



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

## ARCHIVIO ISTITUZIONALE DELLA RICERCA

### Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

Cronache della rivalsa dell'estetica

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

*Published Version:*

Giovanni Mugnaini (2021). Cronache della rivalsa dell'estetica. NUOVA INFORMAZIONE BIBLIOGRAFICA, 18(1), 73-91 [10.1448/100213].

*Availability:*

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/866695> since: 2023-12-15

*Published:*

DOI: <http://doi.org/10.1448/100213>

*Terms of use:*

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).  
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

This is the final peer-reviewed accepted manuscript of:

Giovanni Mugnaini, Cronache della rivalsa dell'estetica, in "Nuova informazione bibliografica, Il sapere nei libri" 1/2021, pp. 73-91, doi: 10.1448/100213

The final published version is available online at:  
<https://dx.doi.org/10.1448/100213>

#### Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>)

**When citing, please refer to the published version.**

**Giovanni Mugnaini**

## **Cronache della rivalsea dell'estetica**

1. *Introduzione.* – 2. *Homo imaginationis: le radici estetiche dell'antropologia storico-culturale, ovvero l'assoluta non subalternità della dimensione estetica e la sua imprescindibilità per il processo evolutivo umano.* – 3. *Origine dell'estetico: piacere, schemi e acquaintance.* – 4. *Estetica e natura umana: il «sentire-con» e il percepire estetico.* – 5. *Consigli di lettura.* – 6. *I libri.*

### **1. Introduzione**

La branca di riflessione della filosofia occidentale che cade sotto il nome di estetica, sin dalla sua origine, databile sotto alcuni aspetti alle riflessioni sull'arte e sulla *mimesis* contenute nella *Repubblica* di Platone, è stata strettamente legata alle questioni del bello nelle arti, alla legittimità e o artisticità di una disciplina, e solo secondariamente ha visto svilupparsi le prerogative che rendono possibile un rapporto tra un soggetto umano e un prodotto «artistico». Con «prerogative» si vuole intendere qui esattamente quello strato sottostante all'elaborazione filosofico-razionale delle possibilità, degli effetti e delle motivazioni dell'artistico, ovvero lo strato percettivo squisitamente ed etimologicamente estetico (*aisthesis*). Nell'introduzione al volume antologico *Estetica*, scritta da Franzini, D'Angelo e Scaramuzza, gli autori propongono una scansione per ampi periodi della storia di questa disciplina: dagli esordi classici con le riflessioni sull'arte platoniche e aristoteliche, passando per le riflessioni rinascimentali, fino ad arrivare alla pubblicazione dell'opera *Aesthetica* del filosofo tedesco Alexander Gottlieb Baumgarten (Baumgarten 2002), indicata come il momento in cui «l'estetica scopre se stessa»: è infatti con la pubblicazione del lavoro di Baumgarten nel 1750 e, poi, della terza critica kantiana (*Critica del Giudizio* del 1791) che la riflessione occidentale si dota di un termine unitario per indicare, come scrive Franzini, «quell'insieme di differenti orientamenti di indagine che fanno capo però a quella dimensione sensibile percettiva fondamentale» e basilare, il cui spessore conoscitivo, in forza della sua connotazione di *gnoseologia inferior*, è stato sminuito (ragione per cui si è cercato di «puntellarlo» facendo ricorso a nozioni come «la Grande Arte» oppure scomodando derivazioni teologico-metafisiche).

È quantomai interessante notare come il recupero della dimensione percettiva e del sensibile, dal

'900 in poi, vista e rivalutata non tanto come dimensione da emendare (o necessaria di una spiegazione ulteriore che le conferisca validità) ma al contrario come strato primitivo di ogni rapporto col mondo – anche di quelli intellettualmente mediati – abbia rinverdito e stimolato nuove prospettive di indagine sulla dimensione estetica.

Come scrive Maria Grazia Portera nella sua *Introduzione* al libro *Homo imaginationis* di Christoph Wulf, «muovendo dal nucleo germinale rappresentato dalle indagini attorno alla "riscoperta del corpo" condotte negli anni Ottanta [...] l'antropologia storico-culturale di Christoph Wulf si configura come il tentativo di far interagire prospettive differenti [...] [con] il tema del corpo»: «Al centro delle prime indagini di Wulf si riconferma il *fil rouge* dell'intera traiettoria dell'antropologia storico-culturale [...] sul rituale, sul gesto, sulla *mimesis*, sulle emozioni, sul performativo, tutte variazioni sull'unico tema della corporeità» (pp. 13-14).

Giovanni Matteucci nel suo ultimo libro *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, argomenta contro la «contrazione dell'estetico nell'artistico» e contro l'appiattirsi della riflessione estetica sull'equazione estetica = filosofia dell'arte bella (e spesso filosofia dell'arte occidentale). Nella costruzione di modelli ideali cui gli artisti dovevano tendere nella realizzazione delle loro opere, pena il venire meno dell'artisticità di un'opera non si è ottenuto nient'altro che stimolare sempre di più il concepimento di forme artistiche esterne a quelle plasmate dalle riflessioni degli accademici, fino alla deflagrazione avanguardistica di inizio Novecento con la definitiva rottura del legame che sussisteva tra produzione artistica e sistema teorico-filosofico che fosse garante della sua verità e del suo valore (le opere musicali di Schönberg, il cubismo di Picasso, fino all'arte contemporanea e più strettamente concettuale). La non cogenza della contrazione non ha come esito una risistemazione gerarchica per cui l'estetico liberato debba essere riletto a principio primo, ma elicitava un'ulteriore riflessione sugli elementi caratterizzanti dell'estetico. Nella riflessione di Matteucci l'estetico non può essere fatto coincidere pienamente con l'artistico poiché esso è un modo di relazione, e la sua relazionalità è il tratto che la caratterizza maggiormente: così come non tutto ciò che è artistico porta i caratteri dell'estetico, così non tutto ciò che è estetico è necessariamente elemento del mondo dell'arte.

Questa coscienza implica una riconsiderazione delle motivazioni che hanno portato, dal XVIII secolo in poi, alla crasi tra i due termini, artistico ed estetico, complicandone la comprensione. Innanzitutto, l'intrinseca complessità dell'estetico comportò la tentazione di individuare un principio elevabile a denominatore comune di un ventaglio di esperienze molto vasto, lasciando da parte però esattamente il carattere relazionale sopra evidenziato; tale asimmetria tra l'artistico e l'estetico non

venne tematizzata poiché, nella temperie culturale cartesiana, la dimensione artistica veniva individuata come ambito di elezione per mostrare all'opera la dicotomia tra un «puro soggetto» e un «puro oggetto». Questa dinamica di volatilizzazione della dimensione materiale e «fenomenologicamente primitiva» (Matteucci, p. 27) dell'estetico ha implicato la necessità di ricostruire a posteriori il campo esperienziale, propriamente estetico e relazionale, che era stato eliso dalla riflessione fin dall'inizio.

Il venire meno di questa equazione tra artistico ed estetico però, invece di sancire una perdita di interesse per l'estetica, ha permesso di riaccedere a quella dimensione originaria che abbiamo evidenziato prima, ovvero la sua originaria relazionalità che, venendo finalmente indagata come strato fondativo della stessa possibilità di una riflessione estetica, è stato oggi riscoperto in tutta la sua ricchezza. Fra gli altri, gli studi fenomenologici di Husserl (2015) e Merleau Ponty (2003) hanno conferito dignità all'indagine e alla riflessione filosofica sul rapporto percettivo tra l'uomo e il mondo. Questa svolta ha significato per l'estetica la rinnovata possibilità di indagare sulla dimensione strettamente percettiva, antecedente alla sua ricomprensione nella dimensione esclusivamente artistica.

È a questo punto che la riflessione estetica sull'arte si è riscoperta non più «ancella presentabile» di una gnoseologia necessariamente monca (come veniva intesa la conoscenza sensibile), ma come occorrenza particolare della riflessione occidentale sulla propria arte. Infatti, se è vero che l'estetica occidentale ha assistito, assieme ai suoi artisti, alla genesi di capolavori, è anche incontrovertibilmente vero che lo smarcamento dall'equazione che abbiamo indicato prima e ha elicitato la dilatazione dell'estetica da disciplina di riflessione sull'arte occidentale a disciplina che riflette sulle dinamiche di rapporto tra umanità e mondo nel senso più universale del termine. Tale dilatazione dell'orizzonte di riflessione non solo ha rivitalizzato le pubblicazioni di area estetica, ma ha anche permesso di far emergere i fili rossi che collegano la dimensione estetica con questioni di ordine biologico ed evolutivo, comportando la necessaria «collusione» tra discipline distanti che ritrovano così, nella dimensione estetica, la possibilità di fornire nuove risposte ad alcune delle domande fondamentali circa lo statuto dell'uomo, dei suoi prodotti comunicativi ed espressivi oltre che pienamente artistici e culturali, e finanche, come vedremo nel corso di questo scritto, sui modi e le cause della nostra dinamica evolutiva.

Tra i lavori che, a mio parere, hanno consolidato la strada del recupero della ricchezza propria della dimensione estetica, prenderò qui in considerazione tre lavori di recente pubblicazione che, nonostante alcune differenze di scopo e di metodo, conferiscono nuovamente valore a quello strato fondamentale della vita umana: *L'origine dell'estetico, dalle emozioni al giudizio* di Fabrizio Desideri, *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione* di Giovanni Matteucci, e il

volume antologico degli scritti di Christoph Wulf, intitolato *Homo Imaginationis. Le radici estetiche dell'antropologia storico-culturale* e curato da Fabrizio Desideri e Maria Grazia Portera.

Il primo paragrafo di questa rassegna sarà dedicato al volume di Wulf, dal quale emergeranno gli stretti collegamenti che esistono tra l'evoluzione della specie umana e la dimensione estetica «pre-artistica», e la storia delle implicazioni tra queste due dimensioni, inoltre l'approccio «estetico-antropologico» di Wulf ci trascinerà in quell'orizzonte di riflessione policentrico in cui estetica, riflessione antropologica, teoria evoluzionistica e riflessione critica si saldano in maniera non gerarchica completandosi vicendevolmente. Il secondo paragrafo sarà dedicato all'esposizione delle tesi che Desideri sviluppa in *l'Origine dell'estetico*, partendo dall'ipotesi che implica la fundamentalità del «meccanismo estetico», inteso come matrice fondante delle funzioni cognitive superiori e del linguaggio. Nel terzo e ultimo paragrafo presenterò alcune delle proposte teoriche contenute nel volume di Giovanni Matteucci che, collegandosi a varie discipline (scienze cognitive, neuroestetica ed estetica tradizionale) intende rinverdire la riflessione sull'estetica smarcandola dal vecchio paradigma oggettivistico per il quale «l'esperienza estetica è un'esperienza *di*» al fine di ricentrarlo in un'ottica di «esperienza *con*», ovvero dell'esperienza di un soggetto umano che vive nella sua nicchia eco-culturale, che si presenta come dotato di funzioni cognitive che si esplicano nel modello della mente estesa, rifuggendo ogni forma di eccessiva cerebralizzazione della coscienza umana.

Dalla lettura dei testi emerge come al di là – o forse sarebbe corretto dire prima – delle differenze tra prospettive, metodologie e obiettivi, vi sia un'intenzione comune. La dimensione estetica (etimologicamente la dimensione del sentire) è da considerarsi come agente sicuramente ben prima dell'emergere di una riflessione filosofico-accademica su di essa; la sua storia inizia in quel momento di rottura in cui, come specie, abbiamo iniziato il nostro percorso evolutivo.

## **2. *Homo imaginationis*: le radici estetiche dell'antropologia storico-culturale, ovvero l'assoluta non subalternità della dimensione estetica e la sua imprescindibilità per il processo evolutivo umano**

La ricerca antropologico-culturale di Wulf, raccolta nel volume curato da Fabrizio Desideri e Maria Grazia Portera, viene presentata come riflessione che espone apertamente i propri debiti con altre discipline, facendosi modello di un'antropologia «aperta» in quanto cosciente dell'impossibilità di giungere ad una definizione di umano che derivi da un'unica prospettiva di indagine. Già il sottotitolo

del volume ci informa su uno degli obiettivi delle riflessioni di Wulf, ovvero la riconsiderazione della diatriba circa la natura umana. Cos'è che distingue la specie *sapiens sapiens* dagli altri animali e quali sono le peculiarità proprie dei modelli percettivi estetici dell'umano che hanno permesso la nostra ominazione?

Uno dei maggiori poli di interesse di Wulf è la capacità immaginativa: questa viene considerata come peculiarità strettamente umana che, come vedremo, è intesa responsabile dell'incredibile sviluppo dai primi ominidi fino all'*homo sapiens sapiens*. Il volume si articola in una premessa, a cura di Fabrizio Desideri, una prefazione a cura di Maria Grazia Portera e quattro capitoli nei quali sono contenuti vari saggi di Wulf: *Diventare uomini. Bildung, mimesis e natura umana*; *Immagini e immaginazione*; *Performatività e rituale*; *Globalizzazione, pratiche estetiche ed educazione interculturale*. Stante la molteplicità di temi trattati mi limiterò all'analisi dei capitoli 1 e 2 del lavoro di Wulf, ribadendo però l'intima correlazione che sussiste tra tutti i temi che Wulff mette ad analisi.

Il sottotitolo di questo primo paragrafo rimanda alla concezione wulfiana del processo di ominazione nel quale la dimensione estetica, nella fattispecie intesa come «dimensione mimetica preconcettuale e prelinguistica», si presenta come motore e sostrato fondante del processo di acquisizione, conservazione e trasmissione di tutto quel bagaglio di conoscenze pratiche, culturali e rituali che hanno permesso e plasmato (in un rapporto chiasmico e di coimplicazione) l'evoluzione umana. La tematica della *mimesis* viene proposta nella riflessione wulfiana recuperando la distinzione di Adorno tra una «*mimesis* mortifera», mera copia e riproduzione passiva di un gesto, e la *mimesis* autentica, creatrice, che permette sì la riproduzione di un gesto, un atteggiamento, di una particella culturale però nell'ottica di un'interiorizzazione creativa. Recuperando e ribadendo il tema aristotelico della *mimesis* come motore dell'apprendimento dei bambini – teoria recuperata e rinforzata anche dalle riflessioni sull'origine dell'arte, tra tutte ricordiamo quelle di Ellen Dissanayake (2015) – il rapporto mimetico tra infante e *caregiver* permetterebbe al primo la raccolta di una grande quantità di informazioni prossemiche, uditive, estetiche che vengono riconfigurate nell'ambito nuovo di una soggettività emergente che da quel patrimonio di stimoli in fase prelinguistica e verbale ritroverà un nuovo significato. Come annota Desideri nella premessa, in Wulf la dimensione mimetica dell'agire umano si configura come il vero motore che ha permesso il consolidarsi di cambiamenti concettuali «sia a livello ontogenetico sia a livello filogenetico, il processo del farsi umani, cioè l'ominazione va inteso come una morfogenesi pluridimensionale in cui interagiscono fattori ecologici, genetici, neuroanatomici, sociali e culturali». Data questa molteplicità di fattori, l'obiettivo di Wulf è evidenziare la potenza della «buona *mimesis*», che si configura sì come un «copiare» e imitare quanto

fanno gli adulti e i *caregiver*, ma con una caratura di novità, di incorporazione degli atti mimati che permettono all'infante – che si ritrovava ad essere, all'alba dell'umanità, il più vulnerabile dei cuccioli, stante il lungo periodo di crescita extrauterina non condiviso con gli altri animali – di farsi simile in maniera creativa, di incorporare inconsapevolmente un bagaglio di atteggiamenti di pratiche e di attitudini culturali che, generazione dopo generazione, si stratificano fino a costituire *homo sapiens sapiens*.

L'attitudine teorica di Wulf non punta a ricercare uno o più principi fissi che una volta per tutte delimitino cos'è umano rispetto all'animale, né gli interessa identificare se il tratto fondante dell'umano sia la sua culturalità o naturalità o se l'insorgenza della cultura ricopra definitivamente lo strato della naturalità. Riattualizzando il dibattito antropologico circa lo statuto della naturalità e della culturalità dell'umano, Wulf non propende per un'immagine carente e deficitaria dell'umano; la naturalità culturale che caratterizza *homo sapiens* è anche la possibilità di tramandare inconsapevolmente e prelinguisticamente un insieme di conoscenze e di atteggiamenti – un sapere corporeo, in ultima analisi – che, innestatisi e ibridatisi al di sopra dello strato «naturale» di *homo sapiens*, determinano uno degli aspetti fondanti di *homo sapiens*, al di là delle differenze socioculturali e geografiche delineatesi con il processo evolutivo. Che si consideri la questione della «natura umana» dal punto di vista filogenetico o da quello ontogenetico, non è possibile concentrarsi solo sui dati biologici o ricercare un fondamento unico al di sotto della varietà culturale umana, bensì è necessario concentrarsi sul fatto che «l'umano risulta dalla complessa interazione di processi biologici, sociali e culturali, tra i quali rivestono un ruolo centrale le dinamiche di educazione, formazione e socializzazione».

È in questa condizione di molteplicità di cause concorrenti in un unico processo che la *mimesis* deve essere teoricamente smarcata dall'ambito di una «estetica ristretta» per essere riconsiderata imprescindibilmente al centro del processo di tradizione e emergenza dell'umano. Negli scritti di Wulf la dimensione estetica non è esclusivamente legata a dinamiche di sopravvivenza, come vuole la tradizione darwiniana, ma si presenta come una forma di rapporto col mondo che presuppone ed implica, dal momento della sua comparsa, una serie di possibilità cognitive che ci informano circa le capacità intellettuali dei nostri antenati e soprattutto preludono al formarsi dell'armamentario di rapporti e capacità di dialogo con il mondo, di capacità immaginative e pratiche che testimoniano già un determinato grado di elaborazione simbolica, di capacità intenzionale e di comprensione degli eventi fondamentali dell'umanità.

Nel secondo capitolo, dedicato ai crani decorati per funzioni funerarie, Wulf non esita a definire l'intervento di decorazione delle ossa dei defunti per fini culturali e funerari come esempio delle

dinamiche che andavano delineandosi tra realtà e interiorità degli uomini di almeno 7000 anni fa: nell'immagine dei crani decorati si consolida allo stesso tempo l'immagine del defunto e la sua assenza; trasfigurato nell'immagine del teschio decorato il defunto è come se fosse ancora presente alla comunità nello stesso esatto istante in cui segnala alla comunità il suo trapasso, il suo non appartenere più al medesimo piano di realtà. Per poter esercitare questo tipo di associazioni è necessario che già sia presente una capacità immaginativa, una fantasia ben sviluppata in grado di mediare tra la realtà, materialmente ed esteriormente intesa, e l'interiorità. Ecco che l'immaginazione, nella riflessione wulfiana smette di essere semplicemente capacità di anticipare il futuro, di ricordare il passato, o di presentificare in immagine un'assenza, ma diventa motore creativo, possibilità di emergenza del *novum* rispetto al dato e quindi controllo, prevenzione anticipatrice e in ultima istanza di inventare e creare.

Il capitolo prosegue con la disamina delle differenti forme di immagine: immagine come presenza magica, immagine come *mimesis* nella riflessione platonica e, infine, immagine tecnica, digitale e computerizzata che, a detta di Wulf, rispecchia più la *mimicry* mortifera di Adorno che la *mimesis* vera e propria. Non a caso il capitolo seguente accoglie alcuni saggi in cui Wulf analizza e riflette sulla dimensione dell'immagine nella società contemporanea, nella quale l'ipertrofia e l'onnipresenza di immagini vanno a detrimento allo sviluppo della capacità immaginativa; lo scollamento progressivo delle immagini conduce all'autoreferenzialità: lapidariamente Wulf, riprendendo alcune teorie della *Dromologia* di Paul Virilio, annota: «Sempre più di frequente le immagini si rapportano unicamente ad altre immagini, citandole, alludendo ad esse, estrapolandone delle parti [...] immagini simulacri e simulazioni generano nuovi mondi immaginali a gran velocità e con montaggi aggressivi. Questi sviluppi estremi dovuti alla straordinaria diffusione dei nuovi media [...] hanno un effetto sulla percezione; al momento siamo tuttavia ancora lontani dal poter valutare tale effetto in maniera conclusiva» (pp. 129-130).

### **3. Origine dell'estetico: piacere, schemi e *acquaintance***

Nella riflessione di Fabrizio Desideri (*L'origine dell'estetico. dalle emozioni al giudizio*) la dimensione estetica si configura come una tappa fondamentale nel processo evolutivo filogenetico della specie umana e come una tappa imprescindibile dello sviluppo cognitivo, emotivo e razionale ontogenetico per ogni neonato. Il volume è composto da sette capitoli che esplorano il rapporto tra emozione, giudizi estetici e funzione dell'estetico nell'ambito della storia evolutiva umana. In accordo

con l'obiettivo di questa rassegna, mi limiterò a riportare alcuni spunti tratti dal quinto capitolo: *Epigenesi del meccanismo estetico*.

Uno dei termini chiave usati da Desideri è «schema estetico». Gli schemi estetici sono l'esito delle varie funzioni di *acquaintance* e apprensione mimetica del mondo esterno che gli infanti mostrano nei primi mesi di vita: dalle *early interactions* nelle quali il rapporto diadico tra infante e *caregiver* si delinea nella forma di un'attenzione condivisa a due, rivolta verso un oggetto, un gesto, più in generale un «polo attrattore», fino alla «rivoluzione dei nove mesi» – teorizzata da Tomasello (2008) che viene citato più volte – nella quale il bambino sviluppa, grazie allo stabilizzarsi progressivo delle forme protoestetiche basilari, la possibilità di esperire «scene di attenzione condivisa» nelle quali è conscio di condividere con le persone che lo circondano uno sguardo sul mondo. Questi rapporti vengono considerati da Desideri come forme embrionali di condivisione di scena, di rapporto comunicativo intersoggettivo e pertanto prodromiche rispetto al corretto svilupparsi della dimensione comunicativa, espressiva, proiettivamente pianificatrice che emergono da una sintonizzazione attenzionale con i *caregiver*.

Gli schemi estetici si configurano pertanto come aperti; il consolidarsi di familiarità con il mondo circostante e con gli altri soggetti, il continuo adattarsi e adeguarsi alle nuove forme di esperienza (che si solidificano nei contorni della figura dell'oggetto appercepito e delle *felt qualities* corrispondenti) preparano l'infante all'acquisizione e costituzione stratificata di un sistema preferenze, di individuazione di relazioni di similarità, di aura, di situazione anche tra contenuti eterogenei. Gli schemi precludono e corroborano l'esploratività del mondo circostante, nella forma di un'anticipazione sempre aperta e indefinita, stante la sostanziale indeterminazione concettuale dello schema. Tale funzione schematizzante si presenta come una forma di «arrangiamento» con il mondo reale nella misura in cui tali schemi si presentano aperti; il loro strutturarsi in forma di reticolati di somiglianze, di anticipazioni di protocognizioni estetiche che il bambino è in grado di utilizzare nei rapporti con l'ambiente, con gli altri e introspezzivamente con sé stesso.

La cellula fondamentale dello schema estetico, l'appercezione, riconferma la natura di «mediatori» degli schemi; questi infatti permettono la comunicazione tra le strutture emotive del bambino (che sa di provare l'emozione x nella misura in cui si riattivano determinate situazioni e condizioni esterne e intersoggettive), le strutture percettivo-sensibili, la cognizione effettiva e anche con la dimensione mnestica del ricordo. Il progressivo consolidarsi di questi schemi e le tracce che questi lasciano nella mente del bambino sono funzionali al costituirsi di una struttura di preferenze che ha come funzione di «ricompensa» il piacere. Infatti, nella ricostruzione di Desideri, la sopravvenienza del piacere nella

dinamica estetica di rapporto con il mondo testimonia il raggiungimento della perfezione della dinamica percettiva stessa; con il piacere la percezione si fa riflessa, si conosce *in actu* come attualità della propria forma. Si ha una sorta di raddoppiamento riflessivo, a causa del piacere, nel quale il soggetto ha cognizione del fatto in sé e del sé in quanto provante piacere. È l'unione di emozione e cognizione; la mente estetica segna la nascita, epigenetica, di un nuovo rapporto con il mondo non immanente alla disposizione che la genera.

Desideri propone dunque una teoria epigenetica della nascita della mente estetica. Tale caratura epigenetica si estende peraltro anche ai modi stessi della trasmissione degli *habitus* che la condizionano e la proiettano culturalmente e implica sia lo smarcamento da teorie di carattere innato (in quanto è la felice contingenza di un impatto tra la plasticità del cervello umano e l'ambiente), sia la non assoluta storicità di una mente estetica trasmessa e acquisita culturalmente: «L'emergenza di una mente estetica riguarda dunque il carattere strutturale del passaggio tra disposizioni naturali e acquisizioni culturali che in qualche modo continua a definirci» (p. 96).

Nell'emergenza di una mente estetica convergono caratteri ontogenetici e filogenetici: ontogenetici in quanto riferibili allo sviluppo di una attitudine estetica nelle *early interactions* con il *caregiver* per l'infante e successivamente alle dinamiche sociali di attenzione condivisa; filogenetici nel formarsi di ancestrali preferenze estetiche di nostri antenati, emerse nell'ambito della savana pleistocenica (la *savannah hypothesis*). Assodata questa duplice natura dell'epigenesi della mente estetica, Desideri vi aggiunge la caratterizzazione sociale e comunicativa: ad essere motore principe di tale fortunata emergenza è la dimensione sociale, l'asse di esperienza di condivisione di costituzione di reti di relazioni e interazioni percettive con l'ambiente e con i conspecifici.

Riattualizzando le teorie di Clark, la mente estetica viene presentata come allo stesso tempo mente condivisa ed estesa: «Espressione di un cervello sociale che non si scopre tale solo sul piano della convergenza intenzionale strategica e cooperativa, ma anche di partecipate risposte a sollecitazioni e sfide ambientali emozionalmente intonate e affettivamente sintonizzate» (p. 97). Pertanto, in questa archeologia della mente estetica, Desideri presuppone all'origine delle forme più evolute di condivisione e comunicazione, di rappresentazione simbolica e comunicazione che un pensiero cooperativo è in grado di favorire, l'esistenza di un piacere estetico del comunicare in sé e del condividere esperienze.

«Nell'idea di una mente estetica risuona, per *homo*, il senso stesso di possibilità ancora inesplorate» (p. 98). Pertanto, a riconferma della tesi che anima questa rassegna, Desideri sottolinea come la caratterizzazione estetica della mente umana è elemento necessariamente legato ad un essere dotato di

una mente sensibile, *embodied*, radicata in un corpo che è costantemente impegnato in un commercio percettivo-sensibile con un ambiente circostante. Ecco perché l'intelletto *archetypus* kantiano non può essere estetico ed ecco perché la sfida cognitivista computazionale non poté includere nel funzionamento delle macchine la dimensione estetica. «Estetica» è primieramente il modo di funzionamento di una mente *embodied* che risponde alle sfide dell'ambiente. Desideri vuole però stabilire fino a che punto la nostra mente si comporti esteticamente e la risposta giace nella definizione che si vuole fornire di estetico.

L'estetico come campo concettuale abbisogna di una definizione in grado di tenere insieme tutte le manifestazioni possibili e Desideri, conscio dell'impossibilità di una riduzione *ad unum*, definisce l'estetico come il «gioco» di Wittgenstein talmente ampio da abbracciare una grande quantità di fenomeni per cui «la costitutiva vaghezza del termine e flessibilità lo rendono aperto ad arricchirsi di criteri e determinazioni differenziali» (p. 98).

Vi è però un *core concept* che rappresenta coerentemente la morfologia fondamentale di ciò che definiamo estetico, e che Desideri riassume in una proposta teorica che definisce meccanismo estetico. Il tratto caratterizzante dell'estetico è la connessione gratificante che si instaura «in forma di sintesi densa tra la dimensione emotiva di un'esperienza a base percettiva e la dimensione discriminativa relativamente ad un aspetto e o un oggetto fuori dalla mente. Quando usiamo estetico a proposito di fatti, atteggiamenti e giudizi impliciamo una qualche sintesi espressivamente caratterizzata dal piacere o dal contrario tra emozione e cognizione» (p. 100). Al fine di definire però il *cluster concept* dell'estetico, Desideri ipotizza una serie di passi tali da formulare una relazione consequenziale fra tre aspetti: 1) nucleo concettuale dell'estetico (dinamica di piacere o di dispiacere legata al commercio percettivo tra mente e mondo o tra conspecifici); 2) quale modello di estetica sia coerente con tale nucleo; 3) il meccanismo mentale quale presupposto della epigenesi della mente estetica. La scelta del termine «meccanismo» non è casuale: serve a chiarire la persistenza transculturale di un'attitudine estetica nella specie umana, partendo dalla emergenza biologica e arrivando alla sua capacità di metamorfosi e di espansione.

Desideri espone i modelli teorici storicamente più influenti della mente estetica, per poi, attraverso la definizione del suo *cluster concept* di estetico, proporci la sua teoria circa l'origine del meccanismo estetico. Il primo modello proposto è quello emotivista humiano (Hume, 2006), secondo il quale il nucleo costitutivo dell'estetico sarebbe la presenza di un *feedback* emozionale; tale modello però implicherebbe la sostanziale indifferenza tra la mente estetica e la mente emotiva, poiché la prima non avrebbe motivo di esistere indipendentemente e sarebbe riassorbita interamente dalla psicologia.

Il secondo modello che Desideri enuclea è quello «cognitivistico» ovvero il modello baumgarteniano (Baumgarten, 2002), per il quale la mente estetica è una forma speciale di conoscenza: assegnando però l'estetico interamente all'ambito della conoscenza non si farebbe che riassorbirlo in un modello esclusivamente cognitivo.

Il terzo modello è quello semantico intenzionalista, per il quale il vero oggetto dell'estetica è il contenuto di significato presente nelle opere d'arte espressive e rappresentative che incorporano tale significato. Seguendo tale modello (schellingiano e hegeliano in parte) ci ritroveremmo esattamente nella situazione di impasse che abbiamo descritto in esordio di questo saggio: la riflessione verrebbe riassorbita interamente dai prodotti dell'arte e verrebbero riaccantonati e rimossi il soggetto esperiente, le dinamiche estetiche e in ultima analisi anche la ricchezza propria del tema estetico.

Il quarto modello viene definito «debolmente espressivista»: il nucleo estetico, in questo caso, sarebbe da identificare in «un generico impulso all'espressività incarnato in gesti, abiti, comportamenti, riti, performance o nella produzione di artefatti di tenore simbolico indipendentemente dal loro livello di significatività o di valore artistico» (p. 101). Tale modello non funziona perché «mente estetica» sarebbe semplicemente un altro nome per «mente simbolica» e la dimensione estetica sarebbe conseguenza o variante di atteggiamenti simbolici, impulsi espressivi e prassi rituali.

Scartati questi modelli, Desideri propende per il modello estetico kantiano in quanto unico capace di tenere insieme «la rilevanza della dimensione emozionale e dei sentimenti, l'istanza di un rapporto tra esperienza estetica, giudizio e forme della conoscenza, il nesso tra intenzionalità e non intenzionalità nella genesi delle opere d'arte ed infine l'implicazione di un *sensu communis aestheticus*» (p. 102) e quello più in accordo con una fenomenologia della mente estetica umana. Il *core concept* pertanto sarebbe da identificare nella dimensione di «sintesi favorevolmente significativa tra gli strati emozionali e cognitivi dell'esperienza, sintesi armonizzante tra differenti reti neurali» (p. 102). Desideri rifiuta anche il modello della *evolutionary psychology* per la quale il senso estetico emergerebbe esclusivamente come tratto legato alla selezione sessuale in forza del suo carattere di richiamo sessuale; tale caratterizzazione infatti porterebbe a perdere di vista la centralità dell'estetico che Desideri vuole evidenziare, rendendola anche nelle sue forme più evolute l'esito di una serie di adattamenti e sottoadattamenti dell'origine sessuale dell'estetico.

Il vantaggio del modello che propone Desideri, invece, ha il pregio di mantenere tutte le fasi dello sviluppo collocandole su di un piano circolare ascendente e non su una linearità conseguente e mono causale; la scelta di fornire una molteplicità di fattori all'origine della mente estetica permette di rendere conto delle molteplici dinamiche che la generano e delle differenti possibilità che l'emergenza

di questa elicitata, in una «dinamicità ricorsiva a complessità crescente» (p. 104).

Lo schema estetico (composto da quattro fattori: assimilazione mimetica della realizzazione; piacere dell'esplorazione (il *seeking*); piacere di esercitare preferenze; impulso al gioco/apprendimento mediante esercizio e simulazione corroborata da piacere) è più flessibile di quello emotivo e cognitivo, pertanto permette un bilanciamento armonizzante di sistemi emozionali e strutture cognitive, producendo un'estensione immaginativa dei livelli di realtà, fino a creare «nuovi mondi di significato e a dischiudere nuove dimensioni del senso» (p. 112).

Tale schematismo estetico perciò si presenta come funzionante su vari livelli: come indice di autorientamento nell'esperienza del mondo; come pattern di ricognizione di oggetti, aspetti e proprietà di eventi, come dispositivo per scoperta ed invenzione. La continuità operativa tra questi livelli, nonché la funzione anticipatrice degli schemi estetici permettono, infine, a Desideri di proporre la priorità temporale e logica del meccanismo estetico, che, anticipando la forma in generale della conoscenza, si presenta come «matrice della cognitivtà»: «Il modo estetico di funzionare della mente produce una duplice giunzione: prima, quella che da una mente emozionale conduce ad una mente cognitiva e, poi, quella tra una mente estetica e una simbolica» (p. 113).

#### **4. Estetica e natura umana: il «sentire-con» e il percepire estetico**

Il libro di Matteucci *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione* si caratterizza non solo per il fatto di veicolare una proposta teorica che cerca di smarcarsi da un'intera tradizione di riflessione, ma anche per la proposta di nuove modalità di riflessione che siano in grado di rendere più cogente la relazione tra dimensione estetica e mente estesa e, soprattutto, come conseguenza della definizione rinnovata di artistico di includere nell'orizzonte di pertinenza dell'estetico le nuove forme di diffusione, consumo e produzione artistica.

Come scrive Matteucci stesso nell'introduzione il libro è sostanzialmente suddiviso in due parti: «i primi tre capitoli hanno lo scopo di illustrare i principi generali del paradigma sostenuto. I tre capitoli successivi, invece, esplorano le prassi dell'*Aisthesis* conseguentemente» (p. 17). Altra chiarificazione terminologica necessaria per comprendere la natura di tale proposta teorica è quella di «natura umana», che sta ad indicare non tanto il corredo essenziali di attributi e funzioni che renderebbero un ente particolare un «uomo», bensì indica i modi con cui *homo sapiens* si plasma nel mondo proprio: «Umana è la natura che si integra nella mente estesa in quanto ad essa appartengono a egual titolo

l'organismo e l'intorno circostante che emergono immanentemente dalla loro correlazione. Come a dire che umana è la natura filtrata mediante gli artifici che *homo sapiens* istituisce nella collusione materiale in cui si estrinseca quel peculiare sapere delle modalità che è la competenza nel percettualizzare i modi dell'interazione: un percepire e sentire sé stessi insieme all'altro in base a una correlazione intrinsecamente espressiva che con il suo [...] invito genera solidarietà e cooperatività a partire dalle tendenze vincolanti che connotano di caso in caso gli scenari dell'esperienza in atto» (p. 17).

Nel primo capitolo – intitolato *In luogo di una premessa metodologica* – Matteucci prova ad assumere come ipotesi la sostanziale coincidenza dell'estetico con l'artistico, o perlomeno a porre la dipendenza dell'estetico dall'artistico. Tale ipotesi, coerentemente sviluppata, non consente di produrre una descrizione puntuale e rigorosa di cosa sia l'esperienza estetica, in quanto implicherebbe in primo luogo una «meccanica» dell'esperienza estetica; ovvero, se riconducessimo tutte le occorrenze di un'esperienza estetica, alla presenza di un oggetto precedentemente identificato come artistico implicheremmo una sorta di risposta automatica, meccanica della nostra esperienza rispetto al dato oggetto. Una breve riflessione ci permette di comprendere come tale ipotesi implichi una correlazione aprioristica tra un dato oggetto e la corrispondente caratura della relazione esperienziale che si va ad instaurare. Scrive l'autore: «L'identità artistica propria dell'oggetto o del soggetto, anche ove accertata, non fornisce indizi significativi sul tipo di esperienza che avrà luogo [...] la presenza di un elemento pure ben definito non determina meccanicamente la modalità di interazione che per suo tramite può istruirsi» (pp. 22-23), nulla garantisce il fatto che un soggetto di fronte ad un'opera d'arte debba avere un'esperienza prettamente artistica. Implicare come necessaria questa causalità è una forzatura che non tiene conto dell'innegabile «discrasia tra connessione logica e contingenza esperienziale». Inoltre, tale posizione non aggiungerebbe nulla alla descrizione della relazione estetica che si viene a costituire, ma anzi la costringerebbe in una circolarità definitoria per cui esiste un insieme di oggetti che sono artistici, l'artistico è presupposto dell'estetico, e l'estetico è l'esperienza dell'artistico.

Infatti, il punto chiave è proprio quello della «qualificazione dell'interazione esperienziale in quanto tale». Ovvero, ragionare su una esperienza estetica – intesa come esperienza di un qualche cosa che è stato precedentemente definito artistico – rischia di ottenere il risultato opposto: in quanto caratteristica dell'estetico è la peculiare tendenza ad essere esperito verso i contenuti più difforni. Tale situazione di circolarità argomentativa si presenta egualmente anche se assumiamo, invece che un oggetto percepito e un soggetto percipiente, parti di questi: ovvero, potremmo ottenere una descrizione più rigorosa dell'esperienza estetica se ci concentrassimo su gli attributi dell'oggetto e sugli specifici stati del soggetto? Secondo Matteucci anche questa non è la via da percorrere, in quanto ancora una volta ci

troveremmo a dover definire la modalità con cui la semplice presenza di uno stato soggettivo, provato dallo spettatore, o l'esistenza di una specifica proprietà oggettiva manifestata dall'oggetto diano luogo ad una forma di esperienza estetica.

L'estetico è in primo luogo una modalità esperienziale, situata ad un livello diverso rispetto al contenuto che la può ingenerare e tra di essi non vi è una rigida gerarchia né tantomeno un'attivazione causale meccanica. Ci troviamo di fronte pertanto ad una situazione paradossale: l'estetico non è quindi un contenuto definito espresso dall'oggetto; non è tantomeno lo specifico stato soggettivo esperito dal soggetto; inoltre la non pertinenza, come abbiamo visto finora, dell'artistico e dell'estetico, e la refrattarietà di quest'ultimo ad una qualsivoglia delimitazione positiva entro un campo esclusivo, ci instrada verso la necessaria assunzione del fatto che a caratterizzare l'estetico è in primo luogo la modalità della relazione che viene ad emergere e non uno dei tanti contenuti atomici nei quali possiamo ridurre lo schema dell'esperienza estetica.

Ecco che si presenta un primo salto «fenomenologico» nella esposizione di Matteucci: non potendo affidarsi alla determinazione di contenuti oggettivi o soggettivi per definire l'estetico, si deve retrocedere dalla situazione «cartesiana», retta sulla distinzione ontologica tra soggetto e oggetto, verso il «primitivo fenomenologico della relazione» – si badi bene, tale «primitivo fenomenologico della relazione» è tale in quanto non istituito una volta per tutte, quindi non ontologico, ma come un processo «la cui realizzazione equivale al suo stesso manifestarsi attraverso il modo in cui i vari vettori si dispongono nella reciprocità, senza che ciò dipenda in prima istanza dal contenuto che si può attribuire ai singoli vettori» (p. 28).

L'autore, nel secondo capitolo, si occupa di esporre il cambio di paradigma necessario ad una ricomprensione della relazione estetica. Assodato che non esiste un legame necessario tra un elemento oggettivo e l'insorgere nel fruitore di un'esperienza di stampo estetico, assodato il travalicamento dei confini che delimitano il recinto tradizionale dell'arte, possiamo dunque affermare che l'estetico non è un «cosa», ma un «come». Questa assunzione, che trasfigura l'estetico da proprietà di attributi a modalità esperienziale, permette a Matteucci di proporre il nuovo paradigma dell'«esperienza con». L'estetico, quindi è «un modo di attuarsi dell'interazione tra organismo ed ambiente a qualificare, eventualmente l'esperienza in quanto estetica, non già singoli elementi, contenuti, atti dell'organismo o dell'ambiente [...] non il possesso di determinati attributi [...] ma l'instaurarsi di un campo connotato in maniera particolare rende estetico un evento privato o pubblico [...] inscrivibile in esso» (pp. 40-41). Tale interazione si presenta con i caratteri di una *collusione* (ovvero un «giocare con», gli altri e con l'ambiente) piuttosto che un «commercio col mondo», come avevamo visto teorizzare a Desideri.

L'analisi dell'estetico permetterebbe pertanto di vedere in opera il «principio di parità della mente estesa», ribadendo il fatto che i processi cognitivi sono diffusi nell'ambiente e non relegati all'«intracraniale». L'estetico avrebbe quindi «il ruolo di garante di quell'inscindibilità performativa tra organismo e ambiente che giustifica la co-evoluzione e la co-determinazione di biologia e cultura che contraddistinguono la natura umana» (p. 42). Ed ecco che ritroviamo, seppur con le dovute differenze, un'affermazione simile a quella che avevamo già incontrato in Desideri e in Wulf; l'estetico se correttamente indagato e descritto non è un prodotto secondario del processo evolutivo, non è un mero orpello decorativo ma rappresenta il fondo preconconcettuale, operativamente fungente che rende l'uomo e il suo percepire così come è.

Prima di chiudere, torniamo sulla differenza tra il paradigma di «esperienza-di» ed «esperienza-con»: «Invece di distendersi nella tematizzazione di un *focus* fattuale, l'estetico si articola come espressione ed esibizione di quanto funge operativamente. Quando ha luogo tale switch, per così dire, emergono e prendono rilievo le linee d'energia del campo, e perde stringenza la tensione lineare verso contenuti tematici. Questi, ora cessano di essere i terminali della nostra attenzione per diventare invece i catalizzatori di una diversa manifestazione del campo. Si capovolgono, da fini a mezzi, da obiettivi a vettori» (Matteucci, p. 48). Ad esempio, nel caso della visione di una costellazione, «dapprincipio vedo solo le stelle [...] poi [...] la loro configurazione operativamente efficiente nella percezione si rende figura apparente, reale quanto i puntini luminosi che ne costituiscono i vertici». In questo caso, le linee di forza che gestalticamente rendono quei punti separati parte di una figura composita, emergono come se esistessero veramente; ma non come sovrapposizione retinica, né come immagine mentale, poiché io vedo attivamente la costellazione, non la proietto né la immagino. Inoltre, non c'è un'«aggiunta»; il «riscontro retinico» è il medesimo, semplicemente sono emerse le linee operative fungenti che oltre ad agire tacitamente, adesso appaiono. Infatti, c'è differenza tra considerare un'esperienza estetica come «esperienza-di» o un'«esperienza-con». Poniamo per esempio il fatto di star esperendo un tavolo di fronte a me: un conto è dire «sto avendo un'esperienza-di questo tavolo», ovvero «io soggetto esperisco tematicamente un contenuto definito». In questo caso si assiste ad una relazione lineare nella quale due entità entrano in relazione tra di loro, una in quanto soggetto l'altra in quanto oggetto. Come abbiamo visto però tale paradigma esula dalla pertinenza dell'esperienza estetica, in quanto questa è non lineare e non postula la separazione preventiva tra soggetto e oggetto. Infatti, tornando all'esempio del tavolo, se affermo che sto avendo un'«esperienza-con» il tavolo sto affermando che la mia relazione-con genera performativamente un campo esperienziale; ovvero entro in una compaginazione sensibile con esso e si apre un campo nel quale entrambe i poli della relazione dicono «sempre inestricabilmente

15

qualcosa di me qualcosa del mondo nella circostanza attuale» (p. 50).

In una tale situazione «collusiva», si viene a istituire una relazione di attività/passività tra i due *relata*, di modo tale che l'organismo assorbito nel campo aperto dalla relazione acquisisce conoscenze «su sé nel mondo». Tale pratica di collusione permette ed elicitava un *interplay* estetico che non ha i tratti caratteristici del libero gioco delle facoltà kantiano; bensì presuppone e si fonda sulla stratificazione di usi concreti e contingenti di «sedimenti storico-ambientali [...] che diventano patrimonio esperienziale dell'organismo come suoi modi di operare con il materiale che ne emerge [...]» (p. 51).

In chiusura, se l'estetico ha a che fare con una mente, lo ha nella misura in cui si consideri entro di questa sia l'organismo che l'ambiente, tenuti stretti, biunivocamente collusi, in un accordo di reciproca estensione.

## 5. Consigli di Lettura

In quest' ultimo paragrafo conclusivo vogliamo segnalare altri volumi il cui tenore teorico, oppure la tematica di ricerca, è affine a quelli di cui abbiamo trattato nella rassegna e che pertanto si configurano o come possibili prosieghi e approfondimenti delle tematiche e riflessioni esposte nel saggio di rassegna, oppure come contraddittorio. Per chi volesse approfondire la tematica dell'estetica quotidiana suggeriamo:

- DI STEFANO, ELISABETTA, *Che cos'è l'estetica quotidiana*, Roma, Carocci editore, 2017.
- NAUKKARINEN, OSSI, *Prospettive di un'estetica del quotidiano*, (a cura di G. Iannilli,) Bologna, BONONIA University press, 2020.

Per chi invece volesse ritornare sul rapporto tra estetica e nuovi media rimandiamo a:

- ALFIERI, ALESSANDRO, *Che cos'è la video-estetica*, Roma: Carocci editore, 2019.
- VERCELLONE, FEDERICO, *Il Futuro dell'immagine*, Bologna: il Mulino, 2017.

Per quanto riguarda il versante dell'estetica evoluzionistica o comunque degli studi che puntano verso una riconsiderazione della fundamentalità della dimensione estetica nello sviluppo umano segnaliamo:

- DISSANAYAKE, ELLEN, *L'infanzia dell'estetica. L'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, (a cura di F. Desideri, M. G. Portera) Milano, Mimesis, 2015.

Sulla tematica della volatilizzazione della bellezza ricordiamo:

- CAMEROTTO, ALBERTO, PONTANI, FILIPPOMARIA, *L'esilio della bellezza*, Milano, Mimesis, 2014.
- DI GIACOMO, GIUSEPPE, *La bellezza abbandonata*, Bologna, Il Mulino, 2021.
- VERCELLONE, FEDERICO, *Beyond Beauty*, Albany, State University of New York, 2017.

Per una panoramica introduttiva alla storia dell'estetica e ai suoi nuovi sviluppi:

- CANTELLI, CHIARA, DESIDERI, FABRIZIO, *Storia dell'estetica occidentale. Da Omero alle neuroscienze*, Roma, Carocci editore, 2020.
- DE CLEMENTE, OTTAVIO, SAVINO, ANGELA, *Neuroestetica Bellezza, arte e cervello*, Palermo, Nuova Ipsa, 2020.
- KANDEL, ERIC, RICHARD, *Arte e Neuroscienze. Le due culture a confronto*, (trad. it. Di G. Gianbruno), Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017.

## 6. I libri

BAUMGARTEN, ALEXANDER GOTTLIEB, *Estetica*, (a cura di S. Tedesco), Palermo, Aesthetica, 2002.

D'ANGELO, PAOLO, FRANZINI, ELIO E SCARAMUZZA, GABRIELE (a cura di), *Estetica*, Milano, Raffaello Cortina, 2002.

DESIDERI, FABRIZIO, *Origine dell'estetico. Dalle emozioni al giudizio*, Roma, Carocci, 2018.

DISSANAYAKE, ELLEN, *L'infanzia dell'estetica. L'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, (a cura di F. Desideri, e M. G. Portera) Milano, Mimesis, 2015.

HUME, DAVID, *La regola del gusto*, (a cura di G. Preti), Milano, Abscondita editore, 2006.

HUSSERL, EDMUND, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, (a cura di E. Filippini) il Saggiatore, Milano, 2015.

KANT, IMMANUEL, *Critica della facoltà di giudizio*, (a cura di E. Garroni, H. Hohenegger), Milano, Einaudi, 2011.

MATTEUCCI, GIOVANNI, *Estetica e Natura Umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Roma, Carocci, 2019.

MERLEAU-PONTY, MAURICE, *La fenomenologia della percezione*, (a cura di A. Bonomi), Milano, Bompiani editore, 2003.

TOMASELLO, MICHAEL, *Le origini della comunicazione umana*, Milano, Raffaello Cortina, 2009.

WULF, CHRISTOPH, *Homo Imaginationis. Le radici estetiche dell'antropologia storico-culturale*, a cura di F. Desideri e M.G. Portera, Milano-Udine, Mimesis, 2018.