettili nella testa". Se esiste un'etica dell'azione che gli individui continuamente costruiscono e si danno essa connette la vita morale all'immaginazione, intimamente¹⁰⁰. La cura della capacità immaginativa è il modo più appropriato per riconoscere e valorizzare la vita umana come progetto e invenzione¹⁰¹. Anche a questo modo di intendere l'etica pensava, con ogni probabilità Iosif Brodskij, allorquando, parlando all'Accademia di Svezia nell'atto di ricevere il Premio Nobel ha detto:

"L'estetica è la madre dell'etica, perché la contiene; chi non ne è convinto si ricordi di quando si è innamorato".

¹⁰⁰ Su questo tema si veda: C. Diamond, *L'immaginazione e la vita morale*, Carocci, Roma 2006.

¹⁰¹ Così, frequentemente, si esprimeva con passione e rigore Aldo Giorgio Gargani.



Jan Fabre, *Performance*

***Le Passioni di Venere.
Comune origine di violenza e bellezza ed
evoluzione della mente estetica***

Ugo Morelli

*per Luigi M. (Gino) Pagliarani,
continuando, nonostante*

Che Venere potesse giungere a fare l'amore con Marte è stata una delle utopie concrete più studiate da Luigi Pagliarani. Gli interessava porre la questione sotto forma di domanda e chiedersi perché Venere non fa l'amore con Marte. Eppure, come Omero ci canta, (*Odissea*, VIII, 266-366), il sole che tutto vede li ha scorti abbracciati nella reggia di Efesto, l'inclito fabbro, marito di Venere. In questo connubio, nella sua elaborazione e comprensione, Pagliarani vedeva la possibilità per il genere umano di trovare una via di soddisfazione al terrore e alla distruttività, una via per l'affermazione della bellezza. La sua speculazione non era certo ingenua e, incalzante, si diceva: bisogna chiedersi perché, nonostante l'evidenza e la consapevolezza, nelle azioni e nella pratica non prevale l'orientamento proposto da Dostoevskij: la bellezza salverà il mondo. Che cosa ci trattiene sull'orlo del progetto di uscita dalla caverna? Quale angoscia ci impedisce di affermare la fantasia e la creatività in modo da cercare di far vincere gli equivalenti della passione guerresca? L'angoscia della bellezza, quel procrastinarsi oltremodo del trattenimento prodotto dalla paura della trasformazione e dall'attrazione del nostro stesso progetto, tendono a prevalere sulla possibilità di emancipazione, di uscita dalla minorità¹⁰², sulle opportunità che si possono generare quando la fantasia individuale gioca con idee e pratiche inverosimili. Perché? L'attrazione magnetica tra Amore e Guerra ci propone un compito di ricerca importante: quello di cercare di comprendere la fusione tra bellezza e violenza, tra terrore e amore. La comprensione della comune radice tra bellezza e violenza potrà forse aiutarci a riconoscere se non possano essere le passioni di Venere, i codici prevalenti della creatività e dell'estetica, a permetterci di affrontare i

* Ringrazio gli studenti del Mart>Mac Master of Art and Culture Management di tsm-Trentino School of Management, di cui sono direttore e docente, per le discussioni comuni senza le quali i pensieri espressi non sarebbero gli stessi. Ringrazio Carla Weber per la nostra conversazione infinita su questi temi.

¹⁰² A. M. Iacono, *Autonomia, potere, minorità*, Feltrinelli, Milano 2000.

nostri difetti di immaginazione e a rinvenire quell'“equivalente morale della guerra” auspicato da William James.

Due polarità di particolare rilievo nell'evoluzione della conoscenza ci consentono oggi di evolvere la nostra comprensione delle questioni della mente estetica.

Entrambe hanno a che fare con i contributi che scaturiscono dall'orientamento epistemologico della complessità. Uno macro, l'altro micro. Quello macro riguarda gli sviluppi della paleoantropologia e della biologia evolutiva e fornisce indicazioni importanti sull'origine e l'evoluzione del simbolico nell'esperienza umana. Quello micro riguarda la convergenza tra psicologia, psicoanalisi e neuroscienze e consente di riconoscere aspetti importanti dell'origine della mente, dell'esperienza simbolica ed estetica. L'interdipendenza tra dimensioni filogenetiche e ontogenetiche ci mette a disposizione la possibilità di riconoscere aspetti finora ignoti della mente estetica e dei vincoli e delle possibilità della sua espressione.

L'ipotesi che gradualmente prende forma, prestando attenzione sia agli aspetti affettivi che a quelli cognitivi, è che “essere agenti mentali potrebbe venire più fruttuosamente inquadrato come una capacità che ha un suo sviluppo o un suo processo di costruzione”¹⁰³. L'attenzione a specificare il processo attraverso cui i bambini piccoli comprendono le menti degli altri e finalmente le loro stesse menti; le considerazioni delle basi empiriche e fenomenologiche che riconoscono il senso di sé come emergente dalla qualità affettiva della relazione con il *caregiver* primario; l'attenzione all'attaccamento e alla funzione riflessiva, ci pongono innanzi ad un tratto decisivo dell'evoluzione specie specifica dell'uomo, e alla possibilità di accedere agli stati mentali e alla mente estetica come una conquista evolutiva¹⁰⁴.

E' importante condurre un'analisi attenta di queste questioni per la comprensione delle condizioni evolutive della mente estetica. Da una migliore comprensione di questi processi potranno forse derivare migliori opportunità per domandarsi quali siano i vincoli che si frappongono alle opportunità, per noi, di tendere a vivere all'altezza delle nostre possibilità o di ascoltare e far nostra la tensione dei poeti a vivere al di sopra delle

¹⁰³ P. Fonagy, G. Gergely, E. L. Jurist, M. Target, *Regolazione affettiva, mentalizzazione e sviluppo del sé*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005; ed. orig. 2002; pp. 3-4.

¹⁰⁴ A. Bergman, *Ours, Yours, Mine: Mutuality and the Emergence of the Separate Self*, Jason Aronson, New York 1999. Si veda anche M. Cavell, *Reasons, Causes and the Domain of First- Person*, in J. Sandier, R. Michels, P. Fonagy (a cura di), *Changing Ideas in a Changing World: The Revolution in Psychoanalysis*. Essays in Honour of Arnold Cooper, Karnac, New York 2000.

proprie possibilità. L'origine della possibilità e del vincolo è la stessa. Da un'istanza primaria e originaria si dipartono allo stesso tempo le possibilità del progetto e del tradimento di sé, dell'emancipazione e della negazione. Se la via antagonistica, distruttiva, autonegante, prende il sopravvento o la creazione dell'inedito, di ciò che prima non c'era e l'autorealizzazione si affermano, ciò riguarda la relazione che viviamo, fin dall'origine luogo di tutti i problemi e di tutte le possibilità. La relazione non è seconda alla presenza ma ne è la sua irriducibile condizione¹⁰⁵. La relazione viene prima ed è generativa. Lo sforzo è perciò quello di cercare di comprendere "il nesso tra arte e terrore in tutto il suo spessore ontologico, senza ridurlo e 'spegnerlo' in banali considerazioni psicologiche o sociologiche"¹⁰⁶.

Quanto mai opportuna appare la critica al riduzionismo quando si tratta di comprendere l'esperienza estetica e la creatività artistica. Quella critica dovrebbe consentire di riconoscere i limiti di approcci che tentano di dimensionare l'arte e di spiegarla in base ai suoi mercati e ai processi di fruizione; di spiegare l'esperienza estetica riducendola ad una sociologia delle professioni artistiche; di ridurre la creatività alle esperienze di innovazione produttiva¹⁰⁷.

In una parola si tratta di porre radicalmente al centro la domanda: di cosa stiamo parlando quando parliamo di esperienza estetica e di arte, anche e soprattutto quando intendiamo occuparci della gestione dei processi di educazione, diffusione e fruizione che riguardano l'arte e l'esperienza estetica.

Appare discriminante in questo caso una posizione di rispetto e di giusta distanza rispetto all'oggetto dell'analisi, come condizione per rivolgergli uno sguardo comprendente, come condizione per leggere questa dimensione della nostra stessa esperienza e non spegnerla prima di comprenderla.

Come M. Kundera a proposito dell'arte del romanzo, si tratta di cercare di cogliere la *ragion d'essere* dell'arte, "l'ultimo osservatorio dal quale si possa abbracciare la vita umana nel suo insieme"¹⁰⁸.

A rompere la repressiva regolarità del consueto, la nostra predominante tendenza alla naturalizzazione, sono, allo stesso tempo, l'arte e il terrore, l'esperienza estetica e la guerra, Venere e Marte.

Nella stessa esperienza affettiva e cognitiva umana risuonano la furia di Marte e la voce di Venere, traendo origine dalla stessa passione, dalla

¹⁰⁵ J. Derrida, *Economimesis. Politiche del bello*, Jaca Book, Milano 2005; ed. orig. 1975.

¹⁰⁶ M. Cacciari, *Arte e terrore*, in *Micromega*, 5/2003; pp. 175-184.

¹⁰⁷ Un contributo di sicuro rilievo per fare chiarezza su questo punto è il recente lavoro di P. Legrenzi, *Creatività e innovazione*, Il Mulino, Bologna 2005.

¹⁰⁸ M. Kundera, *Il sipario*, Adelphi, Milano 2005.

stessa attrazione e dallo stesso patire. Amore e guerra non sono opposti, come non lo sono estetica e terrore. All'origine di noi, infatti, secondo una importante prospettiva di analisi della dimensione profonda della nostra esperienza vi è il *conflitto estetico*¹⁰⁹. L'origine dell'esperienza estetica coincide con l'origine della vita, secondo Donald Meltzer. La sua fenomenologia viene oggi significativamente supportata dalla verifica ampia delle funzioni di correlati neurocognitivi specie specifici¹¹⁰. Siamo nella condizione di riconoscere l'origine conflittuale del senso dell'essere, la sua corrispondenza ai processi che presiedono allo stesso riconoscimento di sé e alla conoscenza. Possiamo intendere l'emergere della mente estetica dall'elaborazione del conflitto estetico e dai livelli di tolleranza del conflitto stesso, con esiti diversi a seconda delle situazioni, dove non è detto che quelle apparentemente più favorevoli siano le più propizie: l'immaginazione nella costruzione di sé troverà cibo per il pensiero anche nel deserto e possiamo accogliere l'idea che, per ragioni evolutive, finché vi sarà un uomo vi sarà un atto estetico.

Senza assumere il determinismo genetico e il riduzionismo come uniche prospettive; cercando, inoltre, di liberarci dal residuo della potente tradizione cartesiana dell'autorità della prima persona, l'attenzione ai processi evolutivi del sé agente può aiutarci a riconoscere l'esperienza che il bambino ha di se stesso come organismo dotato di una mente o di un sé psicologico, non come un dato genetico, ma come una struttura che si sviluppa dalla prima infanzia in poi, e il suo sviluppo dipende in modo critico dall'interazione con menti più mature, la cui qualità sia a loro volta benigna e riflessiva¹¹¹. Un'analisi della complessità dell'esperienza estetica in termini evolutivi, storici, neurobiologici, psicologici e psicoanalitici, è una via per considerare la creatività, l'arte e l'esperienza estetica come umane, *naturculturalmente* umane, direbbe Giorgio Prodi. Non come "qualcosa di più" che umane, ma umane, riguardanti la capacità umana di *trascendenza*, oltre che di stare al principio di realtà. Lo sforzo è agli inizi, come probabilmente agli inizi è l'esperienza di "infanzia simbolica", un modo per definire la condizione umana attuale. Alcuni risultati vi sono e lo sforzo transdisciplinare proprio della complessità, della ricerca ai confini dei codici, della messa in tensione tra codici differenti, può condurci oltre i primi provvisori e limitati approdi della cosiddetta "neuroestetica"¹¹². Se,

¹⁰⁹ D. Meltzer, M. Harris Williams, *Amore e timore della bellezza*, Borla, Roma 1989; ed.orig. 1988.

¹¹⁰ V. Gallese, *The "Shared Manifold" Hypothesis: from mirror neurons to empathy*, *Journal of Consciousness Studies*, 8, 2001; pp. 5-7; 33-50.

¹¹¹ P. Fonagy e altri (2005); p. 4.

¹¹² Cfr. S. Zeki, *La visione dall'interno*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

infatti, un neurone o un gruppo di neuroni, sono, in potenza, il correlato neurocognitivo della creazione o della visione, da soli non creano e non vedono nulla. Il processo relazionale e neurofenomenologico dà vita alla visione e lascia emergere il senso; ma in alcun modo il senso è riducibile al fondamento neuronale. Il significato dell'arte non può essere ridotto alla spiegazione delle sue cause, ma va cercato in ciò che mette in tensione. Va cercato nella "immanenza della infinità nel finito", per dirla con Whitehead¹¹³.

Riconoscere le condizioni di espressione della mente estetica vuol dire sentirsi più capaci di essere ciò che siamo e possiamo divenire.

Qualora riuscissimo a comprendere qualche aspetto ulteriore della complessità di questa esperienza, del rapporto tra la persistenza, i *pattern* evolutivi, e le emergenze, le inaudite unicità, noi avremo non disincantato l'arte e mortificato l'umano nelle sue espressioni sublimi, ma autofondato l'incanto per la nostra stessa capacità di trascenderci. Avremo riconosciuto noi generatori del nostro stupore e della nostra meraviglia e abitanti più consapevoli di quell'ambiguità che a un certo punto imprevedibilmente si genera nello spazio abbagliante e fugace, attraente e vertiginoso tra arte e terrore, tra bellezza e violenza, tra il tremendo e l'amore, nella stanza verginale e feconda del conflitto estetico.

L'accesso al conflitto e la conoscenza delle fenomenologie inerenti il conflitto estetico, vedono da un certo punto di vista l'umanità nel tempo dell'*infanzia simbolica*.

Solo ora veniamo lentamente riconoscendo che più che avere una teoria della mente, la mia mente è la mia teoria, elaborata nelle mie relazioni. Possiamo avere delle conoscenze formalizzate sulla mente, ma ognuno di noi le ri-conosce filtrate dalla teoria della propria mente, che evolutivamente è riuscito a darsi. Ciò che un autistico, ad esempio, è o non è, è proprio la teoria della propria mente che egli ha o, come sarebbe meglio dire, è. Per questo motivo è così difficile cambiare idea. A questa dinamica fanno riferimento l'"ostacolo epistemologico" di Gaston Bachelard¹¹⁴ e, ancora più puntualmente e profondamente, l'"ostacolo epistemofilico" di E. Pichon-Riviere¹¹⁵. Per questo stesso motivo è probabile che la genialità e la creatività artistica siano correlate ad una certa

¹¹³ A. N. Whitehead, *I modi del pensiero*, Il Saggiatore, Milano 1972; p. 28; ed. orig. 1958. "Ogni forma è una tensione fra l'elemento di permanenza e l'elemento di emergenza", ha scritto E. Paci, in *Tempo e relazione*, nel 1954.

¹¹⁴ G. Bachelard, *La formazione dello spirito scientifico*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1995; ed. orig. 1938.

¹¹⁵ E. Pichon-Riviere, *Il processo grupale. Dalla psicoanalisi alla psicologia sociale*, Libreria Editrice Lauretana, Loreto 1985; ed. orig. 1971.

capacità di essere e non essere uno spirito a sensibilità superiore e con disturbi mentali, tra i quali una particolare forma di sindrome autistica sembra avere un certo ruolo¹¹⁶. “*Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit*”, diceva Seneca, circa duemila anni fa.

La condizione epistemologica fondativa secondo Pagliarani, è quella del *puer*. Possiamo assumere molteplici ruoli sociali nel corso della vita, ma quella di figlio è una condizione¹¹⁷. I molteplici modi in cui siamo in grado di elaborare le nostre relazioni e la nostra esperienza originaria, ma soprattutto l’attenzione che riusciamo a dedicare alla cura del nostro *puer* interno, hanno a che fare con la nascita, il progetto, l’autorealizzazione, la bellezza, o con il tradimento di sé. Nel tempo del simbolico, nel contesto vincolante in cui, come dice Fulvio Carmagnola, “niente è più soltanto una cosa”¹¹⁸, ci cimentiamo con una sorta di “lallazione simbolica”, mentre si ridefiniscono i territori interni ed esterni del senso, del significato e dell’estetica. “La nostra, si sa, è un’epoca marcata da nascite sempre più vertiginose e subentranti”, aveva scritto nel 1984 Franco Fornari, in quella che sarebbe diventata la presentazione de *Il coraggio di Venere*, di Luigi Pagliarani. La paura della bellezza, come Fornari l’aveva chiamata, accompagna il nostro accesso ad inedite possibilità e, naturalmente, ad inediti vincoli. I codici tradizionali si ridefiniscono e l’esperienza estetica, come connessione tra mondo interno e mondo esterno, si propone satura di tante storie, ma aperta a inedite possibilità. Un punto di partenza è l’ipotesi che finché vi sarà un uomo, vi sarà per ciò stesso un atto estetico. Siamo *infanti simbolici* rispetto al contesto semiotico complesso con cui ci accoppiamo strutturalmente. Un possibile contorno della complessità, ancorché sfocato, può prendere le mosse da una distinzione tra sistemi lineari e sistemi non lineari¹¹⁹. Nei primi il comportamento del sistema corrisponde esattamente alla somma delle parti. I sistemi lineari possono essere studiati con il metodo riduzionista che consiste nel suddividere il sistema in parti progressivamente più semplici; raggiunta la comprensione delle parti, si potrà studiare e comprendere il funzionamento del sistema nel suo complesso come somma del funzionamento delle sue parti. Per quanto il sistema analizzato sia di difficile comprensione e per quanto siano numerose le parti che lo compongono, se l’osservatore è in grado di

¹¹⁶ M. Fitzgerald, *The Genesis of Artistic Creativity*, Jessica Kingsley Publishers, Dublin 2005.

¹¹⁷ Cfr. in particolare, L. Pagliarani, *Violenza e bellezza*, Guerini e associati, Milano 1993; e L. Pagliarani, *Il coraggio di Venere*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003, 2.a edizione.

¹¹⁸ F. Carmagnola, *Vezi insulsi e frammenti di storia universale*, Luca Sossella Editore, Roma 2001.

¹¹⁹ C. Langton, *Vita artificiale*, in *Sistemi Intelligenti*, IV, 2; pp. 189 – 245.

comprenderle, il sistema in oggetto è “solo” complicato. I sistemi non lineari, invece, non rispettano il principio di sovrapposizione: per quanto l’osservatore abbia compreso il funzionamento di tutte le parti che lo compongono, non sarà possibile trasferire la comprensione delle parti nella comprensione del tutto. Il tutto, infatti, pur *emergendo* dalle parti, non è ad esse riducibile. Il sistema, in questo secondo caso, si definisce complesso. Un sistema complesso si differenzia da un sistema complicato per l’importanza assunta dalle relazioni tra le parti, relazioni che vengono meno quando le parti sono analizzate separatamente. Di fronte ad un sistema con proprietà complesse, il metodo di indagine deve essere profondamente rivisto rispetto alla tradizione analitica: invece che partire dal sistema nel suo insieme e poi scomporlo per comprenderne le parti, è opportuno “cominciare dalle parti costitutive e comporle allo scopo di sintetizzare il comportamento del sistema”¹²⁰. Assumiamo sia la relazione la parte costitutiva generativa della mente. E’ essa che attiva ricorsivamente e circolarmente le altre parti, dal cui accoppiamento strutturale la mente emerge. Le esperienze di creazione e fruizione della mente estetica, i frutti maturi di peculiari relazioni, conflitti estetici e contesti, meritano di essere analizzati in termini storico-evolutivi specie specifici e in termini psicodinamici.

Dal legame incontenibile, con l’altro o con l’oggetto, si genera la creazione artistica e il terrore, l’amore e la guerra, a seconda di come quella relazione ne consente l’elaborazione. Il nesso tra arte e terrore è “ontologico”¹²¹.

Per ciò che d’improvviso interrompe la continuità, genera stupore, balza innanzi a noi imprevedibile, sorge inatteso da un fondo inafferrabile, noi proviamo terrore e attrazione; in noi balena l’inusuale e l’inedito. La stessa origine affettiva e cognitiva, capace di aprire un conflitto intrapsichico e esperienziale; la stessa meraviglia di fronte a ciò che sgomenta, possono dar vita all’espressione del trascendente o dar corpo a ciò che atterrisce.

“L’arte è per la *in-securitas* che esprime; essa non è che il manifestarsi, il farsi evidente, di una potenza soverchiante l’ordine (il *nomos*, il *logos*) secondo cui avevamo fino a quel punto disposto la nostra esistenza, e che ci obbliga ad aver *cura* (abbandonando con ciò stesso ogni *securitas*, che significa assenza di cura) di problemi ancora impensati e di vie mai tentate. Spaesamento, estraniamento, *insecuritas* sono perciò lungi dall’essere ‘effetti’ particolari di particolari manifestazioni artistiche contemporanee. Essi costituiscono, all’opposto, l’essenza stessa di quel *problema* (*problema*, in greco, non è che la cosa, il *pragma* stesso nel suo apparire e

¹²⁰ *Ivi*.

¹²¹ M. Cacciari, *op. cit.*

incontrarci, balzarci contro, spingendoci alla domanda: perché? da dove?), di quel inesauribile, che è, per la nostra civiltà, quella dimensione del fare che chiamiamo ‘arte’ o ‘poesia’¹²².

Radicalmente diversa dalla dimensione della “piacevolezza” immanente ad ogni prodotto della *teche* che fa tutt’uno con l’*utilità*. Mentre l’essenza dell’arte non risiede nel piacere. L’arte attrae e incanta: è caratterizzata dall’inutilizzabile, tende verso ciò che in nessun modo è a “portata di mano”¹²³.

“L’arte è il tentativo disperato di dare forma alle ossessioni”, ha sostenuto Joseph Cornell. Josif Brodskij, da par suo, ha detto che “se ciò che ci distingue dagli altri rappresentanti del regno animale è la parola, allora la letteratura, - e in particolare la poesia, essendo questa la forma più alta dell’espressione letteraria – è, per dire le cose fino in fondo, la meta della nostra specie”. E’ la poesia che ha la forza di fingere, (di fare, appunto, di plasmare, di produrre), nel pensiero stesso l’immagine dell’infinito, e, allo stesso tempo, una volta fattosi viva immagine, questo pensiero atterrisce e tormenta il cuore. Accade così che il carattere del contemporaneo sia l’“insecuritas del nostro esserci”. Tutta l’arte contemporanea ruota intorno a questo problema che le dà vita. A loro volta le rappresentazioni artistiche contemporanee compongono un apparire che è essenziale all’essenza del tempo che viviamo. In questo tempo in cui l’idea di verità si è dissolta nel linguaggio e nell’apparire dell’evento.

“Qui la cosa rappresentata non è più la cosa; dall’evento non è più possibile risalire ad una verità che lo comprenda *sub specie aeternitatis*. I fenomeni sono altrettanto poco salvabili del nostro Io”¹²⁴. Da questa condizione di stupore e terrore si potrebbe, forse, fuggire solo nel silenzio. E’ l’attrazione del “Quadrato nero su sfondo nero” di K. Malevic.

L’irriducibilità dell’arte o, se si vuole, la perfetta inutilizzabilità degli oggetti-immagine che essa produce, sono la prova della complessità della mente estetica, della sua indeterminabilità costitutiva. E’ proprio questa ontologica condizione di indeterminabilità a divenire “quella dimensione straordinaria e trasgressiva che ne costituisce il perturbante – seducente agli occhi del contemporaneo”¹²⁵. Il suo divenire estetico, la mente lo deve al suo stesso divenire mente. Nella relazione ambigua e conflittuale con cui si costituisce, ogni mente sperimenta l’incanto e il terrore, il piacere e la perdita. Nell’*aistanomai* la mente non è sola, altrimenti semplicemente non sarebbe. L’altro, che ne è condizione, le è essenziale.

¹²² *Ivi.*

¹²³ *Ibidem.*

¹²⁴ *Ibidem.*

¹²⁵ *Ibidem.*

Allora ci è impossibile sottrarci al rischio dell'esporsi o del sacrificarsi, e allo stesso modo è impossibile lasciare in pace l'altro, pena la noia e l'indifferenza. Così come è necessario trapassare nell'ignoto dell'altro per riconoscere la propria individualità, allo stesso modo Vincent van Gogh o Francis Bacon si trapassano con un loro autoritratto. La continuità tra genesi ed evoluzione della mente e creazione artistica ci indica la prima come condizione generativa della seconda, a cui però quest'ultima non è riducibile.

Sono significative le argomentazioni e le rilevanze che permettono di riconoscere la comune origine e le affinità evolutive tra violenza e bellezza, arte e terrore. La produzione di arte e la guerra sono accomunate, tra l'altro, dal fatto di essere temi senza tempo dell'esistenza umana. Le nostre consuete categorie si mostrano non abbastanza capienti, allorché riducono il significato dell'arte e della guerra alla spiegazione delle loro cause. Ma, come A. Einstein ha sostenuto, i problemi non possono essere risolti al medesimo livello di pensiero che li ha creati.

Nello stesso cuore, scrive Hillman, parlano la furia di Marte e la voce moderatrice di Venus Victrix.

“L'intensità estetica offre un equivalente della guerra, perché propone un nemico irriducibile (l'immagine, il materiale, l'ideale) da attaccare, sottomettere, convertire. La passione afroditica offre anche erotismo, il sacrificio, una devozione non ideologica, un gruppo di compagni fraterni dediti alla medesima ricerca del sublime. Come la guerra è al di là della ragione e come la fede religiosa è al di là della ragione, così deve essere l'equivalente estetico della guerra”¹²⁶.

Il codice materno, ad esempio, mostra di contenere una esemplificazione dell'equivalente estetico del dominio e dell'arroganza come forme di gestione del potere, nel momento in cui pone il valore della vulnerabilità e del contenimento come vie possibili.

Il compito diviene perciò quello di comprendere la fusione tra bellezza e violenza, tra terrore e amore. Se la passione e la furia dei sensi sono a stento distinguibili da quelle di Marte, è possibile approfondire e valorizzare le dinamiche che ad esse presiedono e, in particolare, che “alla guerra può porre un freno la passione estetica”. (...) “No, non lo scudo del valore estetico, ma la furia del coinvolgimento estetico”¹²⁷.

“L'infinito esce dal caso che avete negato” ha detto Stéphane Mallarmé. Possiamo lavorare al *ri-conoscimento* e alla *ri-significazione*. Possiamo riconoscere la nostra ulteriore possibilità cercando l'equivalente estetico di

¹²⁶ J. Hillman, *Un terribile amore per la guerra*, Adelphi, Milano 2005; pp. 254 e 258.

¹²⁷ *Ivi*, p. 256.

significati consolidati. Possiamo riconoscere la trascendenza a partire da un esame di realtà delle nostre esperienze, alla ricerca delle nostre possibilità creatrici, della nostra autopoiesi. “Non vi è alcuna possibilità”, ha sostenuto Giorgio Prodi, “di produrre ex-novo la realtà: solo di modificarla conoscendola, specializzandosi nella capacità di percorrere le sue connessioni”¹²⁸. “Ogni processo di conoscenza sottintende la ‘soggettività’ del punto di osservazione, cioè la esistenza di uno stato di fatto parametrico o selettivo, costituito dalla macchina di lettura, confrontata con la realtà da leggere. Tale stato di fatto selettivo che identifica la significatività e che è la condizione soggettiva della conoscenza che l’organismo ha del suo contesto, è altrettanto oggettivo della esistenza del contesto. *Le macchine di lettura sono dentro la realtà*”¹²⁹. Nel flusso ordinario del nostro conoscere si origina e diparte la conferma e la discontinuità. L’immaginazione ha comunque un ruolo in ogni processo di conoscenza. “Per sapere occorre immaginare”¹³⁰. “La significatività è quindi un fenomeno naturale di differenziazione di situazioni sempre più complesse di reperimento di significatività. Le cose generano il lettore diventando per esso significative”¹³¹. Il *break-down* creativo che può dar vita all’inedito è all’origine di ogni atto estetico e esige l’elaborazione di un ostacolo, l’attraversamento di una vertigine e di un’attrazione, di uno stato di terrore e di stupore che, in base all’incontro, all’accoppiamento, può generare ciò che prima non c’era.

E’ proprio questo bivio accomunante e, allo stesso tempo, differenziante che non solo consente di riconoscere le affinità di violenza e bellezza, ma indica la passione estetica come possibilità di porre un freno alla guerra.

“Tutte le arti e le scienze e le espressioni più intime della conversazione (...) vivono (...) della lenta esperienza della bottega artigiana, dello studio di pittura, dell’azienda agricola, del giardinaggio e del laboratorio scientifico che addomestica la fretta ma non la passione. *Venus Victrix* vuole vincere e dominare il compito assegnato. L’intensità estetica attira Marte su un sentiero parallelo”¹³².

Se l’origine dell’atto estetico e dell’atto violento sono comuni, il primo può essere la via per risignificare il secondo?

E’ questa la domanda che discende dall’analisi dell’origine comune dell’arte e del terrore. La sua elaborazione richiede il confronto con un’idea

¹²⁸ G. Prodi, *L’uso estetico del linguaggio*, Il Mulino, Bologna 1983; p. 17.

¹²⁹ *Ivi*, p. 16.

¹³⁰ G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005; p.15; ed. orig. 2003.

¹³¹ G. Prodi, op. cit., p. 18.

¹³² J. Hillman, op. cit., p. 257.

dell'arte non riduttiva né semplificatrice. L'arte ha a che fare con l'inutilità apparente; eppure si configura come il vertice della nostra finalità evolutiva; ha a che fare con la sospensione dell'utilità immediata, e per questo è generativa. Per questi motivi quando parliamo di arte parliamo:

- dell'esperienza umana *liminale* (col terrore e la trascendenza);
- dell'*ineluttabile* (dell'impossibilità di fare a meno di esprimerla);
- di un senso *inaudito* (generantesi dall'inatteso e dal discontinuo);
- di una tensione *eccedente* (trascendente l'esistente);
- di un'espressione tendenzialmente *universale* (capace di attraversare – generando senso – più autonomie).

Così come la pensabilità di sé si costruisce in relazione generando il senso di sé e il significato del mondo, il contesto che costruiamo vivendo ci vede impegnati a riconoscere la tensione evolutiva tra ricerca della verità e senso della verità¹³³. La conflittualità intrapsichica è costitutiva¹³⁴ e nelle relazioni e nel linguaggio, dove diveniamo noi stessi, quando si crea un conflitto fra tipi logici, quando balena la meraviglia, la tensione può dare vita alla creazione o al baratro, e possono emergere la bellezza o il terrore. L'arte come processo senza fine, come possibilità di visioni infinite nel finito è, forse, una via per la nostra stessa possibilità. Non vi è risposta all'ambiguità. E' la nostra radicale domanda.

¹³³ A. G. Gargani, *Wittgenstein. Dalla verità al senso della verità*, Edizioni Plus, Università di Pisa, Pisa 2003.

¹³⁴ I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti*, Einaudi, Torino 1979.



Mimmo Paladino, *Mediterraneo*

Mente relazionale, esperienza estetica e innogenesi. Cambiare idea, cambiare significati

Ugo Morelli

*“Ai giovani non possiamo insegnare nulla,
possiamo solo aiutarli ad ascoltare
il loro maestro interno”
[Carlo Maria Martini]*

Non riusciamo a renderci conto del fatto che è proprio quando ci sembra impossibile fare diversamente che abbiamo la maggiore necessità di innovare. Il senso di impossibilità di innovare è oggi pervasivo. Nella scuola, negli interventi sociali, in politica, nella sanità, chi lavora vive molto spesso un senso di impossibilità di innovare, di introdurre trasformazioni dello stato delle cose, di creare qualcosa di nuovo. In questo contributo ci concentreremo in particolare sull'educazione e sulla relazione di apprendimento, cercando di riflettere sulle ragioni che rendono così difficile e impegnativo innovare e introdurre la creazione di situazioni inedite nelle relazioni e nelle istituzioni educative. Piuttosto che concentrarci sugli aspetti programmatici, istituzionali e organizzativi, pur così importanti, cercheremo di approfondire un aspetto che riguarda la natura del legame tra apprendere e insegnare. L'efficacia dell'azione educativa dipende in buona misura dal fatto che ci sia circolarità in questa relazione. Ad apprendere è chi insegna e più apprende dall'altro, suo allievo, meglio riesce ad insegnare. Così come l'allievo apprende dalla relazione asimmetrica, fatta di affettività, autorità e contenuto, con l'insegnante. La *circolarità* nella relazione di apprendimento è una condizione da cui dipende in buona misura l'efficacia; una circolarità che non tenda ad annullare l'autorità necessaria e l'asimmetria. Una relazione educativa che cerchi di essere circolare si avvale della valorizzazione del legame sociale, della struttura che connette chi insegna e chi apprende, in reciprocità. Il legame sociale come struttura che connette il vivente è l'estetica secondo Gregory Bateson. Educare è creare le situazioni e le condizioni perché l'estetica delle relazioni emerga come via per la coevoluzione, la reciproca fecondazione e l'apprendimento. Innovare oggi nell'educazione può voler dire, tra l'altro, prestare attenzione a creare situazioni per valorizzare l'*estetica* della relazione educativa. Se conoscere è mettere in discussione i saperi esistenti per selezionarli e riconoscerli, la

crescita e la moltiplicazione delle possibilità a cui l'educazione dovrebbe tendere, dipende in buona misura dalla creatività e dall'innovazione che tendono al *ben fatto* nella relazione e nell'azione educativa. Per queste ragioni occuparsi di alcuni aspetti dell'esperienza estetica e dei vincoli e delle possibilità della creatività e dell'innovazione può contribuire ad approfondire aspetti rilevanti dell'innovazione in campo educativo. L'esperienza della creazione artistica e dell'estetica sono, infatti, situazioni idealtipiche, in cui i vincoli e le possibilità della creazione e della discontinuità innovativa verso l'inedito, si esprimono in maniera per certi aspetti estrema. Riflettere su alcune di quelle dinamiche può forse gettare luce sulla via per cercare di rendere più bella la relazione educativa e allo stesso tempo capace di orientarsi verso il ben fatto.

Educazione

Circolarità

Estetica

Ben fatto

La parola in sé non educa perché la parola in sé non esiste. Il linguaggio crea mondi. Li crea nei giochi relazionali e la relazione emozionata può suscitare nelle menti incorporate l'occasione della discontinuità. Il ruolo dell'educatore nel corso del tempo è stato identificato nel disciplinatore, colui che “riporta nei ranghi della tradizione qualsiasi nuova idea, o forma di vita, che abbia il torto di andare contro la costellazione dei pregiudizi stabiliti”¹³⁵. Mentre per Giordano Bruno, “Dio parla per ironia”, gli educatori invece no, dall'ironia si sono esclusi per principio e solo la “lettera” di qualsiasi scrittura per loro ha valore. In questo modo gli educatori hanno giustificato e spesso giustificano il loro ruolo fino a costituire il filtro contro cui faticosamente deve farsi strada l'innovazione culturale, politica o scientifica che sia. L'educatore pedante rischia di divenire l'altra faccia del fanatico religioso, contraddistinto dalla pretesa di infallibilità e dall'accanimento pedagogico nel voler plasmare gli altri a propria immagine e somiglianza. Con il poeta Ronsard si può dire che gli “educatori” ci vogliono imporre di sognare i sogni concepiti da quelle che ritengono le loro indiscutibili autorità. Il loro atteggiamento è sintomo di un morbo che, secondo Giordano Bruno, produce “un mondo ammalato”. Come è noto il rimedio proposto dal filosofo di Nola è l'indagine spregiudicata e irriverente di qualsiasi *fondamento* insieme alla ricerca

¹³⁵ Cfr. G. Giorello, 2007, *Presentazione*, nel libro di N. Ordine, *Contro il vangelo armato. Giordano Bruno, Ronsard e la religione*, Raffaello Cortina Editore, Milano; p. 12.

delle condizioni per tradurre quell'atteggiamento nella pratica politica e nel disegno delle istituzioni. Siamo di fronte alla proposta della conoscenza, della pratica politica e della presenza nella vita istituzionale, come gestione costante ed evolutiva del conflitto. Per molti aspetti il contrario di quanto è accaduto nell'esperienza di affermazione e diffusione della democrazia nella seconda metà del ventesimo secolo fino ad oggi. Come sostiene Gustavo Zagrebelsky, infatti: "Nel momento della massima diffusione della democrazia – si potrebbe dire nel momento della sua vittoria su ogni altro tipo di sistema di governo – sembra dunque essere venuta meno l'esigenza di insegnarne lo spirito"¹³⁶. Non si può certo dire che tra educazione civica, educazione alla cittadinanza e altre retoriche della democrazia, non vi siano stati intenti educativi. Pur se limitati quantitativamente, il loro principale problema è stato ed è quello indicato dal nolano: essere caratterizzate, quelle azioni educative, da accanimento pedagogico e dalla prevalenza dei luoghi comuni dell'ideologia democratica: "che sia necessario e sufficiente diffondere i diritti di partecipazione – i diritti politici e innanzitutto il diritto di voto – affinché lo spirito democratico si radichi, alimenti e diffonda da sé"¹³⁷. È proprio nella critica alla pretesa totalizzante di qualunque fede, compresa l'ideologia della democrazia, che risiede la possibilità di sviluppare la conflittualità costitutiva della conoscenza, di ogni innovazione, della pratica politica e del disegno e ridisegno della vita istituzionale. La potenza della visione e dell'immaginazione dovrebbe essere sempre il motivo ispiratore e conduttore di ogni azione educativa. Il rapporto tra immaginazione ed esperienza estetica è stretto e coevolutivo. Un'educazione al conflitto fa tremare l'ordine esistente e ne sollecita la trasformazione, che è la sua stessa condizione di vita. Le ultime parole di Giordano Bruno ai suoi carnefici furono: "Avete più paura voi nel pronunciare la sentenza che io nel riceverla". L'immensa divina natura senza un centro fu l'ipotesi ispiratrice del suo pensiero libero, mentre cercò per ogni via di evidenziare come la fede, ogni fede, riduce l'uomo ad uno stato regredito e di sottomissione. In *De monade* scriverà: "Fu in me quanto era possibile che nessuno venturo secolo potrà mai sottrarmi aver preferito la morte a una vita da imbecilli". Decisivo è il ruolo dell'immaginazione, come del resto alcune delle più elevate espressioni della filosofia contemporanea stanno evidenziando e, in particolare, Cora Diamond ha documentato con rigore e originalità in quell'importante libro che è *L'immaginazione e la vita morale*¹³⁸. All'immaginazione viene restituita, in

¹³⁶ G. Zagrebelsky, 2007, *Imparare la democrazia*, Einaudi, Torino; p. 8.

¹³⁷ *Ivi*, p. 9.

¹³⁸ C. Diamond, 2006, *L'immaginazione e la vita morale*, Carocci, Roma.

questo caso e finalmente, la sua dimensione naturale, sottraendola all'associazione con il fantastico e l'illusorio. Una filosofia naturale che si avvalga della scienza e a sua volta la corrobora, è la via per giungere ad una ricerca della libertà per l'uomo che è "operante nell'operante natura", come era nella visione di Giordano Bruno. L'educazione come pratica della libertà è stato e rimane il motivo ispiratore di quel fondamentale contributo teorico e pratico portato avanti da Paulo Freire. La tensione ad avvicinarsi alla luce sostenendo il rischio di bruciarsi, una delle immagini più belle utilizzata da Giordano Bruno ne *Gli eroici furori*, oltre ad essere drammaticamente anticipatrice della sua stessa esperienza, rende bene l'idea del ruolo dell'educazione. Avvicinarsi all'illuminazione che può venire dall'esperienza estetica è una condizione indispensabile per generare discontinuità e innovazione, per creare quello che ancora non c'è. E noi tutti sappiamo quanto ne abbiamo oggi bisogno. In tempi di pensiero unico il valore dell'utopia cresce e il perseguimento dell'infinito creativo diviene sempre più richiesto dalla situazione e, per ciò, necessario. Se la nostra mortale esistenza, come ricorda Giorello citando il Nolano nella presentazione al libro di Orefice, resta "*frale et incerta*"¹³⁹), ciò non significa solo fallibilità della conoscenza e singolarità dell'individuo, ma anche contingenza del divino. Con quella incertezza costitutiva, grembo possibile della creatività e dell'innovazione, se ne può uscire minorizzati e sminuiti oppure con l'animo che "s'aggrandisse" e l'intelletto che "si magnifica". L'educazione alla politica e alla democrazia dovrebbero tendere a favorire l'elaborazione delle capacità e possibilità autofondative e autoorganizzative dell'esperienza e delle relazioni umane. In effetti a minacciare la democrazia, a distanza di qualche decennio dalla sua instaurazione, ad esempio in Italia, come nota Zagrebelsky, non è tanto la diffusione dello spirito antidemocratico, ma, come aveva lucidamente sottolineato e denunciato Norberto Bobbio, l'indifferenza. Parlando delle promesse non mantenute della democrazia come un fattore pesante che ne insidia il futuro, Bobbio aveva considerato l'apatia politica che, tra l'altro, coinvolge la metà circa degli aventi diritto al voto, in occasione delle elezioni e che si esprime in molti altri modi, fino a creare le condizioni di una crisi della cittadinanza. Accanto all'apatia, è il voto di scambio l'altra "malattia" pernicioso della democrazia, secondo Bobbio¹⁴⁰. La relazione tra educazione, creatività, innovazione e democrazia merita di essere riconosciuta e valorizzata più di quanto oggi non avvenga. È un'opinione pubblica consapevole il sale della democrazia, la sua *conditio sine qua non*.

¹³⁹ G. Bruno, 2002, *Spaccio de la bestia trionfante*, in *Opere italiane*, UTET, Torino; p. 212.

¹⁴⁰ N. Bobbio, 1984, *Il futuro della democrazia*, Einaudi, Torino; p. 8

Contro la degenerazione delle forme di governo e, nel caso della democrazia, contro il degrado verso il “regime della massa” o verso la “democrazia”, come l’ha chiamata Pedrag Matvejevic, molto può e dovrebbe fare l’educazione, come ricerca dell’innovazione continua e miglior via per l’impegno per la democrazia. Non si può volere la democrazia e allo stesso tempo irretirla in dogmi; essa ha bisogno del pensiero di uomini liberi e di utopie collettive. Alla democrazia necessita, per preservarsi dalla degenerazione demagogica, la cura “del massimo grado di originalità di ciascuno dei suoi membri e combattere la passiva adesione alle mode”¹⁴¹ (La democrazia, come l’educazione, si configurano allora come una conversazione infinita. “Soltanto nella libertà di dialogare il mondo appare quello di cui si parla, nella sua obiettività visibile da ogni lato”, ha scritto Hannah Arendt, a proposito della politica¹⁴². L’infinito della conversazione rinvia all’infinito verso cui la materia¹⁴³ e la mente umana tendono¹⁴⁴. Quella politica è di fatto una delle esperienze umane che, insieme a quella estetica, a quella sacra, a quella della ricerca scientifica e a quella dell’amore, distingue l’uomo e ne sollecita l’emancipazione e l’autoelevazione semantica. Esiste, infatti, uno stretto rapporto tra l’autoelevazione semantica come tratto distintivo specie specifico e la vita attiva nell’azione politica, come ha evidenziato Luca Mori¹⁴⁵. Zagrebelsky nel suo aureo libretto giunge a individuare quelli che chiama umilmente “dieci punti”, un decalogo come proposta di riflessione sulla democrazia. Si parte dalla “fede in qualcosa”, per passare per “la cura delle personalità individuali”, per “lo spirito del dialogo”, “lo spirito dell’uguaglianza”, “l’apertura verso chi porta identità diverse”, “la diffidenza verso decisioni irrimediabili”, “l’atteggiamento sperimentale”, la “coscienza di maggioranza e coscienza di minoranza”, l’“atteggiamento altruistico”, la “cura delle parole”. “Politica viene da *polis* e *politéia*”, scrive Zagrebelsky¹⁴⁶, “due concetti che indicano il vivere insieme, il convivio. È l’arte, la scienza, l’attività dedicata alla convivenza”. Quello politico non è il luogo del “contrario”; quest’ultimo è il luogo del “bellico”. Quello politico è il luogo del conflitto, della infinita ricerca della sua elaborazione come essenza costitutiva delle relazioni umane. L’educazione, secondo questa prospettiva, non è un evento a parte rispetto al complesso e

¹⁴¹ G. Zagrebelsky, op. cit., p. 19).

¹⁴² H. Arendt, 2001, *Che cos’è la politica?*, Comunità, Torino; pp. 164 – 165.

¹⁴³ Cfr. J. Barrow, 2007, *Quanto è reale l’infinito*, in la Repubblica, 23 febbraio.

¹⁴⁴ Cfr. U. Morelli, 2006, *La tensione rinviante*, relazione non pubblicata, Seminario di studio su La mente estetica, Master of Art and Culture Management, Rovereto, giugno.

¹⁴⁵ L. Mori, *Autoelevazione semantica*, paper in www.polemos.it.

¹⁴⁶ G. Zagrebelsky, op. cit., p. 37.

incerto processo di elaborazione delle relazioni umane, bensì è connaturata all'intero processo e al riconoscimento che, se la democrazia è orientata da principi, questi ultimi non possono bastare alla sua vita nel tempo. La democrazia deve imparare quotidianamente anche dalle conseguenze delle proprie azioni, valorizzando la proposta weberiana dell'etica della responsabilità, accanto all'etica della convinzione¹⁴⁷. Una visione laica e naturale della democrazia implica che se ne consideri l'affinità con la creatività, la sperimentazione, la verifica e la falsificazione, proprie del metodo della ricerca scientifica. Essa ha certamente e allo stesso tempo a che fare con la passione della politica e con la tensione al possibile del potere, ma proprio per questo può vivere alla temperatura del suo limite e solo ad essa. Il mantenimento di quella temperatura e della temperatura del limite della conoscenza, ma soprattutto del superamento, è forse il compito principale di ogni educazione. Il problema che emerge a questo punto e che esplicitamente Zagrebelsky si pone è se “gli ideali, le virtù, e in particolare la virtù politica, si possano insegnare oppure no”

(p. 39). Abbiamo buone ragioni per dubitare che la convinzione di Socrate sul fatto che tutti siano capaci di virtù politica purché la conoscano non sia corrispondente alla realtà. “Noi sappiamo che, disgraziatamente non è così”, scrive Zagrebelsky, “che Socrate erra, sia perché le virtù sono non realtà obiettive ma valori soggettivi, sia perché, comunque, nella natura umana la conoscenza non coincide affatto con la coscienza” (p. 41). Se la conoscenza non basta per sviluppare adesione alla virtù e alle virtù democratiche, vi è da dire che neppure l'utilità e l'interesse bastano da sole allo scopo. “Né dunque essenzialismo alla Socrate, né mero utilitarismo, nella pedagogia democratica”, sostiene Zagrebelsky (p. 42), ma neppure la propaganda che per molti aspetti è contraddittoria con la democrazia. “La democrazia è dialogo paritario e il dialogo paritario si fa deponendo ogni strumento di pressione: innanzitutto di pressione materiale, quella che viene dalla violenza e dalle armi, ma anche di pressione morale, come quella che può essere esercitata nel rapporto asimmetrico di autorità – soggezione che, quando degenera in autoritarismo, troviamo tra padre e figli, maestro e allievo, un rapporto che manca di rispetto e contraddice la libertà senza la quale non c'è democrazia”. È proprio su questo punto che conviene sviluppare un dialogo con Zagrebelsky su che cosa voglia e possa dire apprendere e imparare democrazia, su che cosa si possa fare per educare alla democrazia. La prima questione da sottoporre a verifica è quella della

¹⁴⁷ M. Weber, 2001, *La scienza come professione. La politica come professione* (1918), Comunità, Torino; pp. 41 e segg.

democrazia come “dialogo paritario”. È difficile non vedere la componente ideologica che accompagna questa accezione. Se la democrazia è una particolare forma di gestione del potere e dell'autorità, il dialogo che la sostiene non può essere “paritario”, ma sarà ineluttabilmente asimmetrico e conflittuale. Si tratterà di un incontro tra differenze dove il problema principale riguarda i modi di trattare le differenze più alte o le posizioni minoritarie, fino alla differenza estrema di una minoranza di uno. La vita della democrazia comincia dal modo in cui si gestisce il conflitto che la alimenta, non dimenticando, con Carlyle, che ogni maggioranza comincia con la minoranza di uno. La vitalità e l'innovazione si sviluppano ai margini, principalmente, e il conflitto emerge come la via per la ricerca e per le possibilità dell'educazione alla democrazia. Ancor più rilevante diviene l'azione educativa per la vita della democrazia, qualora si consideri la crisi del legame sociale e la pervasività dell'indifferenza nella nostra contemporaneità. La sofferenza sociale emergente dal disagiato rapporto tra soggetto e ordine sociale, ma soprattutto dai modi e dalle forme con cui quel rapporto denso di instabilità viene elaborato (cfr. in proposito il numero monografico della rivista *Antropologia*, anno 6, numero 8, diretta da Ugo Fabietti, Meltemi, Roma 2007), è uno dei principali problemi del nostro tempo, in quanto mette in gioco le stesse forme della socialità e attiene oggi alle sollecitazioni che le coscienze soggettive si trovano ad affrontare di fronte all'espansione degli spazi di vita e alla frammentazione del tempo, alla sua prevalente simultaneità. Le paure delle donne e degli uomini attuali, “agghiacciati, atterriti, trasformati dall'urto della storia” (cfr. J. Bourke, *Paura*, 2005, Editori Laterza, Roma – Bari), sono divenute le emozioni più diffuse nella società moderna. Dalla sofferenza e dalla paura, dai modi di elaborare, derivano alcuni dei rischi e dei pericoli più rilevanti per la democrazia. Le paure nel nostro tempo sono tante e hanno in particolare a che fare con la nostra ricollocazione spaziotemporale, mentre faticosamente cerchiamo di accedere ad una *coscienza di specie*. Ci ritroviamo situati in un tempo profondo che ci impone di riconoscere la casualità della nostra storicità evolutiva. Siamo esseri contingenti e riconoscerlo può essere la nostra possibilità di distinguerci ed emanciparci. Ci riconosciamo in uno spazio che travalica il nostro tradizionale bisogno di appartenenza e di orientamento. Da ciò deriva una sollecitazione inedita della nostra collocazione e delle nostre possibilità, che è anche generatrice di angosce. È proprio dirimente, e per ciò stesso conflittuale, la straordinaria intuizione di David Grossman, secondo cui è necessario decidere se siamo popolo dello spazio o del tempo. Grossman parla del popolo ebraico e dello stato di Israele, ma la sua è una metafora valida per tutta la condizione umana. Il fatto è che *siamo* tempo e spazio e solo

l'elaborazione della loro tensione lascia emergere quale forma di vita potrà prevalere.

0. Il linguaggio crea mondi

Che cosa si intende per esperienza estetica e che ruolo svolgono la creatività e l'immaginazione nell'esperienza umana, sono questioni antiche quanto la storia dell'uomo stesso. Affrontate con tenacia dal punto di vista filosofico nel corso dei secoli, a tali questioni sono state date risposte particolarmente importanti, alcune delle quali si attualizzano anche alla luce della ricerca scientifica sperimentale degli ultimi anni. E' questo un dato di particolare rilievo, poiché oggi abbiamo la possibilità di verificare, molto spesso empiricamente e sperimentalmente, alcune delle risposte che la filosofia ha dato nel corso del tempo a queste domande. Quando ci chiediamo quindi cos'è la conoscenza e come l'uomo conosce, cosa sono le relazioni e perché l'uomo è un animale relazionale; quando noi ci chiediamo come facciamo a cambiare idea, a creare qualcosa essendo così costitutivamente vincolati, (in quella situazione particolarmente ambigua nella quale ci sentiamo legati alla storia, a quello che siamo, e contemporaneamente tesi verso la creazione del nuovo), dobbiamo considerare l'esistenza di un'alleanza, potremmo dire una nuova alleanza – parafrasando il titolo di un grande libro di qualche anno fa¹⁴⁸ – tra scienza e filosofia.

I risultati dell'ultima ricerca del professor Aldo Giorgio Gargani, scaturiti nel libro "*Wittgenstein. Musica, parola, gesto*"¹⁴⁹, e contemporaneamente della ricerca neuroscientifica su alcuni aspetti peculiari del cervello e della mente incorporata, si incontrano e integrano proprio sulla dimensione relazionale costitutiva e creativa dell'esperienza umana.

Se ci soffermiamo su questo punto, ci troviamo di fronte alla possibilità di superare un'atavica questione, che ci ha attanagliato nel corso dei secoli: il dualismo, la scissione mente-corpo. Ci siamo misurati con queste questioni, ci siamo chiesti come possa un "mucchio di materia grigia" produrre pensieri e quale rapporto lega il corpo e la mente. Il *mind-body problem* è un *sancta sanctorum* della tradizione filosofica. Ci sono le condizioni per lavorare su questi temi e per mettere in discussione alcune delle questioni

¹⁴⁸ I. Prigogine, I. Stengers, *La Nuova Alleanza*, Einaudi, Torino 1986.

¹⁴⁹ A. G. Gargani, *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2007.

che noi, nel corso del tempo, abbiamo immaginato fossero insuperabili e assolutamente indiscutibili.

Qual è l'ipotesi intorno alla quale intendiamo lavorare? L'ipotesi che vogliamo sottoporre a verifica parte dalla domanda per la quale non possediamo risposte: *perché abbiamo la possibilità di esprimere discontinuità imprevedibile se siamo naturalmente e relazionalmente vincolati?*

Quello che metaforicamente chiamo un "lampo nel buio" si verifica quando la pervicace coerenza della continuità lascia esprimere una ferita nei processi di *sense-making*, in modo tale che noi ci troviamo di fronte a qualcosa di sconosciuto. Come si verifica tutto questo? Che significato ha e come lo possiamo spiegare?

1. Quattro presupposti

Esistono quattro presupposti per riflettere su questa questione:

- il *primo* presupposto riguarda l'importanza di restituire all'estetica una matrice costitutiva dei processi di conoscenza. Nel corso del tempo abbiamo tentato di spiegare la conoscenza, anche in maniera insistente, mediante la logica e la razionalità. Tutto ciò ha portato una certa tradizione di pensiero a considerare la dimensione estetica un corollario secondario, mentre oggi siamo in grado di riconoscere la dimensione estetica come aspetto costitutivo e generativo della conoscenza;
- il *secondo* presupposto è la sollecitazione necessaria ad accogliere tutte le scoperte che si configurano come falsificazioni di convinzioni, di credenze e di teorie intorno alla centralità dell'io; tutte quelle scoperte, cioè, che rendono sempre meno accreditabile un costrutto come l'io, in quanto fisso, stabile uguale a se stesso e duraturo nel tempo. Se si riflette su che cosa è stato l'io e che cosa è l'io nella tradizione di pensiero filosofica, giuridica ed esperienziale della nostra storia, abbiamo bisogno di sottoporre questa categoria a una verifica che, alla luce di tutti gli approfondimenti, ci autorizzerà molto meno di prima a dare all'io lo statuto con cui nel tempo questa categoria si è imposta;
- il *terzo* presupposto riguarda la crescente verifica della dimensione incorporata dei nostri processi conoscitivi e quindi la natura attiva, cognitiva e affettiva dei nostri processi esperienziali

della conoscenza, che mette in discussione la sostenibilità di un altro costrutto che noi chiamiamo “mente” - se per mente si intende qualcosa che abbiamo nella testa e che dura nel tempo, sempre uguale a se stessa. Quel costrutto mostra di non reggere di fronte alle dimostrazioni ormai abbastanza indiscutibili della neuro-plasticità incorporata della nostra esperienza;

- il *quarto* presupposto riguarda l'opportunità di valorizzare il particolare momento dell'alleanza significativa tra scienza e filosofia: è sufficiente pensare alle risonanze tra la ricerca di Merleau-Ponty e gli ultimi avanzamenti delle scoperte neuroscientifiche.
- L'alleanza tra scienza e filosofia e la reciproca fecondazione tra queste due tradizioni di pensiero e queste due modalità di accedere alla conoscenza, costituiscono un presupposto importante della nostra ipotesi di ricerca.

2. L'ipotesi

L'ipotesi che noi formuliamo a proposito dell'emergere dell'esperienza estetica ci porta ad immaginarla come una provvisoria ed istantanea rottura del *sense-making*, cioè come una situazione nella quale essendo noi costantemente presi nella ricerca del significato (tratto distintivo della nostra esperienza di animali dotati di coscienza di second'ordine) sperimentiamo un'istantanea e provvisoria interruzione del flusso del senso per accedere ad un'intuizione che può generare la creazione dell'inedito. Abbiamo allora probabilmente trovato la pista per approfondire la ricerca che ci può portare a rispondere ad importanti domande riguardanti non solo l'esperienza estetica ma anche l'innovazione e la progettualità sociale *tout-court*: perché è così importante mettere in discussione l'ordine istituito? e perché è così socialmente difficile sostenere chi lo fa? Perché è così difficile accreditare cittadinanza all'esperienza estetica, per esempio nei processi educativi, laddove questa dimensione rimane tutto sommato un dato secondario e minore? Perché, pur essendovi la necessità di creare nuovi paradigmi ai quali fare riferimento, anche per la nostra vita sociale ed economica, rispetto all'esigenza di cambiare idea noi siamo in difficoltà a farlo?

La rilevanza sociale e politica dell'arte e dell'esperienza estetica è, quindi, una questione particolarmente importante, strettamente connessa al nostro

essere animali desideranti. Il desiderio non è una realtà semplice. Siamo animali desideranti e il desiderio non si lascia imbrigliare, “esce” quando e da dove vuole, scegliendo la direzione che non sappiamo e non prevediamo.

Riteniamo che una delle principali vie per rompere la consuetudine, per immaginare l’inedito, cioè per creare quello che ancora non c’è, per trascendere il presente e per concepire il futuro, sia coltivare la nostra capacità di cambiare idea, di allenarci alla bellezza, di trascenderci, di creare quello che non si era mai visto, quello che ancora non c’è.

È di particolare rilievo, perciò, connettersi a quella che apparentemente è una ricerca molto specialistica, cioè che ha a che fare con questioni di ordine filosofico e neuroscientifico e che potrebbe apparire solo come il *busillis* di qualcuno di noi particolarmente votato a questo tipo di problemi. Solo pensando l’impensato possiamo immaginare un senso di futuro, incollati come siamo alla razionalità dei fenomeni e alla loro pervicace persistenza. Questo è il senso del lavoro che non ha solo l’obiettivo di mettere insieme una comunità di pensiero, ma si cala nell’esperienza di ogni giorno, dal modo in cui viviamo la bellezza nella nostra vita, a come gestiamo i fenomeni economici, ai modi in cui costruiamo la città e scegliamo come disporci rispetto alla vivibilità del pianeta.

3. Innogenesi. L’estetica e l’innovazione stanno nelle relazioni, nella testa e nei contesti

Che cos’è l’innogenesi? Si tratta di un tentativo di creare un approccio transdisciplinare allo studio dell’innovazione, attento a domandarsi come nasce l’innovazione, come si afferma o declina, come si sviluppa nel tempo e come si diffonde, quali processi cognitivi, affettivi, organizzativi e di contesto culturale la possono favorire o ostacolare. L’interesse per l’innogenesi in una riflessione sull’esperienza estetica è dato dall’importanza che i processi discontinui, che accomunano estetica e innovazione, hanno per l’emergere dell’esperienza e estetica. L’innogenesi¹⁵⁰ è un fenomeno da cercare di comprendere attraverso molte chiavi di lettura che privilegino gli aspetti più legati alle peculiarità e ai tratti distintivi della mente umana, alle coordinate dell’attività cognitiva ed emozionale dell’uomo. Certamente sono rilevanti le condizioni materiali e storiche che possono favorire o ostacolare l’innovazione, ma appare sempre più evidente che a renderla possibile o meno sono in primo luogo i processi

¹⁵⁰ R. Viale, *Economia e innovazione*, Il sole 24 ore, Milano 2007.

mentali relazionali e i modi di creare e valorizzare la conoscenza necessaria ad innovare. L'innovazione, insomma, sta soprattutto nelle relazioni e nella testa ed è strettamente connessa alla creatività¹⁵¹. L'innovazione è impegnativa e difficile, soprattutto perché noi esseri umani abbiamo una prevalente propensione alla conservazione piuttosto che al cambiamento. Sono i climi sociali e le culture che possono favorire l'emergere di disposizioni e processi innovativi. È decisivo, tuttavia, prestare attenzione ad una definizione puntuale dell'innovazione per evitare di parlarne in modo generico e vago. Innovazione tende, infatti, ad essere una parola sotto la quale spesso si ricomprendono molti fenomeni diversi che non sempre sono riconducibili all'innovazione stessa. Allo stesso modo la creatività è solitamente associata a fenomenologie strettamente individuali con connotazione di genialità ed eccezionalità, anziché essere ricondotta ad uno degli aspetti dell'esperienza¹⁵². In entrambi i casi gli esiti delle considerazioni sono incoerenti con l'osservazione e la ricerca empirica; non solo, ma sono contraddittori e vanno in direzioni diverse. Il concorso di discipline come le scienze cognitive, la psicologia sociale e la storia economica e delle tecnologie, basandosi su un approccio che valorizzi l'orientamento epistemologico della complessità, può dar vita ad una più precisa comprensione dei processi di creatività e innovazione e di alcuni aspetti dell'esperienza estetica nelle sue diverse articolazioni.

4. La sindrome del cambiamento

L'innovazione ha una natura fondante nell'evoluzione sociale e deve in primo luogo essere distinta dal cambiamento. Il cambiamento è la condizione costante della vita di ogni sistema vivente, che per il fatto stesso di essere vivo, è vivo in quanto cambia e nell'adattamento e nella discontinuità esprime la propria specificità distintiva. Il cambiamento si esprime a livelli molto diversi, da quello micro a quello macro, e i tempi della sua manifestazione sono solitamente molto diversi. Quando un sistema territoriale o un organismo sono osservati nella loro interezza ci possono sembrare apparentemente non interessati da alcuna forma di cambiamento, ma non è difficile verificare che, scendendo ad un livello più dettagliato e micro di osservazione, le cellule dell'organismo, ad esempio, stanno cambiando in tempi che non sono quelli dell'intero organismo e le componenti del sistema si stanno modificando al di sotto della soglia in

¹⁵¹ H. Gardner, *Creatività*, Feltrinelli, Milano 2006.

¹⁵² P. Legrenzi, *Creatività e innovazione*, Il Mulino, Bologna 2005.

base alla quale l'intero sistema appare statico. Se il cambiamento può essere, in un'accezione semplificata, ricondotto ad una costante di ogni sistema che vive, l'innovazione è associata alle situazioni di discontinuità, dove si manifesta un *break-down*, una rottura nell'ordine esistente nel sistema, dando vita a manifestazioni inedite, frutto in una certa misura di processi almeno in parte creativi.

I sistemi viventi sono evolutivi e per loro stessa natura apprendono: non possono non farlo in quanto l'apprendimento è parte costitutiva della loro natura di sistemi viventi adattativi. Ciò rende prive di valore tutte le cosiddette "teorie" e le conseguenti indicazioni o prescrizioni sulle organizzazioni che apprendono, imprese o sistemi territoriali. In ogni impresa e in ogni sistema vi è apprendimento. Quello che è necessario analizzare è la direzione di quell'apprendimento; da considerare sono i contenuti e l'efficacia degli apprendimenti rispetto a determinati scopi o obiettivi. Vi è soprattutto da analizzare attentamente l'appropriatezza dei metodi e delle tecniche che si mettono in atto per influenzare e orientare quegli apprendimenti, nonché il rispetto e la valorizzazione dell'incertezza di ogni azione mirata di influenza e di orientamento. Sarebbe forse lo studio dei fallimenti di quei metodi e di quelle tecniche, nonché della loro aleatorietà, che potrebbe più di ogni altra analisi, permettere di individuare suggerimenti ed errori da evitare. Importante è comunque riconoscere che l'apprendimento di per sé è associabile al cambiamento ma non necessariamente all'innovazione. È possibile verificare l'affermazione di apprendimenti che vanno verso la conferma e la conservazione dello stato esistente delle cose e tendono ad essere gli apprendimenti prevalenti, indipendentemente dalla loro efficacia nel tempo e dagli obiettivi dichiarati. Quegli apprendimenti si configurano come processi che vanno nella direzione opposta all'innovazione.

5. La sindrome del genio

È probabile che uno dei vincoli più significativi all'innovazione venga dall'attribuirle al cosiddetto "colpo di genio" di qualcuno, che dal nulla genererebbe da solo un atto creativo che conduce al nuovo, all'inedito, a ciò che prima non c'era. Se vi sono evidenze della presenza di esperienze geniali in cui un singolo individuo, certamente non avulso da un contesto favorevole e facilitante, ha dato vita ad una o più innovazioni altamente discontinue, appare importante non confondere l'innovazione con il ruolo svolto da una sola persona. Questa modalità di intendere l'innovazione è di fatto privativa, nel senso che finisce per privare la maggior parte delle

persone della possibilità di riconoscere il proprio potenziale creativo e innovativo. Quel potenziale viene così ricondotto e per molti aspetti “consegnato” ad una attesa nei confronti di uno che, per conto di tutti, dovrebbe generare innovazione. Nell’esperienza storica dei processi innovativi le cose non sono andate così. Perché l’innovazione si innesti e un atto creativo le dia il via sono determinanti: un contesto favorevole; reti di relazioni intense; una cultura disponibile alla discontinuità; investimenti in conoscenza; una disposizione ad accogliere la mancanza come grembo; l’attenzione a trattare gli innovatori con sostegno e riconoscimento. In un contesto con caratteristiche simili a queste e ad altre affini, vi sono maggiori probabilità che un atto creativo emerga e venga riconosciuto, dando vita ad un processo innovativo.

6. Persistenze ed emergenze nell’esperienza del cambiamento e dell’innovazione

Che cosa sappiamo per ora dell’esperienza del cambiamento e dell’innovazione? Cosa ci è noto di un particolare aspetto di *break-down* e discontinuità come quello dell’esperienza estetica e della mente umana in generale di fronte alla discontinuità che interrompe il normale flusso del cambiamento? Che cosa sappiamo, inoltre, delle correlazioni tra le dinamiche del cambiamento, del ruolo dell’esperienza estetica e i cambiamenti nei significati e nel gusto? Non solo non sappiamo molto, ma tendiamo a relegare l’esperienza estetica a quel particolare tipo di situazione in cui qualcuno si trova mentre osserva un’opera d’arte. Più raramente consideriamo l’estensione di quella esperienza nella nostra vita personale, sociale ed economica. In questo modo non riconosciamo la rilevanza dell’esperienza estetica ogni volta che apprendiamo, quando cambiamo idea, o quando ci troviamo di fronte ad una trasformazione dei simboli e dei gusti; ma anche quando intuiamo una nuova ipotesi scientifica o quando emerge un processo innovativo. In tutti questi casi si interrompe e si ri-ordina il nostro legame del mondo. Una psicologia dell’esperienza innovativa deve molto all’attenzione alla creatività e all’estetica: una ricerca sull’innovazione deve perciò in primo luogo analizzare i vincoli e le possibilità del cambiamento di punto di vista, i nostri vincoli e possibilità di cambiare idea, le condizioni dell’emergere di processi e risultati innovativi.

7. Arte e campi affini

Considerare l'innovazione sociale ed economica senza prendere in esame le dinamiche che sottostanno alla creatività e all'innovazione come processo psico-sociale più ampio sarebbe un'operazione parziale. Esistono strette interconnessioni fra la creatività e l'innovazione nel loro territorio idealtipico, l'arte, e le loro manifestazioni in altri campi.

Nelle ipotesi disponibili sulle origini e l'evoluzione dell'innovazione e dell'esperienza estetica, in particolare provenienti dagli studi di paleoantropologia, neuroscienze cognitive e psicologia, si possono riconoscere due orientamenti:

- uno volto a sostenere l'avvento "immediato", per salto evolutivo, dell'esperienza dell'innovazione e dell'esperienza estetica;
- l'altro più propenso a sostenere la prospettiva di un avvento graduale e lento delle competenze simboliche, della capacità di riconoscere nel cambiamento l'innovazione e l'emergere dell'esperienza estetica.

Pur lasciando aperto il problema del rapporto tra esperienza simbolica, esperienza estetica e innovazione, sembra esservi un impegnativo cammino da percorrere per cercare di comprendere qualcosa di più di questo particolare carattere distintivo dell'esperienza umana. Lontana appare comunque la possibilità di mettere a punto un modello di cambiamento e innovazione:

- delle idee;
- dei simboli;
- dei gusti e delle preferenze estetiche.

A lungo l'esperienza estetica e l'innovazione sono state considerate eccezionali rispetto al cosiddetto normale flusso dell'esperienza, qualcosa di più e di non riconducibile agli altri processi di conoscenza. Alla base di questo orientamento predominante vi è, con ogni probabilità, una visione idealizzata della mente, separata dal corpo. Le convinzioni relative alla natura innaturale della mente hanno un'origine lontana e una durata consolidata. La spinta ellenistica a considerare il "soffio" (psyche) vitale, lo spirito, come separato dal corpo, ha certamente avuto una funzione nel processo di autoelevazione semantica della specie *homo sapiens*, ma fino alle aporie mentalistiche del cognitivismo non ha smesso di alimentare il dualismo con cui ancor oggi, a livello di mentalità diffusa e non solo, si considera il rapporto mente – corpo e le esperienze estetiche in particolare.

La combinazione o alleanza tra scienze naturali e fenomenologiche può portare alla comprensione delle condizioni naturali del senso e del significato estetici e, nella vita sociale ed economica, dell'innovazione. In particolare può essere proprio una prospettiva neurofenomenologica a integrare percorsi esplicativi e di comprensione capaci di aiutare a riconoscere alcune delle caratteristiche distintive dell'esperienza estetica umana. Si tratta cioè di valorizzare i risultati della ricerca che stanno consentendo di comprendere il comportamento umano a partire dalla mente incorporata e dal complesso cervello-mente, integrandoli con un'attenzione a studiare l'esperienza con un approccio in prima persona.

8. Conformismo e innovazione

Alcune delle questioni più impegnative da affrontare riguardano le condizioni di affermazione del “conformismo estetico” e del conformismo in generale. È decisivo cioè cercare di comprendere come si crea l'assuefazione e come venga fondato, ampliato e intensificato un ordine simbolico, un immaginario e le complesse e articolate distinzioni di un gusto estetico dominante e di un modello di vita corrispondente. Allo stesso tempo è decisivo cercare di comprendere come e per quali motivi quell'ordine diviene persistente e a un certo punto si interrompe, esplose e dà vita ad uno stato emergente e, quindi, ad un ordine successivo, fino a configurare un altro “conformismo estetico” o un altro conformismo sociale *tout-court*.

Assuefazione ed Esplosione nella trasformazione-in-arte, nell'esperienza estetica e nell'innovazione, divengono così due aspetti dello stesso tema di ricerca, sul quale le conoscenze disponibili risultano particolarmente limitate.

Idee, simboli e preferenze sembrano seguire un andamento analogo, affine all'esperienza estetica, sia in termini di emergenza che in termini di conformismo, sia in termini di assuefazione che in termini di esplosione. Approfondendo le dinamiche proprie dell'esperienza estetica è probabile che sia possibile comprendere aspetti rilevanti delle altre manifestazioni come l'evoluzione delle idee, dei simboli e delle preferenze e, quel che più qui interessa, dei processi innovativi. L'esperienza estetica si configura in tal modo come una situazione idealtipica, come la punta di un iceberg la cui fenomenologia e la cui dinamica possono gettare luce anche sugli altri fenomeni e consentire di comprenderne aspetti altrimenti poco esplorati e non sufficientemente ricondotti a spiegazioni verificabili.

9. Conservazione e innovazione

Alcune ricerche svolte negli ultimi anni consentono di partire dalla consapevolezza che l'assuefazione tende a prevalere sull'esplosione nel corso del tempo. La tendenza predominante è, infatti, la conservazione dell'ordine esistente e il conformismo tende a prevalere sul cambiamento di idee, di simboli e di preferenze. Nell'arte le tendenze alla persistenza del gusto appaiono ancora più tenaci e svolgono una decisiva funzione selettiva rispetto all'innovazione e alla sperimentazione di nuove tendenze e di emergenze inedite. Nelle realtà sociali ed economiche le resistenze all'innovazione seguono traiettorie affini e possono essere affrontate tenendo conto degli stessi processi psicodinamici. Seppure le resistenze e la propensione alla conservazione risultano di solito più incidenti, nonostante questa propensione prevalente, l'esplosione e l'innovazione si verificano e il loro verificarsi perdura; esse si manifestano, inattese ma ineluttabili e rompono la forza dell'abitudine, rivoluzionano l'ordine simbolico e sottopongono a trasformazione il senso consolidato.

10. La tensione rinviante

Gli studi di economia dell'arte e dell'immateriale hanno messo a punto da qualche tempo il costrutto di "costi di attivazione", volendo indicare con esso una misura dell'accessibilità delle espressioni e delle manifestazioni artistiche, dello spettacolo, delle esposizioni e degli eventi. Nel nostro caso si tratta di applicare il costrutto all'innovazione chiedendosi quali siano i costi di attivazione dei processi innovativi e come essi agiscono nel facilitare o ostacolare l'innovazione. L'attenzione è riservata in particolare ai costi che ognuno è disposto a pagare in termini di tempo, impegno, risorse per accedere ad un'espressione artistica, ad un evento, ad un'innovazione.

Per molti aspetti siamo di fronte ad una via per stimare i costi del cambiamento innovativo e l'accessibilità alle possibilità di cambiare e innovare.

Al fine di integrare e specificare ulteriormente la categoria di costi di attivazione e, in particolare i costi di attivazione del cambiamento e dell'innovazione, può essere opportuno considerare i costi di attivazione un effetto di un processo psicodinamico relazionale, individuale e collettivo, più profondo della sua manifestazione concreta. È probabile che si possa comprendere con maggiore ampiezza la natura del costrutto di costi di attivazione qualora se ne esplorino i processi psicologici che stanno alla

base del suo funzionamento, in modo da rivederne ed approfondirne alcune condizioni e alcuni esiti.

11. Ostacoli epistemologici e angosce epistemofiliiche nella creazione, nella fruizione estetica, nel cambiare idea e nell'innovazione

L'immaginazione può assumere due forme diverse: una falsa che produce il sospetto dell'inganno, la paura di essere di fronte ad una cosa per un'altra; e una efficace che fa aprire gli occhi in quanto propone e mette a fuoco un'immagine del mondo inedita e mai concepita prima, in grado di condurci ad un "risveglio", in una possibilità nuova e ulteriore. "La vera immaginazione del mondo è questione di risveglio", sostiene Stanley Cavell¹⁵³. La diffidenza e le resistenze verso l'immaginazione sono spesso dovute al fatto di intenderla nel primo modo e, quindi, di trascurarne le potenzialità creative. È opportuno andare oltre una visione meccanicistica del comportamento e della conoscenza umani, per accedere ad un più adeguato riconoscimento dell'immaginazione.

Se si sottopone a critica, come appare opportuno e necessario, la prospettiva pulsionale e meccanica nella comprensione dei processi psichici e delle fenomenologie dell'esperienza riguardo al cambiare gusto estetico, idee e preferenze, emergono sia la complessità che la ricchezza dei fenomeni, ma soprattutto l'esigenza di ricerca e approfondimento al fine della loro comprensione. Il cambiamento, in particolare nell'esperienza estetica ma anche nell'evoluzione del gusto e delle preferenze, e soprattutto l'innovazione, hanno a che fare con la paura, con l'orrore derivante dalla destabilizzazione dell'ordine esistente. La vicenda dell'arte contemporanea, in particolare a partire dalla svolta linguistica e dalla crisi che ne è derivata dall'origine del secolo ventesimo in poi, è un esempio efficace di questa dinamica.

È l'orrore che l'arte prova verso se stessa, ovvero è l'orrore che l'arte produce nel pubblico? È questo il dilemma (mal posto dal punto di vista scientifico e culturale) con cui viene trattata spesso l'arte contemporanea. Nel dialogo tra P. Virilio e E. Baj sembra essere questo il motivo conduttore¹⁵⁴. L'opera d'arte contemporanea sarebbe ridotta ad "un'icona di se stessa, priva di significato intrinseco".

Partiamo da qui, ma i punti di partenza potrebbero essere tanti altri.

¹⁵³ S. Cavell, 2008, *La felicità è nel risveglio*, Il Sole 24 ore, 14 settembre 2008.

¹⁵⁴ P. Virilio e E. Baj, *Discorso sull'orrore dell'arte*, Eleuthera, Milano 2002 – 2007.

In primo luogo non è dato ad *homo sapiens* di produrre alcun gesto, segno o suono, senza che questi generino significato. Siamo costitutivamente animali *sense-makers* e dare significato non è una scelta. Come la relazione, il significato è un aspetto costitutivo dell'essere umani. Né il significato né la relazione sono una realtà "terza" rispetto ad "uno" o ad "altro", in quanto siamo animali relazionali distinti dalla propensione alla ricerca del significato. Come si generi il significato e perché proprio quel significato; come circoli un significato e come e perché cambi o non cambi, è un rilevante tema di ricerca. Ma che si generi è una constatazione che attiene alla comprensione *naturalculturale* della mente¹⁵⁵. L'arte contemporanea, come ogni segno umano, come ogni gesto o ogni suono, ma anche come ogni elemento della nostra semiosi in cui siamo immersi, è simbolica e significante.

Come accada che dal pluriverso semiotico si stacchi ad un certo punto un elemento e assuma connotazioni peculiari e distintive tali da essere trasformato in arte; come avvenga la **trasformazione in arte**, è un'altra rilevante questione di ricerca, a partire dalla stessa creazione della categoria "arte" e seguendo le sue evoluzioni profonde nel corso del tempo. L'attenzione posta alla trasformazione in arte può avere il pregio di illuminare alcuni degli aspetti più rilevanti della trasformazione innovativa in generale.

Le ipotesi sono molte e ognuna merita approfondimenti e ulteriori esplorazioni.

In secondo luogo si tratta di considerare non tanto l'orrore che l'arte produrrebbe nel pubblico, né tanto meno l'orrore che l'arte prova verso se stessa, bensì l'arte come rappresentazione del mondo interno – esterno e dell'orrore intrinseco di quel mondo; non solo ma anche la tangenza sottile e profonda tra arte ed orrore, tra arte e terrore, nella dimensione affettiva e cognitiva della creazione e della fruizione estetica. Sembra che siano gli stessi processi psicodinamici, liminali, inauditi, imprevedibili e indecidibili, ma soprattutto irriducibili, che stanno all'origine dell'esperienza estetica, ad essere alla base delle esperienze di terrore e di orrore. La dimensione "sconvolgente", "meravigliosa" "ineffabile", "sublime"¹⁵⁶, che emerge come distintiva, caratterizza entrambe le esperienze emozionali. Se l'arte

¹⁵⁵ Si veda per questo il fondamentale lavoro di Giorgio Prodi, *Le basi materiali della significazione*, Bompiani, Milano 1977; ma anche la relazione magistrale di Valentino Braitenberg a Castiglione delle Stiviere (MN), il 23 settembre 2007, all'interno della rassegna Mosaicoscienze 2007, *Intelligentemente*, dal titolo: *Alla ricerca dell'intelligenza elementare. Come ancorare i pensieri alla materia*.

¹⁵⁶ Sul sublime si veda il recente e decisivo saggio di R. Bodei, 2008, *Paesaggi sublimi*, Bompiani, Milano.

contemporanea si mostra solo in parte in grado di catturare quella dimensione, può essere definita la “prima arte”; l’arte che distingue questa che, forse, è l’infanzia simbolica dell’umanità che “si vede” dentro e non solo nella forma esteriore, per la prima volta. Noi infanti simbolici riusciamo forse a narrarci, attraverso l’arte contemporanea, come non ci siamo mai narrati e ci stupiamo di vederci; ci stupiamo di smettere almeno per un po’ di “non vedere di non vedere”. Potremmo dire che sperimentiamo un risveglio e, quindi, una situazione rara e tendenzialmente unica di cambiamento, che può essere assunta come analizzatrice delle dinamiche che emergono ogni volta che cambiamo idea o sperimentiamo un cambiamento *tout-court*.

Proprio a questo livello si pone una delle questioni più rilevanti della ricerca sull’esperienza estetica, sulle sue evoluzioni nel tempo. Di particolare interesse è l’attenzione che conviene porre sul rapporto tra accessibilità all’arte e all’esperienza estetica a livello socio-comportamentale (costi di attivazione) e i vincoli affettivi e cognitivi che stanno alla base dei comportamenti manifesti. Si profila qui un fertile terreno di interazione tra l’economia, le neuroscienze cognitive e la psicologia, a saperlo valorizzare per comprendere meglio la natura dei processi innovativi.

12. Angosce e generatività

Il tema del cambiamento di idee, atteggiamenti, preferenze, oggetti affettivi, in psicologia del profondo, ha ricevuto contributi importanti, ancorché poco noti, dalla scuola neo-latina e argentina in particolare.

Erique Pichon-Riviere, ha elaborato due costrutti concettuali di notevole interesse:

- l’E.C.R.O. (Esquema Conceptual de Riferimento Operativo), che indica i processi in base ai quali ognuno di noi agisce e sceglie essendo “vincolato” (vincolo) da un contesto in cui si formano le basi dell’attribuzione di significato e la genesi delle preferenze, gli orientamenti di valore e i codici di lettura dei segni del mondo. Recentissime ricerche neuroscientifiche tendono a confermare questa ipotesi: Marco Iacoboni e Istvan Molnar-Szakarcs hanno concluso un esperimento nel giugno 2007, presso la California University di Los Angeles, in cui mostrano come i neuroni specchio siano sensibili alle influenze culturali e rispondano in

modo diverso a seconda che stiamo guardando qualcuno che appartiene o meno alla nostra cultura¹⁵⁷;

- la “rottura” o il superamento di quel vincolo pongono di fronte a quella che Pichon-Riviere chiama “angoscia epistemofila”. La messa in discussione della “filia” dell’appartenenza dei fondamenti epistemici, della propria epistemologia genetica, produce una condizione conflittuale interna che richiede di essere elaborata. Quella elaborazione può produrre la ridefinizione dell’E.C.R.O. o la sua conferma. Tendenzialmente la ricerca consente di verificare che la conferma prevale sulla ridefinizione e che le condizioni della ridefinizione esigono l’emergere di un nuovo E.C.R.O.¹⁵⁸.

Josè Bleger, ha approfondito il rapporto tra *simbiosi* e *ambiguità* nello sviluppo individuale, nella individuazione e nell’evoluzione psico-sociale della personalità. La condizione simbiotica indica l’indifferenziato, il tutto agglutinato, in cui noi partecipiamo di una situazione, di una semiosi, di un contesto, in modo tacito e relativamente inconsapevole, replicandone simbioticamente, appunto, codici e significati. Quella appartenenza tacita e sorda non è però priva di conflitti, in quanto ognuno di noi allo stesso tempo è un essere unico e irriducibile a massa in maniera completa, in ragione delle nostre caratteristiche specie-specifiche. Ecco l’*ambiguità*. Questo concetto che nella vita quotidiana tendiamo ad usare come sinonimo di equivoco, si distingue semanticamente qui per indicare la inscindibile compresenza di due o più aspetti dello stesso fenomeno, necessari ed ineliminabili, tali per cui, qualora se ne eliminasse uno, non avremmo più il fenomeno. Ineliminabili ma spesso opposti e contraddittori, conflittuali. Riguardano l’essere, noi, autonomi e unici, ma in grado di riconoscerci solo grazie e attraverso gli altri. Dalla elaborazione di questa ambiguità si liberano o possono liberarsi le differenziazioni che, nei casi in cui sono particolarmente tormentate e impegnative, ma anche attraenti e generative, producono cambiamenti a livello individuale e di gruppo, che possono divenire cambiamenti di orientamento e di scelte a livello collettivo¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Cfr. i risultati sulla rivista on-line PLoS ONE.

¹⁵⁸ E. Pichon – Riviere, *Il processo gruppale. Dalla psicoanalisi alla psicologia sociale*, Libreria Editrice Lauretana, Loreto 1985.

¹⁵⁹ J. Bleger, *Simbiosi e Ambiguità*, Libreria Editrice Lauretana, Loreto 1981.

13. Fenomenologie innovative

Entrambi questi contributi possono dar conto, almeno in parte, di alcune delle dinamiche che regolano il rapporto tra persistenza e emergenza di cambiamenti innovativi, nella conoscenza, nel gusto e nelle preferenze, in campo estetico e in campo sociale ed economico.

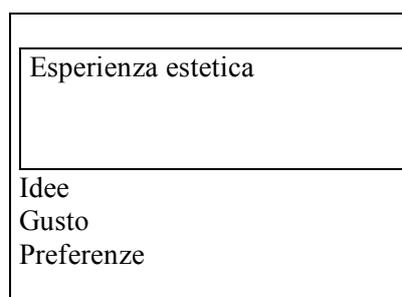
L'angoscia epistemofolica riguarda, in generale, la costruzione di legami conoscitivi. La conoscenza in ogni caso è vissuta come angosciata sia che sia positiva che sia negativa.

Il vissuto è un rischio di perdita del legame precedente e un rischio di entrare in un nuovo legame.

Se si sottopone a critica la prospettiva pulsionale e meccanica, è possibile accedere ad un complesso articolato e vario di elementi che possono dare conto di alcune delle fenomenologie che stanno alla base dell'innovazione, del cambiare idea e significato a livello estetico, di gusto e di preferenze. Ciò vale sia per i cambiamenti connessi all'apprendimento e alla conoscenza, sia per i cambiamenti relativi alle dinamiche sociali, agli orientamenti e alle preferenze.

14. La ricerca e le applicazioni

Come avviene la trasformazione di dati sensoriali in conoscenza¹⁶⁰, è la questione di fondo della ricerca sull'emergenza dell'innovazione e sul cambiamento dell'esperienza estetica, delle idee, del gusto e delle preferenze.



¹⁶⁰ E' stato questo uno dei principali problemi affrontati dalla ricerca di W. R. Bion, in particolare in *Trasformazioni*, Loescher, Torino 1982.

Studiare sperimentalmente il vincolo a cambiare significato, idea, gusto, nonché le possibilità di farlo, vuol dire cercare di definire come si creano un orientamento e una preferenza e come affermandosi generano un'innovazione. Soprattutto vuol dire cercare di studiare l'ostacolo epistemologico e il vincolo cognitivo che rendono complesso il processo di creazione, innovazione e cambiamento di un orientamento estetico, di un'idea, di un gusto, di una preferenza.

Da studiare sono perciò, tra le altre, le seguenti variabili:

- pattern dependence
- symbolic discontinuity
- enactment and emergence
- art impact
- aesthetic competence
- creative educability

Pattern dependence

La *pattern dependence* riguarda le condizioni di persistenza e di conformismo sociale, simbolico ed estetico. Essa è relativa ai modi in cui si generano e si strutturano le condizioni di persistenza e conformismo. Riguarda inoltre i processi mediante i quali si creano gli effetti di latenza, quelle situazioni in cui la continuità è quasi del tutto inavvertita eppure agisce in situazione creando di fatto un vincolo all'innovazione e al cambiamento.

Symbolic discontinuity

Rottura della conformità simbolica, esplosioni semiotiche e insorgenza di innovazioni negli orientamenti estetici, nel gusto e nelle convenzioni sociali.

Enactment and emergence

Atti creativi individuali e collettivi generativi di valori aggiunti estetici e innovativi, solo in parte o per nulla riconducibili alle condizioni iniziali.

Art Impact

Effetti di comunicazione e di immagine in un contesto, un ambiente sociale o un'istituzione che si distinguano per la propria connotazione estetica e innovativa o associno la propria azione all'arte.

Aesthetic competence

Disposizione relazionale soggettiva a riconoscere legami e interdipendenze in grado di considerare, evidenziare e valorizzare la dimensione estetica delle relazioni, degli artefatti, dei contesti e degli ambienti anche organizzati.

Creative educability

Effetti di apprendimento sulla disposizione alla creatività e all'innovazione nei soggetti e nei gruppi mediante azioni di art based learning. L'apprendimento può riguardare più precisamente:

l'Affordance Sensibility

la Context Sensibility

il Creative Enactment.

Una delle questioni cruciali della ricerca sulla creatività e l'innovazione riguarda perciò la domanda: Che cos'è la competenza estetica?

Si può sollecitare e educare? Se è noto che non si può determinare, è importante cercare di conoscere se si può educare e quali sono i vincoli e le possibilità per farlo, sia nella prospettiva di educare all'arte che nella prospettiva di educare attraverso l'arte ad orientamenti e competenze volte all'innovazione.

Per ognuna delle variabili influenti è necessario di volta in volta individuare il rapporto esistente tra Aesthetic Competence e Aesthetic Emergence, cioè la disposizione esistente a valorizzare i legami esistenti rivolti all'innovazione e l'interdipendenza con le emergenze innovative riconoscibili, in particolare a livello di:

Ambiente / Contesto

Creazione / Produzione

Collaboratori

Mercato

Clienti.

Particolare attenzione è opportuno riservare alle strategie di *evitamento emotivo* dei processi innovativi e agli *ostacoli cognitivi* che vincolano l'emergere e l'affermarsi di esperienze estetiche inedite e dell'innovazione.

15. Pensiero e azione nell'innovazione

Nella nostra esperienza umana l'azione di norma precede il pensiero. Non è così che ci appare spontaneamente il rapporto tra azione e pensiero. Una visione iper-razionale dello stato delle cose ci fa apparire la razionalità calcolante e il pensiero come precedenti l'azione. Nonostante la nostra percezione ingenua le cose non stanno come sembra: sono il movimento e l'azione a precedere la nostra capacità di pensare e di riflettere. Spontaneamente agiamo prima di pensare. Vi sono importanti e approfondite ricerche che confermano come il pensiero sia possibile e si sviluppi a partire dall'azione. Ricavare spazi e tempi di riflessione nel flusso continuo dell'azione è impegnativo e spesso difficile. Nel caso dei processi innovativi il pensiero si contrappone alla tendenza spontanea ad agire. Solo così, nel difficile rapporto tra astrazione e concretezza, si aprono le possibilità per pensare il fare. Quegli spazi, in un determinato contesto sociale, non emergono di solito spontaneamente; né sono riconducibili ad una ricerca e a soluzioni esclusivamente tecniche. Molto dipende dai livelli di partecipazione esistenti in quel contesto sociale ed economico; dai processi educativi messi in atto e dal loro orientamento a privilegiare l'innovazione e la discontinuità; così come i valori dominanti e il clima culturale possono fungere da vincolo e possibilità per l'innovazione possibile e l'emergere di spazi per la sua genesi.

EDUCAZIONE
PARTECIPAZIONE
CULTURA

Le possibilità di connettere innovazione ed evoluzione richiedono, oggi, di sottoporre a critica il tradizionale binomio innovazione-sviluppo. Prioritario in questa fase è considerare criticamente un'idea dello sviluppo inteso implicitamente e acriticamente come crescita. Le condizioni di limitazione o esaurimento dello sviluppo non consentono di sostenere in maniera attendibile l'associazione tra sviluppo e crescita. Se ogni forma di sviluppo è comunque una perturbazione dell'equilibrio esistente, ogni sviluppo è per definizione insostenibile rispetto ad un equilibrio esistente ad un momento dato. Il concetto di "sostenibilità" è, pertanto, privo di valore euristico e operativo. Quello che si può fare è assumersi la responsabilità di scegliere le priorità di una forma di evoluzione dei fattori economici e sociali, mediante l'innovazione, che siano appropriati e selezionati in base ai limiti delle risorse. L'innovazione dovrebbe essere perseguita proprio in rapporto alla qualità dell'evoluzione dei fattori economici e sociali e la qualità dei

risultati dovrebbe essere parametrata con i limiti intesi come criteri selettivi. La definizione delle priorità basata sui criteri di:

- selezione;
- esclusione;
- preferibilità;

può essere un modo inedito di intendere l'innovazione, sganciandola dalla sua acritica e spontanea associazione allo sviluppo.

16. Incertezza e innovazione

Il terreno favorevole ad ogni processo innovativo esige la difficile affermazione di una cultura dell'incertezza, del rischio, della probabilità e dell'errore. I processi innovativi, infatti, sono tali perché probabili e non certi. È la loro relativa imprevedibilità a caratterizzarli e distinguerli. Fino a quando ognuno è convinto che tutti i cigni sono bianchi perché non si è mai visto un cigno nero, non esiste neppure il concetto di cigno nero, né è concepibile la probabilità che esista. La sua comparsa rompe la convinzione e apre alla possibilità che i cigni siano di altro colore rispetto al bianco. Per queste ragioni, mentre è possibile e auspicabile preparare le condizioni per l'avvento di processi innovativi, non sembra possibile determinare l'avvento di quei processi né gli esiti che genereranno. È possibile agire in un contesto sociale per creare le condizioni di approssimazione dei processi che possono favorire l'innovazione. Si tratta però di una preparazione mirata a disporre alcune condizioni favorevoli, dopodiché è solo l'investimento in eccedenza, l'attenzione cioè a dedicare relazioni, energie e risorse a ciò che non serve per affrontare e risolvere compiti e problemi immediati, che potrà favorire l'avvento di azioni per innovare. La contingenza che favorisce l'emergere dell'innovazione è frutto di ricerca, conoscenza applicata, orientamento alla discontinuità e relazioni e clima favorevoli.



Marc Chagall, *Gabriele e l'angelo*

***Un lampo nel buio, una ferita nel senso.
Risonanza e espressivismo nell'emergenza
dell'esperienza estetica***

Ugo Morelli

“Quegli che pigliavano per autore
altro che la natura maestra de' maestri,
s'affaticavano invano”
[Leonardo da Vinci]

“... tra l'ultima parola detta
e la prima nuova da dire
è lì che abitiamo”
[P. Cappello]

Ipotesi

Se l'enigma dell'esperienza è che essa risulti esprimibile, ciò è possibile perché l'esperienza *risuona*; se non risuonasse prelinguisticamente probabilmente noi non potremmo esprimerla nei giochi linguistici. Sostenere che l'esperienza risuona non vuol dire che ciò avvenga nel senso dei due tempi: prima risuona e poi la esprimo - prima la sento e poi la dico; ma nel senso che la *dicosento*. Di tutte le esperienze, quella estetica è probabilmente correlata contemporaneamente ad una profonda partecipazione empatica al mondo e, allo stesso tempo, ad una tensione a trascenderlo: una istantanea e provvisoria apertura nella continuità e compattezza del senso, un *rilancio trascendente* che si esprime e crea o riconosce per risonanza un'espressione e una creazione inedite, ridefinendo e ricodificando il senso. Un lampo nel buio, appunto, una ferita nel senso.

L'approfondimento dell'ipotesi proposta verrà sviluppato mediante la considerazione di quattro presupposti provvisoriamente assunti come riferimento dell'analisi:

- restituire all'estetica e alla bellezza la generatività della conoscenza e dell'arte mettendo in discussione il dominio di un approccio “essenzialista” nell'intuizione e espressione dell'azione conoscitiva e creativa;
- accogliere le falsificazioni che rendono sempre meno accreditabile un costrutto come l'”io” in quanto essenza consistente e duratura;

- riconoscere le contingenze relazioni – corpo – esperienza emergente, che prosciugano progressivamente la sostenibilità dell'esistenza di qualcosa che convenzionalmente chiamiamo mente;
- valorizzare l'attuale possibilità di alleanza e ricongiunzione tra filosofia e scienze con le relative opportunità di integrazione della conoscenza.

Premessa

La continuità della ricerca ispirata all'orientamento epistemologico della complessità per tentare di comprendere alcuni aspetti dell'esperienza umana riguardanti la creatività, l'arte e l'estetica, si evolve verso un approfondimento del dialogo tra scienza e filosofia nel tentare di mettere a fuoco ulteriori questioni rilevanti riguardanti l'*esperienza estetica*.

Lo studio dell'esperienza estetica esige un approccio transdisciplinare e, in particolare, una costante fecondazione reciproca tra scienza e filosofia. Un numero significativo di studi hanno cercato di tenere presente l'esigenza di sviluppare una neurofenomenologia dell'esperienza estetica, nel tentativo di comprendere per via naturale questo aspetto peculiare dell'esperienza umana, integrando i risultati delle neuroscienze con quelli degli approfondimenti filosofici riguardanti il senso e il significato in prima persona dell'esperienza estetica. Integrazione quanto mai necessaria per provare a superare i limiti del dualismo e affermare un approccio basato sul naturalismo pluralista. Il ponte tra i microprocessi neurofisiologici e l'emergenza dell'esperienza con i suoi tratti di unicità irriducibile, sia nella creazione che nella fruizione estetica, è stato e rimane il "luogo" di attenzione del nostro lavoro. Questo contributo cerca di concentrarsi, in particolare, su due aspetti della nostra capacità di conoscere e creare che sembrano avere importanti connessioni con l'esperienza estetica, la risonanza e l'espressivismo.

L'unico, l'inedito, tra risonanza ed espressione.

*Perché il bello non è che il tremendo
al suo inizio”*
[R. M. Rilke]

*“Poiché il bello significa
la possibile fine degli spaventi”*
[H. Muller]

L'approfondimento dei processi di *risonanza* e l'analisi dell'*espressivismo* nell'esperienza estetica prendono le mosse dalla fondamentale scoperta dei processi naturali di risonanza empatica nelle relazioni interpersonali. Quella scoperta che continua a dare i suoi frutti anche per la comprensione dell'esperienza estetica¹⁶¹, può essere messa in rapporto con la conversione grammaticale di questioni di carattere psicologico e di carattere ontologico portata avanti dalla filosofia a partire da Wittgenstein fino ai contributi più recenti di un importante nucleo di filosofi americani e, in Italia, di Aldo Giorgio Gargani¹⁶².

Si tratta di cercare di valorizzare la svolta impressa da Ludwig Wittgenstein nella sua grammatica filosofica, ponendo l'espressivismo linguistico al posto dell'epistemologia, mediante un dialogo serrato con la scoperta della dimensione naturalmente relazionale e situata della nostra individuazione e della nostra esperienza.

Se l'enigma dell'esperienza è che essa risulti esprimibile, ciò è possibile perché l'esperienza *risuona*; se non risuonasse prelinguisticamente probabilmente noi non potremmo esprimerla nei giochi linguistici. Sostenere che l'esperienza risuona non vuol dire che ciò avvenga nel senso dei due tempi: prima risuona e poi la esprimo; prima la sento e poi la dico; ma nel senso che la *dicosento*.

Su questi temi la ricerca più recente di Aldo Giorgio Gargani ha raggiunto un apice con il recente libro: *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*. Allo stesso tempo la ricerca di Vittorio Gallese e del gruppo di neuroscienziati dell'Università di Parma ha condotto alle applicazioni della scoperta decisiva dei *neuroni specchio* che consente per la prima volta di comprendere la connessione tra un'azione e la sua comprensione, tra la

¹⁶¹ Freedberg D., Gallese V., 2007, *Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience*, in *Trends in Cognitive Sciences*, Maggio 2007, vol. 11, n. 5; pp. 197 – 203.

¹⁶² Gargani A. G., 2008, *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

simulazione incarnata ed i correlati neurali dell'intelligenza sociale¹⁶³, fino a cercare di analizzare il rapporto tra un atto creativo e le emozioni e i significati che esso genera.

Sembra che la direzione impressa all'analisi del nostro tema, l'esperienza estetica, possa ricavare ulteriori contributi dal tentativo di restituire naturalezza, estetica e bellezza alla conoscenza, liberandola dai "crampi" della metafisica.

Se poi ci spostiamo sugli aspetti liminali e distintivi della conoscenza come l'esperienza estetica, quelli per i quali non esistono regole predefinite, ritroviamo in un'affermazione di Gargani un aspetto decisivo dell'ipotesi intorno a cui conviene lavorare: "L'aspetto più originale dell'opera di Wittgenstein (...), scrive Gargani, "consiste appunto nella concezione di significati nuovi, unici, individuali per i quali non esiste una regola prefissata"¹⁶⁴.

Si sente qui la distinzione sottile e profonda con cui ci facciamo umani; si avverte il margine nel quale ci inventiamo, il nostro "margine", affacciati sulla vertigine della nostra autofondazione.

Occuparsi dell'esperienza estetica vuol dire considerare la dimensione distintiva per cui diveniamo umani. Ciò avviene, con ogni probabilità, mentre concepiamo e creiamo l'inedito, l'unico, non per processi basati su regole ma per la capacità di interrompere il flusso del senso, per una esplosione di luce nel buio della continuità, per una sospensione provvisoria della coincidenza con l'esistente, del flusso inesorabile del *sensemaking*.

La nostra espressione genera l'inedito imprevedibile e quest'ultimo viene ricreato e riconosciuto nelle risonanze relazionali da chi ne fruisce, sia musica, sia gesto sia parola.

L'esperienza estetica è un tratto distintivo e peculiare della nostra evoluzione, la cui comprensione richiede impegno e ricerca. L'orientamento epistemologico della complessità e il suo utilizzo per comprendere l'esperienza estetica intendono contribuire allo sviluppo di quella ricerca. Recentemente, ulteriori approfondimenti si sono aggiunti alla ricerca di un'integrazione dell'esperienza estetica nell'evoluzione naturale degli esseri umani e, in particolare, nel superamento della separazione tra dimensione cognitiva e dimensione affettiva. Ha scritto recentemente Oliver Sacks:

¹⁶³ Gallese V., 2007, *Before and below "theory of mind": embodied simulation and the neural correlate of social cognition*, in *Phil. Trans. Royal Society B*, 2007; trad. it., 2007, in *Setting*, n. 23.

¹⁶⁴ Gargani A. G., op. cit.; p. 16.

“In filosofia esiste la tendenza a separare la mente e le operazioni intellettuali da passioni ed emozioni. Questa tendenza penetra nella psicologia e da lì nelle neuroscienze. In particolare, quando queste ultime si sono occupate di musica, lo hanno fatto concentrandosi quasi esclusivamente sui meccanismi neurali grazie ai quali noi percepiamo l’altezza dei suoni, gli intervalli, la melodia, il ritmo, eccetera e prestando – fino a pochissimo tempo fa – una scarsa attenzione agli aspetti affettivi dell’apprezzamento e della comprensione musicali. Eppure la musica fa appello a entrambe le componenti della nostra natura: è essenzialmente emozionale, proprio come è anche essenzialmente intellettuale. Spesso quando ascoltiamo la musica, siamo consapevoli di entrambi gli aspetti: nel momento in cui ne apprezziamo la struttura formale, una composizione può anche toccarci nel profondo dell’animo”¹⁶⁵.

Così come sembra essere la contingenza evolutiva e relazionale a generare la soggettività e non il soggetto a generare le relazioni, se non per circolarità ricorsiva, alla stessa maniera si possono riconoscere i germi della bellezza nei processi evolutivi della specie umana¹⁶⁶. Cosicché, se ci chiediamo cosa accomuna un vaso dell’arte cinese antica con la fotografia di un paparazzo di oggi o una pietra lavorata della preistoria con l’ultimo dei video work, come fa Julian Bell¹⁶⁷ nel suo imponente excursus sulla storia dell’arte, possiamo riconoscere alcune costanti e ricorrenze che ci forniscono un importante contributo alla comprensione evolutiva dell’esperienza estetica. Accedere ad una comprensione naturale dell’esperienza estetica vuol dire cercare le emergenze evolutive che si esprimono a partire da persistenze e costanti, a loro volta evolutive. “Qui il naturalista entra in un campo”, scrive Valentino Braitenberg, “dove verrà accolto con perplessità, se non con aperta antipatia. Nel campo estetico, infatti, ognuno si sente competente. (...) ... in genere non piace che si parli del bello in un linguaggio che non è quello delle sensazioni”¹⁶⁸. La profonda e semplice analisi di Braitenberg consente di riconoscere il percorso evolutivo che con ogni probabilità ha portato dagli antichi organi

¹⁶⁵ Sacks O., 2007, *Musicophilia. Tales of Music and the Brain*, Oliver Sacks; trad. it., 2008, *Musicofilia. Racconti sulla musica e il cervello*, Adelphi, Milano; pag. 327.

¹⁶⁶ Braitenberg V., 2003, *Das Bild der Welt im Kopf*, trad. it., 2008, *L’immagine del mondo nella testa*, Adelphi, Milano; in particolare pp. 149 – 165.

¹⁶⁷ Bell J. 2007, *Mirror of the World. A new History of Art*, Thames & Hudson, London.

¹⁶⁸ Braitenberg V, 2008, op. cit.; p. 152.

di senso olfattivi ad evolversi e lasciare spazio, nell'uomo, alla parte del cervello in cui vista, udito e tatto si integrano per offrirci un'immagine del mondo, cosicché accanto alla fondamentale competenza di riconoscere odori buoni o cattivi emerge la possibilità di vedere belle o brutte immagini, di sentire belli o brutti suoni, piacevoli o spiacevoli sensazioni tattili. Fino alla possibilità di *teorizzare*, di produrre modelli astratti della realtà. “Da un'orda di scimmie parlanti venne fuori così un'accademia di filosofi”¹⁶⁹.

Ambiguità e indifferenza. Le vie della bellezza e dell'alienazione

*“ I sculptist because I am curios
to know why I fail”*

[A. Giacometti, *The New York Times Magazine*,
giugno 1965]

“.....avrei potuto fallire meglio”

[Samuel Beckett]

Nella contingenza relazionale in cui si generano la soggettività e le sue espressioni vi sono provvisorie ramificazioni, improvvise e imprevedibili discontinuità e dissonanze, frutto del conflitto tra la risonanza e la dissonanza che contraddistingue *homo sapiens*. Sono situazioni in cui è come se si fosse *dentro e fuori* alla sintonizzazione empatica naturale. Uno sguardo neurofenomenologico può cogliere qui l'ambiguità costitutiva di ogni atto estetico e di ogni atto creativo, come altra faccia di quelle stesse dinamiche che possono condurre all'indifferenza.

L'indifferenza è un tentativo di evitamento dell'ambiguità' al limite della sua negazione. l'ambiguità' è vissuta soprattutto come disturbo della possibilità di azione lineare ed efficace, non come la condizione stessa della relazione e dell'azione possibile. non vi sarebbe struttura che collega e quindi estetica se non vi fosse l'ambiguità' e la sua necessaria elaborazione per individuarsi e riconoscersi. ci riconosciamo nell'altro a partire dalla relazione e dal due e la risonanza è il grembo dell'individuazione, ma la risonanza per esserci è ambigua.

¹⁶⁹ Braitenberg V., 2008, op. cit.; p.164.

non vi è legame se non ambiguo e le storie possibili che troviamo nelle frasi musicali dove è la musica, nel colore sulla tela dove è l'immagine e nella natura dove è il paesaggio, emergono dalla elaborazione del legame che stabiliamo ogni volta con la frase musicale, con il colore o con la natura. quell'elaborazione può dare vita ad un'esperienza estetica generata dall'ambiguità contenuta e accolta, o all'indifferenza come effetto della negazione.

Cercare la via per una comprensione naturale dell'esperienza estetica vuol dire rivendicare l'immanenza del significato dell'arte alla relazione estetica con il contenuto dell'artefatto artistico e di ogni altro oggetto dell'esperienza estetica stessa. L'attenzione è a riconoscere che è nell'atto creativo stesso che si dischiude la creazione.

“Né nessi causali, né fenomeni cinestetici, né dicotomie tra corpo e mente, né sensazioni, catturano il significato del tema musicale, rispettivamente, della proposizione. Il significato del tema musicale consiste nella nostra reazione verso di esso, in quanto questa reazione scaturisce da un contesto di relazioni linguistiche, di circostanze, di dintorni del nostro agire, di passate esperienze, in una parola dalla cultura come un corpo solido del nostro gioco linguistico. La comprensione della musica non è un frammento separato dal resto della nostra vita. La musica è un mondo e costituisce ‘la manifestazione della vita dell’umanità’”¹⁷⁰.

È opportuno sottolineare, ai fini del nostro obiettivo di contribuire alla verifica dell'ipotesi riguardante la comprensione naturale dell'esperienza estetica, che dire che la musica e l'arte sono ‘manifestazione della vita dell’umanità’ non è dire enfaticamente la straordinarietà della musica e dell’arte; non è sostenere che quelle esperienze siano “qualcosa di più” della nostra vita naturale, frutto della nostra evoluzione. È connettere l’espressione a se stessa e riconoscere che il significato dell’arte come della musica sono nella frase musicale o nel tratto espressivo “al di fuori di ogni dualismo tra suono e pensiero, tra sensazione e simbolo, tra esperienza e contenuto”¹⁷¹. “Non ci sono residui retrostanti” o fondazionali. “E’ in

¹⁷⁰ Gargani, A.G., 2008, *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*, Raffaello Cortina Editore, Milano; p. 15. Il richiamo di Gargani sulla musica come manifestazione della vita dell’umanità è a L. Wittgenstein, 1980, *Pensieri diversi*, a cura di G. H. von Wright, con la collaborazione di H. Nyman edizione italiana a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano; p. 130.

¹⁷¹ Gargani A.G., 2008, op. cit.; p. 15.

relazione al complesso di una cultura che posso comprendere il significato di una nuova unica espressione inaudita”¹⁷². Laddove: “*Cultura* significa il contesto globale di abiti linguistici, di grammatiche, di circostanze della vita umana, di connessioni e di intrecci di significati”¹⁷³. L’analisi stringente di Gargani prosegue: “Come posso interpretare e comprendere in qualche modo il sorriso enigmatico di Monna Lisa? Costruendo una *storia*, un *racconto*, ossia connettendo i tratti, gli elementi del quadro con lo sfondo delle mie esperienze, dei miei linguaggi, di una tradizione di gesti dai quali traggio la possibilità del significato. Ma per Wittgenstein tale procedura analitica non implica la *concettualizzazione del significato del quadro di Leonardo*”¹⁷⁴. Non perveniamo a una spiegazione generale del significato del quadro, o del brano musicale o di un paesaggio, secondo criteri e regole prearrangiati; quello che facciamo è trovare *una storia possibile* per rendere ragione dell’unicità del sorriso di Monna Lisa. “E’ in relazione al complesso di una cultura che posso comprendere il significato di una nuova unica espressione inaudita”¹⁷⁵. Un contesto risuonante genera una possibilità dissonante: questo è il problema dell’origine e del riconoscimento di un atto estetico. È la stessa questione posta da Arthur Danto quando sostiene che alla base della “trasfigurazione del banale” vi è una “proprietà relazionale” che lega l’osservatore all’opera e che esige “un’atmosfera di teoria artistica, una conoscenza della storia dell’arte”: “un mondo dell’arte”¹⁷⁶. Se la conoscenza e l’esperienza estetica emergono nel contesto relazionale e linguistico di una cultura, come si concretizza tutto questo a partire da un’origine naturale dell’esperienza conoscitiva? Siamo di fronte alla domanda fondativa di Francisco J. Varela.

“Una domanda in particolare mi ha motivato a diventare uno scienziato: cos’è la conoscenza intesa come processo naturale? Sono letteralmente ossessionato dal problema delle radici biologiche della conoscenza”¹⁷⁷.

Con quella domanda si è misurata anche la ricerca di Gerald M. Edelman quando ha formulato la metafora della “seconda natura” per cercare di

¹⁷² *Ivi*, p. 9.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ Danto A., 1981, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) – London; trad. it., 2008, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell’arte*, Laterza, Roma – Bari.

¹⁷⁷ Varela F., 2002, *Autopoiesi ed emergenza*, Intervista a cura di R. Benkirane; in R. Benkirane, 2002, *La complexité, vertiges ou promesses: 18 histoire de sciences*, Editions Le Pommier, Paris; trad. it., 2007, *La teoria della complessità*, Bollati Boringhieri, Torino; p. 123.

comprendere le relazioni tra la nostra natura bio-evolutiva e la ricchezza della nostra esperienza, andando oltre il dualismo¹⁷⁸.

Una profonda e costitutiva ambiguità connette il tutto che siamo e l'esperienza estetica, ma anche altri processi di conoscenza, ci consentono di rendercene conto.

L'ambiguità e l'incertezza, che spesso sono considerate due esperienze incidentali e da evitare, possono essere studiate e riconosciute come due condizioni costitutive e, perciò, costanti della nostra vita. L'ambiguità in particolare è quasi sempre scambiata con l'equivoco e la poca chiarezza nei processi comunicativi. Essa fa invece riferimento alle ombre comunque presenti nelle relazioni interpersonali, nella ricerca dei significati, nella comunicazione e nelle scelte. Come è noto l'ombra è sodale della luce e non possiamo avere luce senza ombra o, detto altrimenti, è l'ombra che ci consente di selezionare e riconoscere la luce. I processi relazionali della vita possono essere intesi come lineari e tesi al raggiungimento di obiettivi condivisi, o interpretati e vissuti come emergenti dai tentativi di elaborare l'ambiguità e l'incertezza mediante l'investimento della nostra razionalità limitata.

Gli studi dedicati all'ambiguità non sono molti e lo stesso vale per lo specifico dell'ambiguità nella vita relazionale. Eppure si tratta di una delle fenomenologie che attraversano le esperienze di chi lavora nell'arte e nella creatività e vive l'arte come fruitore. Ogni aspetto della vita potrebbe trarre da una più attenta considerazione dell'ambiguità una maggiore capacità di condurre esami di realtà e una maggiore disposizione a misurarsi con l'organizzazione della nostra esperienza. L'ambiguità maggiormente considerata, elaborata e abitata potrebbe, inoltre, favorire l'attenzione per la discontinuità e l'imprevedibilità e, quindi, aprire spazi inediti alle capacità creative e all'innovazione.

È soprattutto il rapporto tra ambiguità e innovazione che andrebbe approfondito, in quanto il cambiamento e l'innovazione si configurano oggi come questioni auspicate nella vita quotidiana, ma il modo di trattarne la ricerca scade spesso in formule approssimative e prescrittive, piuttosto che affidarsi ad approfondimenti teorici e pratici necessari, sia per comprendere meglio di cosa si sta parlando, sia per individuare possibili linee di azione per lo sviluppo della creatività nell'arte e nella qualità della vita. Ciò vale in modo sempre più evidente nella nostra vita sociale.

¹⁷⁸ Edelman G.M., 2006, *Second nature. Brian Science and Human Knowledge*; trad. it., 2007, *Seconda natura. Scienza del cervello e natura umana*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Kenneth Arrow nel 1950 ha dimostrato l'impossibilità di combinare insieme di preferenze individuali per ottenere le decisioni sociali corrispondenti. Da qui la rilevanza di *incertezza, conflitto, autorità, ambiguità*.

Alcuni studi utili per l'aggiornamento e la ridefinizione del paradigma con cui interpretiamo noi stessi e la nostra esperienza possono aiutarci ad averne una visione più adeguata alle caratteristiche di neuroplasticità del cervello e della mente di fronte alle discontinuità e al cambiamento.

Fred Gage, del Salk Institute of La Jolla, California U.S.A., ha condotto studi sui modi in cui l'ambiente modifica il cervello, con analisi sperimentale delle influenze dell'esperienza sulla neuroplasticità e verifiche longitudinali. Ha così scoperto l'evidenza empirica che il cervello umano genera nuovi neuroni, contrariamente alla convinzione storica della immutabilità del cervello adulto (Ramon y Cajal, grande neurofisiologo scopritore dei principi base dei processi neurali aveva sostenuto che "le vie nervose dell'adulto sono qualcosa di fisso, compiuto e immutabile. Starà alla scienza del futuro cambiare, se possibile, questo duro decreto"¹⁷⁹).

Michael Meaney, della McGill University di Montreal, Canada, ha messo in discussione l'idea del determinismo genetico. Egli ha dimostrato, in campo animale, che il modo in cui il ratto femmina interagisce con i cuccioli determina quali geni del loro cervello vengono attivati o disattivati. In tal modo il patrimonio genetico che hanno ereditato dai genitori è un'emergenza il cui esito non è prestabilito. Le caratteristiche dell'animale – timido o socievole, ben adattato o nevrotico – sono influenzate dal comportamento materno, e le implicazioni di questa scoperta arrivano anche alla specie umana.

Helen Neville, dell'Università dell'Oregon, U.S.A., ha contribuito a dimostrare che i diagrammi che si mettono a punto per rappresentare le regioni cerebrali non sono fissi ma cambiano al variare dell'esperienza. Nei suoi studi condotti su persone cieche e sorde, ha scoperto che anche caratteristiche apparentemente fondamentali e "rigidamente cablate" come le funzioni delle cortecce uditive e visive possono essere radicalmente cambiate dai casi della vita di ognuno.

Phillip Shaver, dell'Università di Davis, California, U.S.A., uno dei leader del movimento di ricerca sullo sviluppo psicologico noto come "teoria dell'attaccamento", ha dimostrato che il senso di sicurezza affettivo delle persone, basato sulle loro esperienze infantili, ha effetti rilevanti non solo sui loro rapporti umani adulti ma anche su comportamenti e atteggiamenti

¹⁷⁹ Teter G., Ashford M., *Neuroplasticity in Alzheimer*, Neuroscience, 10, 2003.

apparentemente lontani dalla sfera affettiva primaria, come la disponibilità ad aiutare uno sconosciuto e i sentimenti per le altre etnie.

Richard Davidson, dell'Università di Madison, Wisconsin, U.S.A., con le sue ricerche sulle emozioni ha fornito prove concrete e verificabili della capacità della mente di modificare il cervello. Secondo Davidson, tra tutti i concetti delle neuroscienze contemporanee, quello della neuroplasticità è il più rilevante.

Sulla neuroplasticità e la sua rilevanza insistono, naturalmente, anche gli studi di G.M. Edelman, che mostrano l'epigenesi della coscienza e il suo essere in divenire, in ragione delle relazioni e dell'esperienza.

Si può sostenere perciò con una certa attendibilità che **è vivendo che ci individuiamo**. Il rapporto tra neurofenomenologia e apprendimento ci porta oltre il mentalismo e il cognitivismo, ponendo al centro dell'attenzione il rapporto tra: azione – embodiment – sensomotorietà – affettività. Da quel rapporto scaturisce la sintassi del movimento consegnando un ruolo cruciale all'azione nell'esperienza e anche nei processi di reificazione dell'esperienza¹⁸⁰.

Tra neuroscienze, intersoggettività e coscienza incarnata emerge un nuovo paradigma per le relazioni interpersonali, le cui implicazioni possono essere di particolare importanza per la comprensione dell'esperienza estetica.

Anche la discontinuità e l'emergenza dell'inedito nell'esperienza possono essere ricondotte agli stessi processi neurofenomenologici.

“In tutti i campi si deve sempre supporre una ‘inadeguatezza incalcolabile’, una ‘disgiunzione infinita’, che non è negativa, ma una chiave per l'avvenire”, ha detto Jaques Derrida.

Abbiamo bisogno di una lettura dell'esperienza estetica che, in quanto basata su un naturalismo critico, possa concorrere a ridurre la distanza incolmabile presunta dalla classicità, tra arte e mondo comune della vita quotidiana. L'arte contemporanea può favorire questa riappropriazione e dare voce alle possibilità di un'estetica che venga riconosciuta nell'esperienza e che valorizzi la creatività nella vita e nella politica. Riconoscere l'estetica nell'esperienza vuol dire restare in attenzione verso l'ambiguità del “vero” e la sua inadeguatezza. Questa possibilità è una possibilità umana ed è la possibilità estetica.

“... Il vero ci ha reso come pazzi, ne siamo stati ossessionati, ma infine esso ci condurrà a guardare oltre se stesso verso qualcosa di cui l'immaginazione sarà parte essenziale. Non è solo l'immaginazione che

¹⁸⁰ Su questo punto cfr., Honnet M., 2007, *Reificazione*, Meltemi Editore, Roma.

aderisce alla realtà, ma anche la realtà che aderisce all'immaginazione, e la loro interdipendenza è di fondamentale importanza. E' possibile emergere dalla nostra *bassesse*, ma come riuscirci senza l'intervento di qualcosa di prezioso che abbiamo nella nostra mente? ... a me sembra che il tratto specifico dell'immaginazione sia la nobiltà ... Forse parlare della nobiltà come di una forza riuscirà a farci riconciliare con lei. La nobiltà non è un artificio che la mente ha aggiunto alla natura umana perché la mente non ha aggiunto niente alla natura umana. E' una violenza interna che ci protegge da una violenza esterna. E' l'immaginazione che si oppone alla pressione del reale ... ed è certamente per questo che il suono delle sue parole, la sua espressione, ci aiuta a vivere la nostra vita".

[Wallace Stevens, *L'angelo necessario*]

Il fatto che dal ventesimo secolo nessuno possa sostenere con certezza quali siano "le caratteristiche che trasfigurano in opera d'arte un oggetto o un'operazione qualsiasi", come opportunamente sostiene Angela Vettese¹⁸¹, può essere ritenuta un'evoluzione emancipativa o una perdita per l'arte? L'ambiguità insita in questa domanda è più importante della risposta. Se è vero, come scrive sempre Angela Vettese, che "quando nel 1912 Picasso e Braque crearono rispettivamente i due collages *Nature morte à la chaise cannée* e *Relieve con Guitarra*, nessuno dei due immaginava quali conseguenze avrebbe avuto quella rivoluzione tecnica, o quantomeno di quali innovazioni incipienti essa era sintomo"¹⁸², la decomposizione della forma, mentre era la fine di qualcosa, dava vita alla molteplicità dei processi creativi e di fruizione e alla fase di un'infanzia estetica, che è anche appropriazione dell'accessibilità alla creazione e all'attribuzione di senso estetico, meno elitario e più diffuso.

Un'arte troppo formale e troppo poco plasmata sul dolore fece sì che Mark Rothko prendesse le distanze dall'astrattismo, fino a negare di appartenere quel movimento. Arte e dolore sono accomunate dall'esperienza estetica. Sia la prima che il secondo sono esperienze liminali. Per Rothko l'arte è ricerca delle condizioni di empatia attraverso l'evocazione delle costanti intrinseche del vivere umano¹⁸³. L'empatia, la risonanza, come via della creazione artistica e della fruizione, come fattore accomunante l'atto estetico di chi crea e quello di chi fruisce¹⁸⁴ vengono specificati

¹⁸¹ Vettese A., 2006, *Capire l'arte contemporanea*, Umberto Allemandi & C, Torino; p.7

¹⁸² *Ivi*, p. 103.

¹⁸³ Rothko M., 2007, *Scritti sull'arte*, Donzelli, Roma.

¹⁸⁴ Sulla natura dell'atto estetico e su alcuni aspetti importanti della sua fenomenologia: Saint Girons B., 2008, *L'acte esthétique*, Klincksieck, Paris; in particolare pp. 15 – 38.

chiaramente da Rothko come chiave della propria poetica: “In pittura la plasticità scaturisce da una sensazione duplice di movimento, sia nella tela, che nello spazio antistante ad essa. Di fatto l’artista invita lo spettatore a compiere un viaggio dentro l’universo del quadro. L’osservatore deve muoversi insieme alle forme realizzate dall’artista, dentro e fuori, in alto e in basso, in diagonale e in orizzontale: deve curvare seguendo gli elementi sferici, attraversare tunnel, scivolare per i declivi, saltare da un punto all’altro, come attirato da una calamita che lo spinge a percorrere lo spazio, a penetrare in recessi misteriosi e, se il dipinto è riuscito, farà tutto questo a intervalli regolari. Questo viaggio è l’ossatura, l’anima dell’idea”¹⁸⁵. Un’armonia pronta a dissolversi in una nuova esplosione distingue l’arte di Rothko. Egli stesso dirà che le sue opere “sono una violenza, nascono da una lacerazione”¹⁸⁶. La creazione e la fruizione estetica stesse, forse, nascono da una lacerazione, da una ferita.

L’essere accade nella contingenza relazionale

*“Né il corpo può determinare la mente a pensare,
né la mente può determinare il corpo al moto
e alla quiete, o a nessuna altra cosa. (...)*
*L’ordine delle azioni e delle passioni del nostro corpo è per natura simultaneo
all’ordine delle azioni e delle passioni della mente”*
[Baruch Spinoza]¹⁸⁷

A lungo abbiamo ritenuto che fosse vera la cosiddetta “proposta di Locke”: che Dio possa aver deciso di “sovrapporre alla materia una facoltà di pensiero”¹⁸⁸. Anche se non comprendiamo ancora del tutto perché le cose stanno così, un orientamento di naturalismo pluralista e critico, suffragato da una vasta gamma di risultati di ricerca, in particolare derivanti dalla nuova biologia evolutiva e dalle neuroscienze, mostrano che “le cose mentali, anzi le menti stesse, sono proprietà emergenti del cervello, (anche se) quelle emergenze sono (...) prodotte da principi (...) che ancora non

¹⁸⁵ Rothko M., 2007, op. cit.

¹⁸⁶ *ivi*.

¹⁸⁷ Spinoza B., 1677, *Ethica More Geometrico Demonstrata*, Amsterdam; trad. it. 1992, *Etica dimostrata secondo l’ordine geometrico*, Bollati Boringhieri, Torino; pag. 141

¹⁸⁸ Cfr. Chomsky N., 2008, *Delle menti e del linguaggio*, in *Micromega Almanacco di Scienza*, maggio 2008 (pp. 3-26); p. 7

comprendiamo”¹⁸⁹. Tale orientamento di naturalismo pluralista e critico viene da lontano.

Sviluppando una filosofia della mente fortemente influenzata dai principi del pragmatismo, William James insiste in particolare su due tesi:

- con la prima sostiene che la mente è ATTIVITA' e non sostanza;
- mentre con la seconda afferma che la mente umana è in rapporto di continuità con il mondo naturale.¹⁹⁰

Seguendo il percorso speculativo di Friedrich Nietzsche in *Ecce Homo* si giunge a riconoscere un altro decisivo riferimento per la capacità autoistitutiva dell'uomo (Übermensch) di attingere a un'esistenza in cui ogni azione possieda in sé, tutto intero, il suo senso.¹⁹¹

Del resto già Baruch Spinoza aveva posto le basi per superare un classico problema che affligge le metafisiche realistiche, quello di spiegare le modalità causali dell'agire umano. Mentre il dualismo non riesce a dare conto, se non per via eccessivamente riduzionista, di come la mente possa agire causalmente sul corpo umano e viceversa, Spinoza, utilizzando la rigorosa prospettiva unitaria, ha sostenuto che nel momento dell'azione di un individuo umano il pensiero e il movimento non agiscono per nulla l'uno sull'altro, ma sono soltanto due modalità con cui emerge un'unica realtà sostanziale. Non esiste perciò alcun problema di connessione causale tra mondo mentale e mondo fisico¹⁹².

L'attenzione a riconoscere l'ineludibilità delle leggi della natura diviene la base su cui Spinoza afferma la contingenza e la simultaneità dell'essere naturale e del farne esperienza: “gli uomini come tutte le altre cose, agiscono secondo la necessità della natura”¹⁹³.

Le basi spinoziane per una conoscenza naturale e unitaria dell'esperienza umana e del mondo erano state poste molti anni prima dell'*Ethica*. Rispondendo ad una lettera dell'amico Johannes Bouwmeester nella quale l'interlocutore gli chiedeva “se si dia o possa darsi un metodo per il quale possiamo avanzare, senza inciampare e senza annoiarci, nella considerazione delle cose più importanti o se invece le nostre menti siano,

¹⁸⁹ Mountcastle V.B., 1998, *Brian Science at the Century's Ebb*, in *Daedalus*, 127 (2); pp. 1-36

¹⁹⁰ James W., 1907, *Pragmatism: a new name for some old ways of thinking*; trad. it., 1994, *Pragmatismo: un nome nuovo per vecchi modi di pensare*, Il Saggiatore, Milano; p. 47. Si veda anche James W., 1966, *Principi di psicologia*, Paravia, Milano.

¹⁹¹ Nietzsche F., 1889, *Ecce Homo, Wie man wird, was man ist*, Leipzig; trad. It., 1986, *Ecce Homo, come si diventa ciò che si è*, in *Opere*, Adelphi, Milano; vol. VI, t.3, p. 384.

¹⁹² Spinoza B., 1992; pag. 141

¹⁹³ Spinoza B., op. cit; pag. 288

come i nostri corpi, esposte al caso e i nostri pensieri siano retti più dalla fortuna che dalla scienza”, Spinoza risponde che un “tale metodo è possibile ed esiste”, e che la sua dimostrazione consiste nel fatto che abbiamo ‘percezioni’ chiare e distinte, le quali non possono sorgere che da altre percezioni chiare e distinte e non possono avere alcuna altra causa fuori di noi. Questa risposta, contenuta in una lettera a Bouwmeester del 1666¹⁹⁴ è una precisa anticipazione di quanto Spinoza argomenterà estesamente nel *De Emendatione*¹⁹⁵.

Poche credenze sono state così tenaci e durature come il dualismo mente-corpo o il dualismo emozione – ragione. Nonostante il cammino della filosofia abbia preparato le svolte recenti della ricerca neuroscientifica per giungere finalmente ad un approccio unitario di natura neurofenomenologica per la comprensione della mente incarnata, è ancora presente nel linguaggio comune e in quello di molte discipline una visione dualistica e superata dell’individuo umano e della sua capacità di essere e comprendere gli altri. Ancor più pervicace questa convinzione si mostra quando ci si riferisce ad un aspetto peculiare della nostra esperienza come l’estetica. L’atto creativo e il legame con il mondo e gli altri che sono associati all’esperienza di bellezza e di meraviglia, sono di frequente considerati come appartenenti ad un dominio diverso da quello naturale, come “qualcosa di più” e “al di sopra” dell’esperienza naturale frutto della nostra evoluzione. Se l’atto estetico o l’atto di creazione possono essere considerati *un gesto o un segno per un altro*, in quanto è nel riconoscimento che emerge il loro senso e il loro significato, l’analisi dei mondi in cui comprendiamo il comportamento degli altri diviene rilevante per studiarne la natura.

Un contributo di particolare rilievo per questo scopo è quello delle neuroscienze che cercano di spiegare le relazioni umane e la comprensione del comportamento degli altri da parte degli esseri umani, studiano i correlati cognitivi dell’empatia, della risonanza e della simulazione incarnata¹⁹⁶.

La rilevanza di un simile contributo consiste nel fornire una base naturale alle relazioni di risonanza che collegano chi compie un atto estetico e

¹⁹⁴ Spinoza B., 1925, *Epistolae*, a cura di C. Gebhardt, Winter, Heidelberg; trad. it., 1951, a cura di A. Duetto, Einaudi, Torino; ristampa 1974.

¹⁹⁵ Spinoza B., 2006, *Tractatus de intellectus emandatione*, ed. e trad. a cura di F. Mingini, Quodlibet, Macerata.

¹⁹⁶ Cfr. Gallese V., 2007, *Prima e al di sotto della “teoria della mente”: la simulazione incarnata ed i correlati neurali dell’intelligenza sociale*, op. cit.; pp. 33-65. Si veda anche Rizzolatti G., Sinigaglia C., 2007, *So quel che fai*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

creativo e chi ne fruisce. Quell'atto diviene tale nel momento del riconoscimento e poter comprendere in maniera puntuale le dinamiche e i processi naturali del riconoscimento è in via decisiva per giungere ad una comprensione naturale dell'esperienza estetica. La critica giustificata ed opportuna alla prospettiva tradizionale della scienza cognitiva che afferma che gli "stati mentali" siano la via per comprendere il comportamento degli altri, porta a riconoscere che gli atti interpretativi di tipo esplicito sono rari. Non sembrano le spiegazioni con fondamento naturale a consentire di comprendere il comportamento reciproco. Né la "psicologia del senso comune", con i suoi riferimenti alle intenzioni, alle credenze, ai desideri, pare in grado, a parte rari casi, di aiutarci a capire come comprendiamo un altro, i suoi gesti, le sue espressioni.

"Nel caso dei nostri scambi sociali, noi talora siamo impegnati in atti di tipo interpretativo espliciti; ma, per la maggior parte del tempo, la nostra comprensione delle situazioni sociali è immediata, automatica, e ha quasi le caratteristiche del riflesso"¹⁹⁷.

La critica ad una visione "mentalista" della relazioni sociali e della comprensione degli altri fa apparire "pretestuoso" sostenere che siano solo la cognizione e la capacità di riflettere su intenzioni, credenze e desideri a farci capire con gli altri. Nella critica ad una visione cognitivista della nostra mente e della nostra esperienza sociale J. Bruner ha messo in evidenza che:

"Quando le cose stanno come devono stare, le narrative della psicologia del senso comune non sono necessarie"¹⁹⁸.

Se il "noi" è la fonte della possibilità dell'emergere dell'"io"¹⁹⁹, è possibile sostenere che l'essere emerge, accade, nella contingenza delle relazioni. Nel suo accadere esprime una molteplicità di esperienze, alcune delle quali si situano ad un elevato livello di complessità.

Per l'accumulazione semiotica e la distanza tra la loro natura originaria ed evolutiva e la loro fenomenologia contingente, alcune di queste esperienze sono trattate, "come se" avessero un'origine "al di fuori" o "al di sopra" dell'evoluzione in termini filogenetici e ontogenetici.

Una delle più complesse di queste esperienze è, forse, proprio quella in base alla quale noi rinviando la nostra natura ad una dimensione "oltre" essa

¹⁹⁷ Gallese V., prima e al di sotto, ... op. cit.; p. 36.

¹⁹⁸ Bruner J., *Act of Meaning*, Cambridge, M.A.: Harvard Q 23 University Press.

¹⁹⁹ Rizzolatti G., Sinigaglia C., op. cit; p. 3.

o “al di sopra” di essa. Questa esperienza appartiene, con ogni probabilità, allo stesso livello di altre che hanno una natura prevalentemente simbolica. Queste esperienze, connesse al nostro tratto distintivo di animali coscienti di essere coscienti, sono riconducibili a quella che G.M. Edelman chiama “seconda natura”²⁰⁰. Tendiamo a trattare come provenienti da una origine “altra” rispetto a noi stessi le esperienze che emergono dalla nostra autoelevazione semantica. L’immagine che se ne può ricavare è quella di una specie “infante” simbolicamente, che tratta uno dei suoi più recenti processi evolutivi rinviandoli a origini esterne a se stessa per poterli elaborare, accogliere, comprendere²⁰¹.

La stessa propensione o tensione emergente, mentre emerge ci mette in condizione di creare simboli ed esprimere atti estetici. Così come generiamo il sacro, consegnando ad esso la causa della nostra stessa generazione, allo stesso modo, probabilmente, tendiamo ad elaborare le nostre creazioni simboliche ed estetiche, attribuendo loro un’origine “esterna” a noi, “altra” rispetto a noi.

Che l’essere accada nelle relazioni, mediante il riconoscimento di se stessi attraverso gli altri, prima di essere verificato dalla ricerca neuroscientifica e dalle frontiere della neurofenomenologia negli ultimi anni²⁰², è stato materia della saggezza tradizionale nel corso del tempo.

Tra gli indigeni dell’Africa sub-sahariana, ad esempio, è diffuso lo spirito *ubuntu*. Questa parola fa parte di una frase più lunga: “*umuntu ngumuntu nagabantu*”, che tradotto letteralmente dallo *zulu* vuol dire “una persona è una persona grazie agli altri”.

Quando ci muoviamo in un ambiente, la nostra individuazione, quello che sentiamo di essere e che ognuno sente di essere come persona, deriva dal fatto che è visto e riconosciuto come persona dagli altri.

Tutto ciò appare evidente se si considera come gli indigeni di cui stiamo parlando si salutano: l’equivalente di “salve” è “*sawu bona*”, che letteralmente significa “ti vedo”. La risposta è “*sikhona*”, “sono qui”.

Importante nello scambio di saluti è che non esisti fino a quando non sei riconosciuto. Nel mondo di *ubuntu* non salutare annullerebbe l’esistenza dell’altro. Il riconoscimento da parte degli altri è quello che ci rende persone. Senza quel riconoscimento non ci individuiamo e non esistiamo.

²⁰⁰ Edelman G.M., 2006, op. cit.

²⁰¹ Sulle origini dell’esperienza simbolica nell’evoluzione si veda Deacon T., 2002, *La specie simbolica*, Giovanni Fioriti Editore, Roma.

²⁰² Varela F.J., *Neurofenomenologia*, Pluriverso n. 3, 1997.

Il riconoscimento, la “nostra capacità penetrante di capire gli altri”²⁰³, l’empatia e la risonanza che emergono dalle relazioni con gli altri, hanno i loro correlati neurofisiologici nei neuroni specchio.

“Nell’aiutarci a riconoscere le azioni delle altre persone, i neuroni specchio ci aiutano anche a riconoscere e comprendere le ragioni più profonde che stano dietro a quelle stesse azioni, le intenzioni degli altri individui”²⁰⁴,

“Solide prove empiriche”, sostiene Iacoboni, “indicano che il nostro cervello è in grado di rispecchiare gli aspetti più profondi della mente degli altri (e l’intenzione è certamente uno di tali aspetti) al sottile livello di una singola cellula cerebrale”²⁰⁵.

Se si parte dal nucleo peculiare e specifico della scoperta dei neuroni specchio, è possibile riconoscere alcune delle principali implicazioni della scoperta per una interpretazione della relazionalità umana e della costruzione relazionale:

- del senso e del significato;
- del gusto;
- del senso del bello e del brutto;
- della conoscenza e dell’apprendimento.

Considerando più puntualmente che un sottoinsieme di cellule del cervello umano si attiva – i neuroni specchio, appunto – quando qualcuno compie un gesto; quando vede un oggetto manipolato o afferrato o toccato; quando sente il suono prodotto dal gesto; o anche quando qualcuno semplicemente racconta un gesto o un’azione, tutto ciò ha conseguenze molto importanti sul nostro modo di intendere la comprensione umana e la relazione tra chi compie un’azione e chi ne fruisce, tra chi esprime un gesto e chi è in qualche modo osservatore o destinatario di quel gesto o dei risultati di quel gesto.

Anche se solo all’inizio, appare evidente che ci troviamo di fronte ad una svolta nella possibilità di leggere i processi di comprensione umana. Quella possibilità richiede tutta l’apertura epistemologica necessaria per comprovare i reali effetti della svolta, cercando di non estenderli oltre le loro conseguenze verificabili.

²⁰³ Iacoboni M., 2008, *Mirroring People. The new science at how we connect with others*; trad. it., 2008, *I neuroni specchio. Come capiamo ciò che fanno gli altri*, Bollati Boringhieri, Torino; p. 12

²⁰⁴ Iacoboni M., op. cit; pp. 12-13

²⁰⁵ Iacoboni, op. cit; p. 14.

Di fatto si avverte allo stesso tempo una possibilità di semplificazione della comprensione del comportamento umano e una naturalizzazione di processi e fenomeni che fino ad ora sono stati considerati rinviando a considerazioni spirituali separate da quelle biologico – evolutive. Si avverte, inoltre, che la centratura sul soggetto singolo nel tentativo di copiare i comportamenti umani e la comprensione tra gli individui viene messa in discussione a favore di un'attenzione al valore fondativo della relazione. Le implicazioni per l'esperienza estetica e per la creazione e fruizione estetica di questi profondi cambiamenti di prospettive, sono molto rilevanti e, seppur ancora embrionali, alcuni risultati sono riconoscibili e proponibili.

Comprensione dell'altro, creazione e fruizione di un atto, di un artefatto o di una situazione estetica

*“Mi pare che lei vada pazzo per tutto ciò
che non la riguarda.
Che fare?.....Sono Uomo. Il che significa
che faccio cose inutili”.*
[Paul Valery]

Sia l'atto creativo che la fruizione di un artefatto estetico sono stati considerati prevalentemente come azioni individuali. Nella lettura “spirituale” e in quella materiale e cognitiva (questa ultima del tutto minoritaria) dell'esperienza estetica, quest'ultima è stata normalmente ritenuta un'attività mentale singola, con connotazioni di “eccezionalità” rispetto all'esperienza normale quotidiana.

L'indicazione più rilevante che sembra venire dalle scoperte sul rispecchiamento, la risonanza e l'empatia, riguarda la fondazione relazionale del processo di individuazione soggettiva. In quel processo di individuazione circolarmente connesso all'espressione di sé, emergono anche la creazione e la fruizione di atti estetici.

L'orientamento “mentalista”, oltre a porre al centro l'individuo solo che agisce, crea e fruisce, tendeva a separare la percezione dall'azione e dalla cognizione. Si verifica invece che percezione, azione e cognizione non solo sono unitariamente contingenti e parte di un unico processo, ma sono tutte parte di una mappa spaziale che circonda il corpo e fonda l'individuazione soggettiva nelle relazioni situate. Se si aggiunge a questa ridefinizione decisiva dell'idea di donna e di uomo la verifica sistematica dei limiti di

una concezione centrata sull' "io singolo", emergono sia i limiti della razionalità nelle scelte che la rilevanza decisiva dell'imitazione.

L' "io" e la "mente" si apprestano a divenire due parole che indicano fenomenologie non definite come, invece, a lungo avevamo ritenuto.

E' sempre più difficile difendere l'esistenza di qualcosa che si possa definire una mente singolare; ma probabilmente anche una "mente" *tout court*. Certamente cominciamo a disporre di un ampio spettro di prove che mostrano ampiamente l'inconsistenza e la falsificabilità di una "mente razionale" calcolante, in grado di accogliere con criteri di ottimizzazione.

Soprattutto nella tradizione culturale occidentale il punto di partenza della mente e del sé è stato ed è ricondotto all'atto del pensare come atto personale, privato, solitario.

Una tale visione delle cose, frutto di una lunga durata del pensiero storico – filosofico, non solo ha alimentato nel tempo il cosiddetto annoso problema "mente – corpo", ma ha posto il problema delle altre menti e della loro accessibilità e comprensione, come un problema complesso.

Sia la separatezza mente – corpo che la questione delle altre menti meritano una profonda rilettura e la loro complessità probabilmente si riduce e semplifica.

Se si sottolinea l'immediatezza della nostra percezione degli stati mentali delle altre persone, come appare evidente e possibile alla luce di un crescente e coerente numero di risultati di ricerca, il problema delle altre menti e della loro comprensione, così come della comprensione del comportamento altrui, è forse più semplice del previsto.

I contributi della filosofia hanno anticipato in modo molto significativo le recenti scoperte neuroscientifiche sulla relazionalità umana e sui suoi fondamenti naturali. Già M. Merleau - Ponty affermava che: "Vivo nell'espressione facciale dell'altro, nel momento in cui lo sento vivere nella mia"²⁰⁶. L'intuizione che processi fisiologici e naturali potessero essere alla base della fenomenologia delle relazioni e delle dinamiche empatiche è stata del resto abbastanza precoce nell'avvento della psicologia scientifica, anche se altrettanto precocemente abbandonata.

Nella seconda metà dell'Ottocento, infatti, lo studioso tedesco Theodor Lipps era giunto a teorizzare, insieme ad altri, "una sorta di capacità empatica fondata su una presunta invariante della natura umana", nel

²⁰⁶ Merleau-Ponty M., 2005, *Phénoménologie de la perception*; trad. it., *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano.; Merleau-Ponty M., 2004, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*; trad. it., *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche*, Bompiani, Milano.

tentativo di comprendere la creatività insita in un'opera d'arte e la natura del giudizio dell'osservatore²⁰⁷.

La capacità empatica era la fonte dei giudizi sulla creatività artistica di un'opera, o almeno si ipotizzava che potesse esserlo. Nel dibattito che si sviluppò si cercò di comprendere la natura dell'empatia, o capacità empatica. Era una forma dell'esperienza diretta, un'intuizione immediata oppure un meccanismo istituzionale?

William James aveva utilizzato il costrutto di istinto alla fine dell'Ottocento, per giungere alla classificazione di tutti i comportamenti in due formule:

- quelli volontari;
- quelli automatici.

Mentre il tentativo di classificare gli istinti si imbatteva in molte aporie, gli storici e i filosofi dell'arte elaboravano una versione psicologica del "volere artistico" (*Kunstwollen*), una sorta di istinto artistico universale.

La nozione di *Kunstwollen* era stata introdotta alla fine dell'Ottocento dallo studioso austriaco Alois Riegl per indicare le forme creative che si esprimono in un'opera d'arte e che vengono colte da un osservatore.

Quell'osservatore non è solo. Egli muove da una relazione, da una rete di relazioni situate in un contesto con una storia. Erwin Panofsky infatti sosterrà, nel volume "La prospettiva come forma simbolica", che ogni

"atto empatico rappresenta l'esperienza diretta di un soggetto empirico o di un certo numero di soggetti empirici, condizionato dal gusto, dall'educazione, dall'ambiente, dalle correnti del tempo...l'esperienza empatica di alcuni uomini e non dell'uomo *simpliciter*"²⁰⁸

Nel tentativo di comprendere qual è l'intreccio tra ciò che anima un'opera d'arte e ciò che attiva l'empatia di un osservatore, tra ciò che in un contesto suscita e lascia emergere un'esperienza estetica, si possono oggi integrare i contributi della filosofia e quelli delle neuroscienze cognitive. L. Wittgenstein nel 1949 si domanda quale sia l'esperienza che proviamo quando l'occhio scorge qualcosa di bello. La sua risposta è semplice: la mano vuole disegnarlo.

²⁰⁷ Cfr. Legrenzi P., 2005, *Creatività e innovazione*, Il Mulino, Bologna.

²⁰⁸ Panofsky E., 1927, *Die Perspektive als "symbolische Form"*, in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Teubner, Leipzig-Berlin; trad. it.; 1961, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Feltrinelli, Milano [succ. 1966, 1980].

Se si associa, come è stato fatto negli ultimi secoli, l'opera d'arte alla bellezza, la distinzione della bellezza è la sua facoltà di indurre alla replica. Certo questo è avvenuto mentre gli stessi canoni della bellezza cambiavano nel tempo, ma il tratto distintivo della bellezza nell'arte è rimasto, fino all'arte contemporanea che si è sviluppata nel corso del ventesimo secolo, l'induzione alla replica. Questo carattere distintivo tende profondamente a mutare nel momento in cui, come accade oggi, l'associazione tra arte e bellezza si affievolisce o viene meno. Essere indotti alla replica dalla bellezza vuol dire co-sentire con il creatore del bello l'emozione generativa di quella cosa che sentiamo bella. Sempre secondo L. Wittgenstein noi non operiamo delle deduzioni o delle inferenze a proposito delle emozioni. Egli diceva:

“Noi vediamo l'emozione ... Non vediamo delle contorsioni facciali dalle quali deduciamo per inferenza che quella persona sta provando gioia, dolore o noia. Noi definiamo immediatamente un volto come triste, radioso, annoiato, anche quando non siamo in grado di fornire altre descrizioni dei suoi lineamenti”²⁰⁹.

Come possiamo “immediatamente” vedere l'emozione, nel flusso della corrente della vita quotidiana, quando ciò accade innumerevoli volte? Per rispondere a questioni simili le soluzioni classiche sono state fornite dall'argomento dell'analogia.

Il procedimento è il seguente: se un individuo analizza l'attività della propria mente in rapporto al proprio corpo e alle azioni compiute, si rende conto che vi sono collegamenti diretti tra la propria mente e il proprio corpo. Se quell'individuo è nervoso suderà anche se non fa caldo, se proverà dolore griderà. Guardando un altro individuo, il primo troverà un'analogia tra il corpo dell'altro e il proprio corpo. Se una simile analogia esiste, può esserci anche un'analogia tra il corpo e la mente dell'altro. Perciò se vedo una persona che sta sudando anche se non c'è caldo posso concludere che sia nervoso; se la vedo gridare deduco che stia soffrendo. Il comportamento dell'altro diventa un indizio che mi permette di capire le sue emozioni e quanto sta accadendo nella sua mente. Anche se non posso essere del tutto certo dello stato mentale dell'altro e non posso che approssimarmi a condividere i suoi sentimenti e le sue esperienze, posso

²⁰⁹ Wittgenstein L., 1949-1951, *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*; trad. it., 2003, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano.

con una certa sicurezza dedurre con ragionevole certezza che le altre persone hanno una mente come la mia.²¹⁰

Questo procedimento appare molto plausibile. “O almeno così sembrerebbe”²¹¹, dice Iacoboni.

L’argomentazione che sostiene il procedimento ha subito infatti pesanti critiche. La prima di esse riguarda il fatto che la procedura per analogia utilizzata per comprendere gli stati mentali altrui è troppo complicata e macchinosa per qualcosa che compiamo in continuazione, con naturalezza e senza sforzo. Il problema delle altre menti è probabilmente più “semplice” di quanto una procedura come quella dell’analogia presume. Un’altra critica di particolare rilievo riguarda la sopravvalutazione della conoscenza e della consapevolezza di sé che è implicita nell’argomentazione basata sull’analogia, per comprendere gli stati mentali altrui. Sono sempre più ampie le prove che mostrano come siamo molto meno in contatto con i nostri stati mentali di quanto avessimo creduto e di quanto ci piace pensare. Se siamo un soggetto contingente che emerge nella relazione, in quanto non dotati della razionalità olimpica presunta e in possesso di una razionalità, di una cognizione e di una riflessione incorporate, “come possiamo usare la nostra comprensione del sé come modello su cui basare la comprensione degli altri”²¹²?; come possiamo farlo se la nostra autoconsapevolezza è così limitata? Siccome però nel corso di ogni giorno, in un numero infinito di circostanze riusciamo a prevedere e a spiegare con una certa approssimazione il comportamento degli altri, dobbiamo ritenere che ciò avvenga non per logica, né per deduzione, né per analogia astratta. L’analogia e la simulazione sono entrambe ipotesi che sottovalutano la comprovata capacità che noi abbiamo di accedere alla mente degli altri. Allo stesso tempo quelle ipotesi mostrano di confermare, dandola per scontata, la presunzione di un “io” che, a partire da se stesso e dalla propria presunta unitarietà, conosce e comprende gli altri. Noi stessi saremmo, secondo queste ipotesi, delle “essenze”, delle “realità primarie”, che rivolgendosi ad altre “essenze” e ad altre “realità primarie”, le conoscono.

Sia la ricerca filosofica che la ricerca neuroscientifica consentono oggi di dare vita ad una prospettiva neurofenomenologica che ridefinisce i termini della questione e ci consegna un diverso significato di cosa può voler dire essere umani e comprendere gli altri, aiutandoci a riconoscere che si tratta

²¹⁰ Il procedimento per analogia nella comprensione dell’intersoggettività è di M. Iacoboni, in op. cit.; p. 225.

²¹¹ Iacoboni M., op. cit; p. 225.

²¹² Iacoboni M., op. cit; p. 226.

probabilmente della stessa cosa: riconoscere gli altri è la condizione per riconoscersi. L'essere umano vive creando e riconoscendo, perché creando e riconoscendo si crea e si riconosce.

“L'opera di Wittgenstein”, scrive Aldo Giorgio Gargani, “è una molteplice testimonianza della circostanza che nozioni quali “essenza”, “realtà primaria”, di cui ha parlato tutta la tradizione metafisica, esprimono soltanto il nostro profondo bisogno di una convenzione”²¹³.

Marco Iacoboni, a sua volta, scrive: “... gran parte dell'attività dei neuroni specchio molto probabilmente riflette una forma di comprensione della mente altrui che è automatica, basata sull'esperienza e pre-riflessiva”²¹⁴.

A “consentire l'interdipendenza tra io e altro, tra soggetto – mondo, è l'esperienza relazionale pre-riflessiva che alimenta anche la “sensazione di essere l'agente”²¹⁵.

Il decentramento da una posizione in cui l'“io” era concepito, nella sua unitarietà, come l'origine e il motore delle relazioni, per scelta intenzionale e in base ad uno sforzo cosciente, e comprendeva gli altri per analogia o simulazione, fa apparire meno giustificabile una visione di noi esseri umani di natura “mentalista”, intenzionale e volontaria.

I riflessi di questa ristrutturazione sulla creazione e fruizione estetica sono profondi e solo in parte individuabili in via preliminare. Esistono però buoni motivi per riportare quell'esperienza alla sua dimensione naturale, mano a mano che se ne riconoscono i correlati neurocognitivi.

²¹³ Gargani A.G., 2003, *Wittgenstein. Dalla verità al senso della verità*, Edizioni Plus, Pisa; p. 156.

²¹⁴ Iacoboni M., op. cit; p. 226.

²¹⁵ Iacoboni M., op. cit; p. 227.

Sintonizzazione intenzionale ed esperienza estetica

*“Qualcosa accade quando ad un certo stato del cervello
corrisponde una certa “coscienza”.
Riuscire a gettare uno sguardo in questo qualcosa
rappresenterebbe la scoperta scientifica
dinanzi alla quale ogni altra scoperta passata impallidirebbe”*
[William James]

Nell'arte contemporanea e nelle performance con cui si esprime, l'immediatezza e il riflesso si mostrano ancora più rilevanti che nelle forme di espressione artistica precedenti al ventesimo secolo. Ciò apre ancor di più alla prospettiva di studiare l'immediatezza e il riflesso dell'atto di creazione e fruizione per comprendere l'esperienza estetica, andando oltre l'orientamento a studiare il comportamento degli altri in termini di stati mentali o mediante le narrative della psicologia del senso comune o della sola critica d'arte. Gli atti di tipo interpretativo esplicito del mondo e del comportamento altrui sono rari, come abbiamo già visto precedentemente: l'interpretazione di un atto estetico e il suo riconoscimento sono immediati e hanno quasi la caratteristica del riflesso. Il concetto di arte e il processo di fruizione emergono da risposte emotive e incorporate²¹⁶. Nonostante le resistenze che emergono rispetto a questa prospettiva di ricerca e a questa ipotesi di lavoro, resistenze volte a sostenere che i neuroni specchio e quelli ordinari non sarebbero costitutivi delle risposte estetiche²¹⁷, sembra attendibile sostenere che l'esperienza estetica non è un'esperienza singolare e personale ma un'esperienza condivisa con altri. Quell'esperienza è divenuta possibile ad un certo punto del processo evolutivo ed è probabilmente connessa alla elaborazione sociale delle basi neurofisiologiche che ci dispongono al movimento e ci motivano verso gli altri, combinate con l'espressione delle nostre emozioni. Quella tensione ad andare fuori della singolarità riconoscendo se stessi nell'altro e riconoscendosi in un mondo, che è così intrecciata con il rispecchiamento, la risonanza, l'empatia, il riconoscimento e l'imitazione, è con ogni probabilità alla base della creazione estetica, come discontinuità e

²¹⁶ Gallese V., Freedberg D., 2007, *Mirror and canonical neurons are crucial elements in aesthetic response*, in Trends in Cognitive Sciences, vol. 11, n. 10.

²¹⁷ Casati R., Pignocchi A., 2007, *Mirror and canonical neurons are not constitutive of aesthetic response*, in Trends in Cognitive Sciences, vol. 11, n. 10.

generazione dell'inedito, ed è allo stesso tempo alla base della fruizione estetica, atto estetico a sua volta, come sintonizzazione col processo e gli esiti della creazione.

Nel tentativo di comprendere perché piace un'opera d'arte, un quadro, un paesaggio, una scena teatrale, un'esecuzione musicale, si ricorre principalmente a considerazioni riguardanti gli stati mentali; alla critica d'arte e alle sue definizioni ancora una volta principalmente mentaliste e "spirituali"; alla definizione più o meno precisa di criteri di bellezza per esprimere valutazioni, assumendo un'associazione più o meno implicita tra arte e bellezza.

Se si coglie il senso del fastidio e della fatica che un artista, pittore, scultore, fotografo o musicista, ha quando gli viene chiesto di parlare o ancor più di fornire spiegazioni verbali di una propria opera, si può riconoscere la rilevanza che nella creazione artistica sembrano avere i "meccanismi di livello inferiore", i quali agiscono prima e al di sotto della mente consapevole. Si tratta della risonanza o simulazione incarnata e dei correlati neurali dell'intelligenza sociale che riguardano la disposizione e il movimento che portano a creare qualcosa per un altro e l'altro a riconoscerla fruendone e sentendo almeno in parte le stesse cose di chi l'ha creata.

La comprensione del ruolo di quei "meccanismi di livello inferiore" nell'emergere dell'esperienza estetica e creativa può fornire, probabilmente, un contributo alla conoscenza naturale di quel carattere distintivo dell'esperienza umana che è l'atto estetico e creativo.

Le espressioni dell'arte contemporanea possono essere un'importante occasione per verificare la validità di un approccio naturale alla comprensione dell'esperienza estetica.

L'arte si avvicina probabilmente alla sua distinzione quando smette di essere associata al bello e di cercare di rappresentare copie dal vero della realtà, rivolgendosi finalmente al mondo interno e al suo linguaggio. Dalla materializzazione esterna l'opera d'arte si sposta nelle intenzioni mentali dell'artista. L'opera d'arte diviene l'artefatto che interviene nei processi di rispecchiamento: nella relazione tra artista e fruitore emerge una peculiare situazione che Vittorio Gallese definisce così: "è come se l'altro diventasse un altro sé"²¹⁸. Se l'intenzione dell'altro e il suo sentire possono abitare il mio corpo e viceversa, appare molto probabile che la cooperazione emotiva e interpretativa tra creatore e mondo e tra creatore e fruitore abbiano a che fare con la nostra disposizione naturale ad essere relazionali e rispecchianti.

²¹⁸ Gallese V., 2006, *Intentional attunement. A neuro physiological perspective on social cognition and its disruption in autism*, in "Brain Research", n. 1079; pp. 15 – 24.

Se i neuroni specchio possono essere ritenuti i precursori evolutivi dei sistemi neurali che ci consentono di comunicare con il linguaggio²¹⁹, appare probabile che l'accoppiamento strutturale individuo – contesto sia il luogo da cui emergono le espressioni che in una storia e in una semiosi vengono riconosciute con i criteri, a loro volta evolutivi, di definizione di un atto, di una situazione o di artefatto estetico. La cognizione incorporata (*embodied cognition*) e la semantica incorporata (*embodied semantic*) lasciano concepire la nostra facoltà di linguaggio come “intrinsecamente legata alla corporeità”²²⁰, per cui, come emerge dall'esperimento di Aziz-Zadeh, quando leggiamo un romanzo i neuroni specchio simulano le azioni che vi sono descritte come se le stessi compiendo noi stessi. Né l'imitazione, né la simulazione possono però essere soddisfacenti per avvicinarci alla comprensione dell'esperienza estetica che implica, comunque, la consistenza contingente di un individuo che narra la propria esperienza. La ricerca neuroscientifica sta approfondendo la scoperta di gruppi di neuroni specchio che vengono definiti “super”²²¹ e che presiedono all'attività dei neuroni specchio con esiti di distinzione e discontinuità individuale dei processi di rispecchiamento, restituendoci la ridefinizione di una distinta unicità individuale. L'esperienza estetica pare allora situarsi al punto di incontro tra relazionalità e soggettività con tutto il suo portato di imprevedibilità e indeterminabilità. Ciò che si vede e osserva si configura in funzione di chi osserva. La ricorsività dell'osservazione fa sì che noi stessi siamo il prodotto della rielaborazione, non dell'invenzione. Se il linguaggio e la contingenza relazionale lasciano emergere la soggettività, è proprio in quella contingenza che può emergere l'inaudito dell'arte, facendo sì che in essa una cosa è sempre un'altra cosa.

Il dialogo tra neuroscienze, arte ed estetica è giovane e tuttavia sta fornendo risultati importanti sia per mitigare l'iniziale ipotesi che l'arte visiva, ad esempio, fosse in larga misura il prodotto del cervello visivo, come tendeva a sostenere l'orientamento di Semir Zeki²²², sia per giungere, come appare più proficuo, ad una integrazione che, superando il dualismo, incorpori la mente e le sue espressioni e ponga al centro la relazione, il movimento e le emozioni per comprendere l'esperienza estetica²²³.

²¹⁹ Jacoboni M., op. cit., p. 73. Si veda anche l'intero capitolo 3.

²²⁰ Aziz – Zadeh L., Wilson S. M., Rizzolatti G., Jacoboni M., 2006, *Congruent embodied representations for visually presented actions and linguistic phrases describing actions*, in “Current Biology”, n. 16; pp. 1818 – 23.

²²¹ Jacoboni M., op. cit., pp. 172 e segg.

²²² Zeki S., 2003, *La visione dall'interno. Arte e cervello*, Bollati Boringhieri, Torino.

²²³ Si veda in proposito il dibattito contenuto nel volume a cura di Lucignani G., Pinotti A., 2007, *Immagini della mente. Neuroscienze, arte e filosofia*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Recentemente l'artista Jeff Koons si è detto convinto che "l'arte non sia tanto un'esperienza intellettuale, rarefatta (con buona pace di anni e di legioni di concettualismo), ma soprattutto un'esperienza fisica, biologica, che ha a che fare con la vita della gente". E ha aggiunto: "Il mio lavoro non ha altre componenti estetiche, al di là dell'estetica della comunicazione"²²⁴. Del resto dopo la "svolta linguistica" e la ricerca che va da Freud alla fisica e alla biologia del ventesimo secolo, solo qualche impenitente sognatore d'essenze mette in dubbio l'origine umana dell'universo morale, sacro, estetico: influssi e pressioni dell'ambiente si accoppiano con le nostre emergenze evolutive; siamo materia plastica variamente configurabile che a certe condizioni esprime improvvisazioni inaudite.

Le intuizioni della filosofia vengono confermate dalla ricerca neuroscientifica e si conferma il pensiero di Hanna Arendt quando sosteneva che "... abbiamo realmente il diritto (...) di aspettarci dei miracoli. Non perché crediamo ai miracoli, ma perché gli uomini, finché possono agire, sono in grado di compiere l'improbabile e l'incalcolabile, e lo compiono di continuo, che lo sappiano o no"²²⁵.

*Nel rispecchiare in noi stessi gli altri e il mondo, sembra si attivi un "surplus", un'eccedenza che rinvia ad altro, all'altrove e all'oltre e si genera così una tensione a trascendersi*²²⁶.

È verosimile sostenere che il millenario adattamento evolutivo che ha riguardato contemporaneamente la visione, il linguaggio e l'emergere delle competenze simboliche²²⁷, debba essere parte in causa nell'emergere dell'esperienza estetica e in una sua lettura naturale.

La visione come accoppiamento strutturale è, del resto, una delle istanze originarie di quella rivoluzione paradigmatica che ha cambiato il volto e il senso della scienza nell'ultimo quarto del ventesimo secolo, portando a maturazione quanto era venuto preparandosi fin dal passaggio della "svolta linguistica" tra ottocento e novecento. Nonostante resistenze e degenerazioni quella svolta si è affermata proprio con lo sviluppo di importanti ricerche sulla visione da parte della biologia evolutiva²²⁸, dando

²²⁴ Koons J., 2008, intervista, la Repubblica, 14 giugno 2008.

²²⁵ Arendt H., 1995, *Che cos'è la politica*, Edizioni di Comunità, Milano.

²²⁶ Mi permetto di rinviare per questa ipotesi e la sua formulazione articolata al paper Morelli U., *La tensione rinvitante*.

²²⁷ Si vedano su questi temi i recenti importanti lavori di: Ings S., 2008, *Storia naturale dell'occhio*, Einaudi, Torino; Oyama S., 2002, *L'occhio dell'evoluzione*, Giovanni Fioriti Editore, Roma; Deonna W., 2008, *Il simbolismo dell'occhio*, Bollati Boringhieri, Torino.

²²⁸ Si considerino qui per tutti i lavori di Mc Culloch W., Maturana H. e Varela J. F., von Foerster H..

vita alla definizione dell'orientamento epistemologico della complessità²²⁹. A fronte di una sollecitazione dell'ambiente un atto musicale, un testo narrativo o un'opera d'arte visiva possono essere considerati una sollecitazione per l'atto di fruizione successivo, a sua volta un atto estetico; possono essere ritenuti un'*affordance*²³⁰ per l'atto successivo, una forza perlocutiva²³¹ che non sta *nella* musica o in un'opera o artefatto ma nel modo in cui essa si accoppia con chi la recepisce. Come l'*affordance* offre una possibilità per un'azione non ancora intrapresa e che non necessariamente verrà intrapresa, così gli esiti emergenti di un processo di rispecchiamento non sono prevedibili nella loro dimensione semantica e nel senso che produrranno nella relazione in cui emergono. È opportuno chiarire questo aspetto per dimensionare la rilevanza della scoperta dei neuroni specchio ed evitare di identificarli con una ennesima "essenza" in grado di spiegare tutto. Proprio perché consentono di individuare le basi naturali dell'empatia e della comprensione con gli altri, i neuroni specchio sembrano concorrere a definire la sponda per l'emergere della imprevedibilità inaudita dell'esperienza estetica: *la provvisoria e istantanea "sospensione" della continuità della risonanza pare essere il grembo della creazione estetica e della sua fruizione*. Se la risonanza configura un processo *perfetto* per la sua continuità costitutiva, allora un criterio per l'estetica può essere considerata l'*imperfezione*. Se si considera la musica di Miles Davis e quelle che sono state identificate come le sue *clams* (letteralmente "vongole", gergalmente "stecche") non è difficile comprendere come esse abbiano a che fare con un procedere creativo basato sull'improvvisazione e su una continua assunzione di rischio, come evidenzia bene Davide Sparti²³². Come accade nell'assolo di *My Funny Valentine*, Miles Davis, che idealmente avrebbe voluto suonare sempre al limite e non sbagliare mai, dopo un breve cenno alla nota melodia, non la esegue ma comincia ad interpretarla producendo un esito che molti hanno definito un caos musicale, ma che è il segno della sua creazione unica. Come ha scritto chiaramente Stanley Cavell:

“prendendo le mosse da desideri ed intenzioni, l'agire umano si muove precariamente dentro il mondo, ed i nostri corsi d'azione sono soggetti al pericolo ed alla distrazione, i quali, a

²²⁹ La più importante presentazione in Italia rimane Bocchi G., Ceruti M., *La sfida della complessità*, nuova edizione, Bruno Mondadori Editore, Milano; si vedano i recenti lavori di Taylor M. e Licata I.

²³⁰ Gibson J.J., 1977, *The Theory of Affordance*, in *Perceiving, Acting and Knowing*, a cura di Shaw R.E., Bransford J., Hillsdale, Erlbaum N.J.

²³¹ Sparti D., 2005, *Suoni inauditi*, Il Mulino, Bologna; p. 168.

²³² Sparti D., op. cit., pp. 200 – 201.

discapito del coraggio e della temperanza, inibiranno la loro realizzazione (...) il successo di un'azione è minacciato da altri ben noti fattori (...): carenza di conoscenza sul corso d'azione più opportuno, o sul modo di procedere. Per sopravvivere a queste minacce occorre attivare ingegno e inventiva, la capacità di improvvisare e convivere con quest'ultima richiederà la volontà di prendere rischi e cogliere le opportunità”²³³.

L'atto estetico, liberato dalle angustie dei luoghi deputati dove era stato ed è per molti aspetti tuttora relegato, grazie ad una sua comprensione naturale può essere ricondotto ad uno di quei “fatti molto generali della nostra natura” di cui parla Wittgenstein²³⁴. Quei fatti generali della vita sono *dati nel linguaggio* e se nel descriverli vogliamo parlare di natura, si tratterà allora di una “*seconda natura*”²³⁵. Qui il linguaggio di Wittgenstein risuona e coincide con quello che Edelman utilizzerà molti anni dopo, come prima richiamato. Quei fatti sono fatti della nostra vita e a null'altro servono e rimandano se non all'essere fatti della nostra vita. L'esperienza estetica è, quindi, un modo per dare forma al mondo, per inventare il mondo ancora una volta in modo inedito e inaudito a partire dai repertori e dai materiali disponibili.

Se poi noi la releghiamo agli oggetti e a situazioni e processi eccezionali, allora conviene ascoltare Foucault:

“Quello che mi colpisce è che nella nostra società l'arte sia diventata qualcosa che è in relazione soltanto con oggetti, e non con gli individui e con la vita (...). Ma perché la vita di tutti gli individui non potrebbe diventare un'opera d'arte? Perché una lampada o una casa potrebbero essere un'opera d'arte, ma non la nostra vita?”²³⁶

²³³ Cavell S., 1969, *Music Discomposed*, in Id., *Must We Mean What We Say?*, Scribners, New York; pp. 198 – 199.

²³⁴ Wittgenstein L., 1998, *Gli ultimi scritti*, Laterza, Roma – Bari; ed. orig. 1992; § 209.

²³⁵ Wittgenstein L., 1990, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano; ed. orig. 1980; § 678.

²³⁶ Foucault M., 1982, *On the Genealogy of Ethics: an Overview of a Work in Progress*, in Dreyfus H.L., Rabinow P., Foucault M., *Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago University Press, Chicago; pp. 264 – 265.