

Immaginazione, schematismo e prestazione estetica.

Linee di ricerca in Italia tra filosofia e neuroscienze*

Nunzio Allocca, Dario Cecchi

The article offers a first survey on the studies concerning imagination in an aesthetic and cognitive perspective in Italy in the last two decades. From the aesthetic point of view, the research is focused in particular on reconsidering the imaginative function of organizing the sensible matter of perception, thus making it available to the subject's experience – it is the process Kant called “schematism”. The recent aesthetic studies in Italy make new forms of schematism emerge, from the “free schematism” (Garroni), inspired by Kant's aesthetic judgment, to the “interactive schematism” (Montani), which accounts for the interactions both the environ and the new technologies, up to the overlapping between schematism and “attention styles” of the mind (Desideri). Though influenced by the Kantian heritage, the Italian philosophy was able to confront with various traditions, from the English-speaking philosophy, especially that inspired by Wittgenstein (Borutti), to the German and French Phenomenology (Carbone, Franzini), up to the recent anthropological trends, resulting from different lines of thought: Pragmatism, Neo-Kantism, visual studies, biology and so on (Matteucci, Pinotti, Tedesco). The new field of research called *Neuroaesthetics*, emerging at the intersection of psychological aesthetics, neuroscience and human evolution, has been recently discussed and developed in Italy, especially regarding the implications of the discovery of mirroring mechanisms and embodied simulation for empathetic responses to images in general, and to works of visual art in particular (Gallese).

1. In ambito estetico la riflessione sull'immaginazione in Italia è stata forse da sempre, ma in particolare negli ultimi anni, segnata da un deciso ritorno alla matrice kantiana, anche quando questa è messa in dialogo con altre tradizioni filosofiche, ad esempio la fenomenologia, tanto nella sua declinazione husserliana quanto nelle sue derivazioni francesi, in particolare merleau-pontiane¹. Non si tratta dell'unico

* Ogni pagina di questo articolo è stata pensata e discussa da entrambi gli autori. Al momento della stesura Dario Cecchi ha scritto il paragrafo 1, Nunzio Allocca il paragrafo 2.

¹ Cfr. Mauro CARBONE, *Ai confini dell'esprimibile*, Guerini, Milano 1990; Elio FRANZINI, *I simboli e l'invisibile*, Il Saggiatore, Milano 2008.

confronto istituito nel campo degli studi estetici sull'immaginazione tra la filosofia critica kantiana e un'altra tradizione filosofica: meritevole di attenzione è, ad esempio, anche il fecondo confronto tra Kant, in particolare il Kant della *Critica della facoltà di giudizio*, e Wittgenstein, in particolare il secondo Wittgenstein, quello delle *Ricerche filosofiche* e di altri testi, sempre non pubblicati in vita, nei quali la dimensione extralinguistica, o comunque non strettamente logica, del linguaggio (e delle forme di vita che si costituiscono attorno a giochi linguistici) appare con maggiore evidenza². A questi nomi va aggiunto almeno quello di Paul Ricoeur, il quale opera il suo recupero dell'immaginazione kantiana all'interno di un quadro fenomenologico-ermeneutico, in cui a essere preso in considerazione non è più tanto il soggetto preso in una sua complessa, ma tutto sommato "assoluta", relazione con il mondo, quanto come soggetto capace di accedere al mondo solo in quanto passa attraverso un'esperienza mediata da strutture del comprendere, come possono essere le narrazioni, le quali restituiscono all'uomo l'esperienza di una temporalità configurabile per lui secondo un senso afferrabile e in vista di possibili significati del suo agire nel mondo³.

La posizione ricoeuriana permette di comprendere bene l'orizzonte e gli obiettivi entro cui si sono mossi gli studi estetici italiani sull'immaginazione tra la fine del XX secolo e i primi anni del XXI. Gli studiosi italiani hanno battuto con particolare interesse e coerenza la pista del dialogo tra la tradizione kantiana e altre tradizioni filosofiche, avendo almeno all'apparenza tutti lo scopo di mettere in luce il *potere riconfigurativo* dell'immaginazione. Si parli di pittura⁴, di schermi⁵, di narrazioni⁶, in ogni caso si è postulato il fatto che l'immaginazione, presa come attività riconfiguratrice, svolge sempre un *duplice compito*: da una parte, dare piena efficacia allo spazio di gioco di una determinata struttura d'esperienza (un'attività, dunque, *configurativa*); dall'altra parte, preoccuparsi di mettere tali strutture in collegamento con lo sfondo più generale dell'esperienza, facendone così emergere il potere di ridefinire il senso e i significati del conoscere e dell'esperire umani in genere (un'attività, dunque, *riconfigurativa*). Questo peculiare modo di intendere l'immaginazione ha consentito alla filosofia italiana di evitare le strettoie di molto dibattito analitico, dove – anche quando si raggiungono risultati di grande interesse – l'immaginazione è concepita solo come fantasia, facoltà di pensare l'irreale, il fantastico, il finzionale, o al più come modalità di "pensiero divergente"⁷, senza tenere in adeguato conto il fatto

² Cfr. Emilio GARRONI, *Senso e paradosso*, Laterza, Roma-Bari 1986.

³ Cfr. Paul RICOEUR, *Temps et récit*, Seuil, Paris, 3 voll., 1983-1985, tr. it. di G. Grampa, *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano 1986-1988; Id., *Das Rätsel der Vergangenheit*, tr. it. di N. Salomon, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, il Mulino, Bologna 2004. Cfr. anche Rudolf MAKKREEL, *Imagination and Interpretation in Kant. The Hermeneutical Import of the Critique of Judgment*, Chicago University Press, Chicago 1990.

⁴ Cfr. Andrea PINOTTI, *Estetica della pittura*, il Mulino, Bologna 2007.

⁵ Cfr. Mauro CARBONE, *Filosofia-schermi*, Cortina, Milano 2016.

⁶ Cfr. ID., *Una deformazione senza precedenti*, Quodlibet, Macerata 2004; Pietro MONTANI, *L'immaginazione narrativa*, Guerini, Milano 1999.

⁷ Cfr. Daniela TAGLIAFICO (a cura di), *Nuove teorie dell'immaginazione*, numero monografico di *Rivista di estetica*, 53, 2013. Di quello che forse è il maggiore teorico analitico dell'immaginazione, Gregory CURRIE, cfr. *Narratives and Narrators*, Oxford University Press, Oxford 2010.

che l'immaginazione, almeno da Aristotele in avanti, trova il suo pieno significato solo se è messa in relazione con l'esperienza del reale⁸.

Il passaggio alla fase più recente della riflessione estetica sull'immaginazione è segnato dal ritorno a una questione squisitamente kantiana. Tale questione è stata formulata nel modo più compiuto da Emilio Garroni nel suo ultimo libro, *Immagine Linguaggio Figura*⁹. In questo saggio Garroni torna su una questione che lo aveva particolarmente interessato negli anni settanta: si tratta del problema del *riferimento dei significati linguistici a oggetti determinati (o a sezioni o aspetti determinati di oggetti)*, i quali costituiscono tuttavia ritagli specifici presi da una "trama" dell'esperienza che resta ampiamente indeterminata. Si tratta della questione dello "schematismo", il quale non può essere ridotto alla funzione di preparazione del materiale sensibile all'applicazione delle categorie in vista di una conoscenza il cui statuto epistemologico è già stato determinato. Schematizzare significa per Garroni anche, e forse più originariamente, ispezionare gli oggetti e farne emergere le pertinenze relative a una classe di significati esistente, o che forse sarà istituita proprio alla luce delle esplorazioni condotte. Lo "schematismo oggettivo" (teorizzato da Kant nella *Critica della ragione pura*), che serve ad applicare le categorie a un'esperienza già omogenea, va correlato con il "libero schematismo" (teorizzato da Kant nella *Critica della facoltà di giudizio*), che serve a far emergere nuovi profili di senso. Garroni, il quale riflette sulla questione almeno dalla metà degli anni settanta, si è potuto avvalere dell'ispirazione di autorità come lo Scaravelli delle *Osservazioni* e di interlocutori come Silvestro Marcucci¹⁰; si vede anche qui, dunque, fino a che punto gli studi estetici sull'immaginazione in Italia siano l'esito di una storia pluridecennale. Garroni precisa tuttavia la sua posizione in *Immagine Linguaggio Figura*, chiarendo come tale funzione esplorativa dell'immaginazione non avvenga in assenza di qualsiasi collegamento con il linguaggio (la sfera dei significati) ma piuttosto come sua anticipazione e in vista del *riferimento* dei significati linguistici all'esperienza. Il confronto non si dà più in Garroni tra un pensare per concetti determinati e un immaginare secondo configurazioni di senso indeterminate, ma si dà tra una "facoltà del linguaggio", che organizza il pensiero secondo significati linguistici (determinati), e una "facoltà dell'immagine" – comprendente sia la percezione sia l'immaginazione propriamente detta – che anticipa il riferimento dei significati linguistici all'esperienza (indeterminata) dando a quest'ultima una prima, progressiva e sempre rivedibile organizzazione.

La riformulazione del problema dell'immaginazione nell'ultimo Garroni ha conseguenze importanti per il dibattito successivo. Pur in continuità con la sua lezione, i contributi successivi sembrano curiosamente concentrarsi proprio sul problema che Garroni ha volutamente tralasciato nel suo ultimo libro: quello del rapporto esistente tra l'immagine mentale, su cui Garroni lavora, e l'*imago picta*. Gli

⁸ Cfr. Daniele GUASTINI, *Prima dell'estetica*, Laterza, Roma-Bari 2003.

⁹ Emilio GARRONI, *Immagine Linguaggio Figura*, Laterza, Roma-Bari 2005. Cfr. anche Id., *Ricognizione della semiotica*, Officina, Roma 1977; e Wolfram HOGREBE, *Kant und das Problem einer transzendentalen Semantyk*, Alber, Freiburg-München 1974, tr. it. di G. Deriu, *Per una semantica trascendentale*, Officina, Roma 1979.

¹⁰ Cfr. Emilio GARRONI, *Estetica ed epistemologia*, Bulzoni, Roma 1976; Silvestro MARCUCCI, *Studi kantiani*, 3 voll., Lucca: Fazzi, 1988; Luigi SCARAVELLI, *Scritti kantiani*, La Nuova Italia, Firenze 1973.

studi di Silvana Borutti, i quali recuperano da un lato la tradizione italiana e dall'altro approfondiscono la connessione teorica tra Kant e Wittgenstein, si concentrano sul carattere ostensivo dell'immaginazione, sul fatto che essa realizza la prestazione fondamentale di "esibizione" (*Darstellung*, nella terminologia kantiana) di un concetto mediante il riferimento a un esempio. È certamente una prestazione necessaria al linguaggio, ma che lascia ampio margine per ridefinire le modalità di accesso al reale e di organizzazione dell'apparato sensibile attraverso cui tale accesso ha luogo. L'arte avrebbe un compito di "manutenzione" della sensibilità, facendo apparire ciò che dei sensi eccede la dimensione linguistica, il loro carattere "sublime", facendo segno a un invisibile del visibile oltre la struttura logica dell'esperienza¹¹.

Pietro Montani, a partire da *Bioestetica e L'immaginazione intermediale*, lavora invece sull'ipotesi che la "prestazione referenziale" delle immagini si giochi nella loro capacità di riorganizzare il complesso di tecnologie e di mezzi di comunicazione che in misura crescente connotano il nostro modo di fare esperienza. Montani ipotizza che l'immaginazione sia una "tecnica"¹² piuttosto che una facoltà, la cui funzione di mediazione si realizzerebbe attraverso un innesto nei processi di "canalizzazione" della sensibilità in protesi tecniche, dando luogo e fenomeni di "anestetizzazione", "iperestetizzazione" o "riestetizzazione"¹³. L'immaginazione si troverebbe così a elaborare modelli del riferimento non solo relativamente all'uso linguaggio, ma anche del cinema e dei media, i quali pervadono sempre più la nostra esperienza (storica, etica, politica). In un mondo soggetto a fenomeni di "rimediazione" della realtà attraverso le tecnologie della comunicazione¹⁴, l'immaginazione è chiamata, non solo come attività mentale ma come tecnica di montaggio, a fornire regole di "autenticazione" delle immagini, in assenza delle quali non saremmo più in grado di distinguere non tanto il vero dal falso, quanto ciò che è capace di riattivare processi di elaborazione dell'esperienza da ciò che invece ci chiude in una sfera autoreferenziale¹⁵.

Di qui Montani sviluppa un crescente interesse per il ruolo dell'immaginazione nei processi di ricostruzione del reale e di definizione delle infrastrutture di relazione tra il soggetto e il mondo. Montani pensa ormai l'immaginazione come funzione dell'*interazione* umana con la realtà, proponendo nel suo ultimo libro, *Tecnologie della sensibilità*, di ripensare le funzioni dell'immaginazione a partire da una revisione del

¹¹ Di Silvana BORUTTI cfr. *Filosofia dei sensi*, Cortina, Milano 2006; *Immaginazione e pensiero del limite. Darstellung e Einstimmung in Kant e in Wittgenstein*, in "Paradigmi", vol. XXVII, 3, 2009, pp. 101-112; *Divenire figura. Le immagini tra memoria, desiderio e sublime*, in Alessandra CAMPO, Dario CECCHI, Daniele GUASTINI (a cura di), *Alla fine delle cose. Contributi a una storia critica delle immagini*, Usher, Firenze 2011, pp. 205-217.

¹² Pietro MONTANI, *L'immaginazione intermediale*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. XI. In ambito francese l'ipotesi dell'immaginazione tecnica ha avuto un importante sviluppo da parte di Bernard STIEGLER, di cui si vedano: *La technique et le temps*, 3 voll., Galilée, Paris 1994-2001; *L'immagine discreta*, in Jacques DERRIDA, Bernard STIEGLER, *Ecografie della televisione*, Cortina, Milano 1997, 163-184.

¹³ Cfr. Pietro MONTANI, *Bioestetica*, Carocci, Roma 2007.

¹⁴ Cfr. Jay David BOLTER, Richard GRUSIN, *Remediation*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1999, tr. it. di A. Marinelli, *Remediation*, Guerini, Milano 2002.

¹⁵ Cfr. Pietro MONTANI, *L'immaginazione intermediale*.

dettato kantiano: accanto alla funzione “riproduttiva”, essenzialmente conoscitiva, e a quella “produttiva”, tipica ad esempio dei fenomeni artistici, Montani individua una “immaginazione interattiva”, che ha connotati propri, irriducibili alle due prime funzioni. L’efficace esempio dei due diversi modi con cui si può valutare la resilienza di un ramo d’oleandro ci aiuterà a capire in cosa consista l’immaginazione interattiva. Scrive Montani: «È sufficiente un’ispezione anche molto superficiale per determinare il diverso grado di resistenza che caratterizza, a parità di lunghezza e di spessore, il ramo di un salice e quello di un oleandro»¹⁶. E prosegue: «Credo che si possa utilmente definire come “saliente” il tratto della flessibilità che caratterizza i nostri due rami [...], mentre sarà da definire “sopravveniente” il tratto che annettiamo al diverso gradi di elasticità esibito dai due rami»¹⁷. L’immaginazione interattiva entra in gioco quando cogliamo una specifica sopravvenienza di un oggetto, che ci consente di *progettare uno strumento e dunque una classe di nuove possibili prestazioni tecniche*: il ramo d’oleandro si presta alla costruzione di un arco, cosa che non accade con il ramo di salice. Sul piano teorico ne segue che «Il nostro ramo, infatti, non è per nulla un oggetto, qualche cosa che mi rappresento come un posto contro-di-me (*ob-jectum*). Il nostro è, piuttosto, ciò che i Greci chiamavano “*pragma*”, una cosa con cui intrattengo un commercio pratico»¹⁸.

L’immaginazione interattiva teorizzata da Montani si presta ad almeno due sviluppi notevoli. Il primo riguarda le nuove tecnologie digitali, la “mediazione radicale”¹⁹ dell’esperienza, che chiede di ridisegnare la mappa dei rapporti tra arte e media, trovando nei processi di rielaborazione dell’esperienza e della memoria il fulcro a partire da cui ripensare il significato di arte e medium²⁰. All’altro polo si intravedere l’apertura di un dialogo con le scienze della cognizione e della vita, di cui segnalo l’ampiezza del dibattito in ambito estetico²¹.

¹⁶ Id., *Tecnologie della sensibilità*, Cortina, Milano 2014, p. 32.

¹⁷ Ivi, p. 33.

¹⁸ Ivi, 34.

¹⁹ Cfr. Richard GRUSIN, *Radical Mediation*, tr. it. di A. Maiello, Pellegrini, Cosenza 2017. Per un approfondimento sull’estetica dei media, mi permetto di rimandare a: Dario CECCHI, *La costituzione tecnica dell’umano*, Quodlibet, Macerata 2013. Ma soprattutto a: Roberto DIODATO, *Relazione e virtualità*, EDB, Bologna 2013; Id., Antonio SOMAINI (a cura di), *Estetica dei media e della comunicazione*, il Mulino, Bologna 2011; Andrea PINOTTI, Antonio SOMAINI, *Cultura visuale*, Einaudi, Torino 2016.

²⁰ Mi permetto di rimandare su questo punto a Dario CECCHI, *Immagini mancanti*, Pellegrini, Cosenza 2017. Cfr. anche Martino FEYLES, *Ipomnesi*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013. Per una rilettura critica di questo nuovo concetto di arte, cfr. Stefano VELOTTI, *Sull’opera d’arte nell’epoca del controllo tecnico*, in Adriano ARDOVINO, Daniele GUASTINI (a cura di), *I percorsi dell’immaginazione. Studi in onore di Pietro Montani*, Pellegrini, Cosenza, pp. 35-44. Di VELOTTI cfr. anche *La filosofia e le arti*, Laterza, Roma-Bari 2012, che offre un’interessante e aggiornata rilettura sul ruolo dell’immaginazione nelle arti tradizionalmente intese.

²¹ L’antropologia delle immagini è inaugurata dal saggio di Hans BELTING, *Bild-Anthropologia*, Fink, München 2001, tr. it. di S. Incardona, *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma 2011. Per il dibattito italiano, si vedano in part. Giovanni MATTEUCCI (a cura di), *Antropologie dell’immagine*, numero monografico di “Discipline filosofiche”, 2, 2008; Id., *Il sapere estetico come prassi antropologica*, ETS, Pisa 2010; Andrea PINOTTI, Salvatore TEDESCO (a cura di), *Estetica e scienze della vita*, Cortina, Milano 2013; Salvatore TEDESCO, *Forma e funzione*, Guerini, Milano 2014.

Due elementi vanno ancora messi in luce di questa apertura alle scienze della vita e della cognizione e alle teorie della mente estesa, perché attengono direttamente alla sfera di competenza dell'estetica. Da una parte, l'immaginazione, anzi il plesso immaginazione-percezione, si frantuma in una serie di nuclei teorici da approfondire: dalla questione degli "stili attenzionali" e del tipo di intenzionalità a essi connessi²² – su cui l'ipotesi formulata da Fabrizio Desideri emerge forse come la più convincente, sia per l'autorevolezza che la perspicuità del problema – fino all'ipotesi che la percezione umana si costituisca all'interno di nicchie ecologiche naturali e artificiali: ambienti e atmosfere²³. Dall'altra, occorre avviare un confronto con le teorie della percezione di impianto cognitivista e pragmatista, come la teoria dell'*enactment*, che postulano il carattere attivo della percezione e la primarietà della "accessibilità" dell'oggetto attraverso le qualità percepite sulla sua "rappresentabilità"²⁴.

2. Le teorie *enattive* hanno trovato una prima formulazione nel volume pionieristico *The Embodied Mind* (1991) di Francisco Varela, Evan Thompson ed Eleanor Rosch, secondo i quali il percepire non è un processo passivo, basato solo su *input* sensoriali, ma un'attività di esplorazione dell'ambiente circostante da parte di strutture cognitive emergenti dalla ricorsività delle dinamiche sensomotorie. L'idea di fondo del modello dell'*Embodied Cognition* proposto da Varela, Thompson e Rosch, ovvero che la gran parte dei processi cognitivi avvenga mediante i sistemi di controllo corporei, si contrapponeva all'approccio "disembodied" del cognitivismo classico, basato sull'idea che i processi cognitivi debbano essere compresi come procedure computazionali, eseguite su rappresentazioni mentali simboliche o astratte, connesse semanticamente e organizzate per via implicazionale: equiparata a un calcolatore che computa simboli logici, la mente per il cognitivismo classico andava analizzata ad un livello separato, il livello della rappresentazione, indipendente dalle modalità sensoriali²⁵.

Nelle diverse versioni di *embodiment* che si sono susseguite l'analisi dei processi cognitivi si è sviluppata su piani tematici diversamente articolati, che possono tuttavia essere ricompresi nell'alternativa tra un *embodiment* d'impronta percettiva e uno di matrice propriamente motoria, entrambi di particolare significato per il tentativo, oggetto oggi in Italia di rinnovato dibattito critico, delle metodologie e delle prospettive delle neuroscienze al campo dell'estetica. Sul radicamento percettivo della cognizione ha particolarmente insistito Varela (prematamente scomparso nel 2001), che si richiamava all'eredità della tradizione fenomenologica ponendo al centro dell'indagine empirica il corpo dell'esperienza vissuta, in un ambizioso progetto

²² Cfr. in part. Fabrizio DESIDERI, *Forme dell'estetica*, Laterza, Roma-Bari 2009; Id., *La percezione riflessa*, Cortina, Milano 2011. Per un approccio "ecologico" all'attenzione, cfr. Yves CITTON, *Pour une écologie de l'attention*, Seuil, Paris 2014.

²³ Cfr. Massimo DE CAROLIS, *Il paradosso antropologico*, Quodlibet, Macerata 2007; Tonino GRIFFERO, *Atmosferologia*, Laterza, Roma-Bari 2011.

²⁴ Cfr. Alva NOË, *Action in Perception*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2004.

²⁵ Jerry A. FODOR, *The Language of Thought*, Harvard University Press, Harvard 1975; ID., *The Modularity of Mind. An Essay on Faculty Psychology*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1983; Zenon W. PYLYSHYN, *Computation and Cognition*, MIT Press, Cambridge, (Mass.).

teorico-applicativo enunciato nel saggio programmatico *Neurofenomenologia*, con cui si apre la raccolta di interventi nel volume omonimo pubblicato a cura di Massimiliano Cappuccio nel 2006²⁶, destinato a promuoverne il dibattito nel nostro Paese. L'enfasi sul radicamento motorio è invece soprattutto derivato dal pragmatismo statunitense e dalla psicologia ecologica di James Gibson, che aveva rivalutato negli anni '60 le componenti attive nei processi cognitivi, e consegnato al concetto di *affordance* l'idea che percezione non rispecchi l'ambiente esterno, ma ne estragga una serie di informazioni funzionali all'azione²⁷. Richiamandosi in particolare all'*affordance* gibsoniana Alva Noë e J. Kevin O'Regan, i principali sostenitori dell'approccio enattivo, affermano che la percezione è un'attività esplorativa mediata dalla conoscenza delle contingenze sensomotorie, dal know-how e dal possesso di determinate abilità maturate con l'esperienza, nel cui ambito trovano posto anche le rappresentazioni mentali. Ogni insieme di contingenze viene implicitamente appreso tramite l'esperienza e rimane latente, potenzialmente attivabile ad ogni interazione con l'ambiente. Percepire equivale, dunque, a conoscere quali cambiamenti avverranno nell'oggetto osservato in rapporto ad ogni movimento possibile, sia esso del corpo, della testa, o degli occhi, e non all'attivazione di una rappresentazione interna del mondo in una qualche area del cervello. L'esperienza non dipende infatti dalla sola attività neurale, ma dal modo in cui essa è incorporata nelle dinamiche sensorimotorie, che coinvolgono il soggetto ed il suo contesto ambientale, in un'interazione triadica di cervello, corpo e mondo²⁸.

È qui possibile cogliere alcuni degli orientamenti più interessanti della teoria della mente estesa, che a partire dall'articolo di Clark e Chalmers del 1998²⁹ si è sviluppata come programma di ricerca a vocazione multidisciplinare, con importanti risvolti per la riflessione estetica, sul ruolo causale nei processi mentali della relazione tra il soggetto e l'ambiente sociale, culturale e tecnologico. Alva Noë, nel recentissimo *Strange Tools: Art and Human Nature*³⁰, ha avviato una riflessione volta a interpretare l'opera d'arte come estensione artificiale dell'organizzazione biologica del vivente umano, secondo alcune linee di forza che sembrano parzialmente incrociare la riflessione tecnoestetica di Pietro Montani, cui si è fatto sopra menzione. Questa

²⁶ Francisco J. VARELA, *Neurophenomenology. A methodological remedy for the hard problem*, in "Journal of consciousness studies", 1996, 3, pp. 33-49, trad. it. in M. CAPPUCCHIO, (a cura di), *Neurofenomenologia. Le scienze della mente e la sfida dell'esperienza cosciente*, Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 65-93 (il volume contiene saggi di Franco Bertossa, Alberto Giovanni Biuso, Laura Boella, Carmelo Cali, Mauro Ceruti, Luisa Damiano, Roberta de Monticelli, Natalie Depraz, Roberto Ferrari, Maurizio Ferraris, Vittorio Gallese, Domenico Jervolino, Federico Leoni, Giuseppe Longo, Mauro Maldonato, Jean-Luc Petit, Jean Petitot.

²⁷ James GIBSON, *The senses considered as perceptual systems*, Houghton Mifflin, Boston 1968; ID, *The ecological approach to visual perception*, Houghton Mifflin, Boston 1979.

²⁸ J. Kevin O'REGAN, Alva NOË, *A sensorimotor account of vision and visual consciousness*. "Behavioral and Brain Sciences", 24, 5, 2001, pp. 939-973.

²⁹ Andy CLARK, David J. CHALMERS, *The extended mind*, in "Analysis", LVIII, 1, 1998, pp. 7-19. Per un'analisi puntuale sulla teoria dell'*Extended Mind*, cfr. M. DI FRANCESCO, G. PIREDDA, *La mente estesa. Dove nasce la mente e comincia il resto del mondo?*, Mondadori Università, Milano 2012.

³⁰ Alva NOË, *Strange Tools: Art and Human Nature*, Hill and Wang, New York 2015.

prospettiva risulta in ogni caso assai distante da quella avanzata dal neurobiologo Semir Zeki a partire dal volume *Inner vision: an exploration of art and the brain*³¹, a cui si fa comunemente risalire la nascita di una nuova disciplina specializzata, la *Neuroestetica*, che applica le metodologie di ricerca sperimentale sul cervello al campo dell'arte, nell'ottica della riconduzione dei fenomeni estetici alle loro basi fisiche e fisiologiche. Si tratta di un approccio che mira ad analizzare il fenomeno estetico mediante le moderne pratiche di *brain-imaging* come la FRMI (*Functional Magnetic Resonance Imaging*, risonanza magnetica nucleare funzionale) o la PET (*Positron Emission Tomography*, tomografia a emissione di positroni), allo scopo di individuare le aree cerebrali che si attivano attraverso l'osservazione di opere d'arte. Zeki e i principali esponenti della neuroestetica, i neuroscienziati Vilayanur S. Ramachandran³² e Jean-Pierre Changeux³³, pongono nella ricerca di principi e regolarità che orientano la percezione e la fruizione dell'opera d'arte l'obiettivo fondamentale della nuova disciplina, nel tentativo, che è andato incontro a diverse critiche da parte dell'estetica filosofica, di fondare a livello neurologico alcuni principi tradizionali della bellezza³⁴. Hanno suscitato maggiore favore nel dibattito estetico le ricerche neurofisiologiche della "Scuola di Parma" sui neuroni-specchio, che in particolare Vittorio Gallese³⁵ ha messo in rapporto produttivo con il concetto di empatia, secondo una prospettiva teorica che incrocia le ricerche di Antonio Damasio e di Jaak Panksepp sul fondamentale ruolo cognitivo svolto nella storia evolutiva dalle emozioni e dalle competenze simulativo-mimetiche³⁶. L'aver individuato la presenza di meccanismi di rispecchiamento sia nei cervelli animali che in quello umano apre nuovi scenari evolucionistici, nei quali la cognizione motoria appare come l'elemento determinante

³¹ Semir ZEKI, *Inner vision: an exploration of art and the brain*, Oxford University Press, Oxford 1991, trad. it. *La visione dall'interno. Arte e cervello*, Boringhieri, Torino 2007.

³² Vilayanur S. RAMACHANDRAN, William HIRSTEIN, *The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience*, "Journal of Consciousness Studies", VI, 6-7, (1999 pp. 15-51; Vilayanur S. RAMACHANDRAN, *The Emerging Mind*, BBC/Profile Books, London 2003, trad. it. *Che cosa sappiamo della mente*, Arnoldo Mondadori Milano, 2004.

³³ Jean-Pierre CHANGEUX, *Raison et plaisir*, Odile Jacob, Paris 1994, trad. it. *Ragione e piacere. Dalla scienza all'arte*, Raffaello Cortina, Milano 1996; ID, *Du vrai, du beau, du bien: Une nouvelle approche neuronale*, Odile Jacob, Paris 2008, trad. it. *Il bello, il buono, il vero. Un nuovo approccio neuronale*, Raffaello Cortina, Milano 2013.

³⁴ Si veda, tra gli altri, Giovanni LUCIGNANI, Andrea PINOTTI (a cura di), *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, Raffaello Cortina, Milano 2007; Paolo D'ANGELO, *Estetica*, Laterza, Roma-Bari 2011; Fabrizio DESIDERI, *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina, Milano 2011.

³⁵ Cfr. ad esempio Vittorio GALLESE, *Mirror Neurons and Art*, in Francesca BACCI, David MELCHER (a cura di), *Art and the Senses*, Oxford, University Press, Oxford, 2010, pp. 441-449; David FREEDBERG, Vittorio GALLESE, *Motion, emotion and empathy in aesthetic experience*, "Trends in Cognitive Sciences", XI, 5, 2007, pp. 197-203;

Vittorio GALLESE, Michele GUERRA, *Lo Schermo Empatico. Cinema e Neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015.

³⁶ Antonio DAMASIO, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Harcourt, New York 1999; Jaak PANKSEPP, *Affective neuroscience. The foundation of human and animal emotions*, Oxford University Press, New York, 1998.

per la comparsa dell'intersoggettività, che in questa prospettiva si configura principalmente come "intercorporeità", nozione dal cui approfondimento interdisciplinare ci si attende nuova luce per la comprensione di quell'*esperienza estetica* lasciata in ombra dal cognitivismo computazionale e dall'estetica analitica nell'ultimo quarto del Novecento.