

LORENZO BARTALESI
(Università degli Studi di Firenze)

LA FRAGILITÀ DELL'OGGETTO ESTETICO

1. Il declino dell'oggetto estetico

Lo stato di estetizzazione diffusa delle nostre società evidenzia oggi un fatto che appariva già evidente ad uno sguardo non vincolato all'etnocentrismo dell'estetica filosofica occidentale: la fragilità teorica della categoria di oggetto estetico. Il proliferare di oggetti disegnati per sedurre i nostri sensi e la nascita di conseguenti estetiche quotidiane destinate a decifrarne il significato, lo sviluppo di un mercato dell'arte globalizzato e il diffondersi di pratiche artistiche che invalidano l'opera d'arte come «puro oggetto», sono tutti sintomi dell'impossibilità di mantenere in vita una nozione di oggetto estetico come statica collezione di proprietà essenziali.

Secondo il tradizionale impiego ontologico della nozione di oggetto estetico, sia in ambito analitico che fenomenologico, esso si distingue in maniera essenziale dal materiale in cui trova concretizzazione e dalla funzione a cui è destinato rispetto ad uno suo presunto carattere di idealità. Se il compito dell'ontologia è infatti quello di mettere ordine nella serie di oggettualità che arredano il mondo dando a ciascuna di esse un posto sulla base di proprietà descrittive, un artefatto si distingue da un oggetto estetico ed entrambi da un'opera d'arte. Ciò che definisce tradizionalmente l'oggetto estetico è dunque una certa essenza che non troviamo nell'oggetto concreto, ordinario e pragmaticamente determinato. Sono noti gli intrecci che opera d'arte e oggetto estetico hanno intrattenuto nelle varie strategie ontologiche, spesso con la funzione di reciproco sostegno, e altrettanto noto è il vizio di circolarità in cui questi intrecci talvolta finiscono per cadere¹. In definitiva, siamo oggi nella condizione di affermare che un'ontologia statica ed

¹ Si veda ad esempio la circolarità che Dufrenne instaura tra opera d'arte e oggetto estetico: «L'oggetto estetico è l'opera d'arte percepita in quanto opera d'arte, l'opera d'arte che ottiene la percezione sollecitata e meritata, e trova compimento nella coscienza docile dello spettatore: o, più brevemente, è l'opera d'arte in quanto percepita» (M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, I, *L'oggetto estetico*, Roma, Lerici Editore, 1969, pp. 22-24).

essenzialista ci rivela ben poco di che cosa concretamente sia un oggetto estetico mentre ci dice tanto sulla fragilità teorica di una sua definizione.

Le epoche temporali e lo spazio geografico sono testimoni eloquenti di una tale conclusione. Se andiamo a ritroso nel tempo, in un'era che precede di centinaia di migliaia di anni la sfida duchampiana del *ready made* – che tanta ontologia dell'arte ha ispirato ma che è tutta interna al nostro modo di identificazione ontologica² – vediamo che l'uomo ha ovunque e da sempre sperimentato il carattere funzionalmente eteroclitico e ontologicamente impuro dell'oggetto estetico. All'alba della nostra specie, è stato senza dubbio il corpo umano, ornato con ocre rosse e piercing, tatuato e scarificato, a costituire il primo esempio di artefatto estetico³; in seguito, è stato il turno della misteriosa forza fascinatrice delle curiosità naturali (fossili o minerali), raccolte da un'altrattanto misteriosa protosensibilità estetica, e poi, in un crescendo espressivo, le amigdale bifacciali, i poliedri della tecnologia acheuleana, per arrivare, infine, alle straordinarie pitture parietali delle grotte di Chauvet, Lascaux e Altamira. Se invece usciamo dalle mappe del nostro mondo dell'arte, a migliaia di chilometri dal MOMA di New York o dal Centre Pompidou di Parigi e nell'assenza di una teoria ontologica che definisca le proprietà essenziali di un oggetto estetico, troviamo i membri della tribù Dinka del Sudan del Sud i quali chiamano *dheeng* ovvero «bello» un artefatto ordinario o addirittura una cerimonia d'iniziazione⁴, o gli Yoruba dell'Africa occidentale, i quali utilizzano un complesso vocabolario estetico per esprimere il valore di un evento o un oggetto indipendentemente dalla sua funzione⁵. Viaggi nello spazio e nel tempo come questi ci mostrano come, a prescindere dai materiali, dalle oggettualità e dalle funzioni implicate, le dinamiche estetiche dell'esperienza sono presenti a tutte le latitudini, in tutte le pratiche di sopravvivenza e sviluppo di una società umana presente e passata (cerimonie reli-

² Sulla nozione di «mode d'identification» si veda P. Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

³ Se seguiamo il suggerimento di Ellen Dissanayake che vede nelle prime interazioni madre-figlio una relazione proto-estetica possiamo immaginare che sia un volto sorridente a costituire il primo oggetto estetico naturale dell'uomo. E. Dissanayake, *Art and intimacy: how the arts began*, Seattle, University of Washington Press, 2000.

⁴ Coote, Jeremy, "Marvels of Everyday Vision": *The Anthropology of Aesthetics and the Cattle-Keeping Nilotes*, in J. Coote - A. Shelton (a cura di), *Anthropology, Art, and Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press, 1994, pp. 245-73.

⁵ B. Lawal, *Some aspects of Yoruba aesthetics*, «British Journal of Aesthetics», 14 (1974), pp. 239-249.

giose, riti di iniziazione, pratiche terapeutiche, etc.), con il ruolo cruciale, tuttavia spesso ignorato, di sostegno alle interazioni sociali, all'elaborazione di nuovi significati e alla trasmissione di materiali culturali.

Se la raccolta di osservazioni sociologiche e di dati archeologici ed etnologici concorrono nel richiamare l'estetica filosofica a rivedere la pertinenza di una distinzione essenzialista tra oggetto estetico e oggetto ordinario, la strategia ontologica tradizionale viene oggi ulteriormente neutralizzata dagli approcci naturalizzanti delle scienze cognitive e delle neuroscienze. In queste prospettive di ricerca il polo oggettuale della relazione si dissolve nelle impalpabili rappresentazioni di una mente percipiente. Conclusasi la stagione della fenomenologia novecentesca, dove la nozione di oggetto estetico era un ambito fondante della costituzione soggettiva ed esperienziale⁶, nell'epistemologia cognitivista il riferimento ai processi della percezione finisce per smaterializzare l'oggetto estetico in una sorta di simulacro cognitivo, una rappresentazione mentale causata da uno stimolo esterno o una proiezione affettiva di uno stato emotivo su un dato sensoriale.

2. La relazione estetica come attitudine cognitiva

Al culmine di questo declino della categoria di oggetto estetico troviamo l'affermazione di Jean-Marie Schaeffer secondo cui «pensare la dimensione estetica in termini di oggetti ci impedisce l'accesso alla realtà dei fatti estetici»⁷. La nozione di oggetto estetico apparterrebbe ad una prospettiva ontologizzante dell'Occidente, contemporaneamente sostantivante e oggettivante, che ci porta a vedere oggetti là dove ci sono solo fatti, eventi o processi. Un modo di identificazione ontologica specifico in cui la determinazione oggettuale prevale dunque su tutto ciò che, polarizzato affettivamente, ha un carattere immersivo di (dis)accordo con il mondo. Contro questo modo sostantivante di guardare all'estetico, Schaeffer propone un'analisi centrata sulla nozione di *relazione estetica* come comportamento umano di base, un'attitudine endogena e autotelica dell'attenzione che può e deve essere descritta nei termini di una relazione intenzionale uomo-mondo istanzata

⁶ Sulla nozione di oggetto estetico nella tradizione fenomenologica rimando a G. Scaramuzza, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, Padova, Antenore, 1976 e a D. Angelucci, *L'oggetto poetico Conrad, Ingarden, Hartmann*, Macerata, Quodlibet, 2004.

⁷ J.-M. Schaeffer, *Oggetti estetici*, in F. Desideri, G. Matteucci (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze, Firenze University Press, 2006, p. 41.

in meccanismi psicologici e processi neurofisiologici. Ridefinito l'estetico come una curvatura della relazione cognitiva ordinaria, la questione dell'oggetto estetico, e con essa quella delle proprietà che lo definiscono essenzialmente come tale, diviene un falso problema, un crampo mentale a cui ci ha condotti un modo scorretto di porre le domande: «nella dimensione estetica [...] sono le proprietà «banali» che sono causalmente attive e non delle misteriose “proprietà estetiche” che apparirebbero a qualche a sua volta misterioso “oggetto estetico”. Altrimenti detto non c'è un «oggetto» estetico: ci sono oggetti *tout court* e di ogni tipo [...] che possono essere o non essere investiti esteticamente»⁸. Negli stessi anni, troviamo una medesima diagnosi nelle pagine di Gérard Genette dedicate alla relazione estetica:

È dunque necessario maneggiare con precauzione la nozione troppo corrente di “oggetto estetico”: essa ha il merito, certamente notevole, di estendere il campo dell'«estetica» al di là delle sole opere d'arte, ma suscita indebitamente l'idea che certi oggetti siano «estetici» (ossia implicano la proprietà oggettiva permanente e apparentemente positiva di «essere estetici»), mentre altri non lo sarebbero (non la implicherebbero), e ciò per me non ha sinceramente alcun senso. Almeno la si può intendere, per ellissi o metonimia, nel senso di «oggetto (attualmente) di un'attenzione e di un apprezzamento estetici»; l'aggettivo estetico dunque non è qui «disposizionale», ma al contrario risultativo: non è l'oggetto che rende estetica la relazione, ma la relazione che rende estetico l'oggetto.⁹

L'eliminativismo di Schaeffer e Genette non è certo rivolto ad annullare la differenza che sopravviene quando un oggetto ordinario viene percepito esteticamente o quando ad appropriarsene è un sistema di coordinate estetiche come quello del mercato dell'arte. La categoria di oggetto estetico, pur nella sua inconsistenza ontologico-descrittiva, sembra essere una di quelle nozioni di cui non possiamo fare a meno quando articoliamo analisi e valutazioni. La nostra grammatica estetica rende inevitabile il ricorso a questa categoria. È infatti non solo lecito ma molto pertinente domandarsi come si passa da un'attività qualunque ad una pratica artistica o da un semplice artefatto ad un'opera d'arte, tuttavia la risposta sarà non nei termini di una definizione di ciò che un'opera d'arte (o un oggetto estetico) essenzialmente è ma di un'analisi sui processi sociali e culturali che sorgono a partire dalla nostra credenza nel

⁸ J.-M. Schaeffer, *Oggetti estetici*, cit., pp. 46-47.

⁹ G. Genette, *L'opera dell'arte*, II, *La relazione estetica*, a cura di F. Bollino, Bologna, CLUEB, 1998, p. 22.

valore superiore dell'arte rispetto alle altre attività¹⁰. Sbagliamo invece nel domandarci in termini di proprietà essenziali cosa fa di un oggetto ordinario un oggetto estetico o di uno strumento rituale un'opera d'arte. L'attivazione estetica non promuove l'oggetto ordinario ad un livello ontologico ulteriore e l'esteticità di un oggetto non dipende causalmente da delle presunte proprietà estetiche più di quanto non dipenda dal luogo in cui esso si trova. Un oggetto, quale che sia l'intenzione produttiva che lo ha generato e la funzione ordinaria, entra in risonanza con il soggetto, si offre al coinvolgimento emotivo di una relazione estetica, senza che il suo statuto ontologico venga a modificarsi. Di conseguenza, contrariamente a chi sostiene le ragioni di una museografia cognitiva che contestualizza e ri-funzionalizza gli oggetti d'arte di altre culture, una maschera *hemlout* dei Sulka della Papouasie-Nouvelle Guinée, una volta collocata in un museo, non va incontro ad una forma di estetizzazione ontologicamente snaturante poiché non è né il contesto di esposizione né il privilegio accordato alle sole proprietà formali a fare di essa un oggetto estetico¹¹. Già nel suo contesto originario, nel rituale Gahuku-Gama per il quale è stata prodotta, le sue proprietà materiali e formali concorrono infatti a produrre quella interazione qualitativa che definiamo estetica¹². Non si realizza alcun passaggio ontologico da una dimensione rituale (o religiosa, militare, ordinaria, etc.) ad una estetica poiché quest'ultima non è una funzione che pertiene all'ambito dell'oggetto ma ad uno specifico funzionamento della cognizione.

3. Il vicolo cieco dell'internalismo

Il rovesciamento di prospettiva descritto da Schaeffer e Genette, e il conseguente declino dell'oggetto estetico, sembra oramai irreversibile. Ma se in estetica gli strumenti concettuali dell'ontologia essenzialista segnano il passo, abbiamo visto che la prospettiva cognitivista si espone a rischio di rendere inconsistente il polo oggettuale della relazione estetica e quindi ad una obiezione radicale: una volta perso l'oggetto, la stessa relazione estetica non fini-

¹⁰ In questa direzione vanno le ricerche condotte da Nathalie Heinich e Roberta Shapiro sulla nozione di «artification». N.Heinich, R. Shapiro (a cura di), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Edition de l'EHESS, 2012.

¹¹ Per un esempio paradigmatico di questo approccio in antropologia si veda J. Maquet, *The Aesthetic Experience: An Anthropologist Looks at the Visual Arts*, New Haven, Yale University Press, 1986.

¹² M. Jeudy-Ballini, *Dédommager le désir. Le prix de l'émotion en Nouvelle-Bretagne*, «Terrain», 32 (1999), pp. 5-20.

sce per dissolversi in una forma di astratto soggettivismo naturalizzato sordo al valore normativo e pubblico di ogni pratica culturale umana?

Una volta descritta la vita mentale nella prospettiva del rappresentazionalismo cognitivista, vale a dire come una serie di processi di elaborazione interna di stimoli che intrattengono un semplice rapporto causale (input-output) con gli eventi esterni, la relazione estetica rischia di diventare affare di una mente dissociata dal mondo. Tanto nella formulazione emotivista, in cui l'estetico è relegato nella pura interiorità emotiva, quanto in quella cognitivista, fondata su una relazione di dipendenza causale tra uno stimolo esterno e una configurazione interna¹³, il risultato è infatti una risoluzione della relazione estetica in una prospettiva in prima persona che non tiene conto della variabilità delle oggettualità in gioco e del carattere intrinsecamente pubblico di ogni percezione. Quello che si perde in questa prospettiva è quindi il livello normativo dei significati culturali, delle pratiche e delle intenzionalità sociali incorporate dall'oggetto che viene attivato esteticamente. Se, con Wittgenstein, la valutazione estetica di una frase musicale o un dipinto si compie nella correlazione del nostro linguaggio con l'intera cultura ovvero con il contesto globale di abiti, grammatiche, situazioni vissute e intrecci di significati immanenti all'agire simbolico dell'oggetto¹⁴, la comprensione estetica non potrà allora in alcun modo essere modellata sul paradigma di una mente computazionale dissociata dal mondo. Lo spettro di una risoluzione dell'estetico nel percettivo e di una conseguente considerazione puramente formalista dell'oggetto estetico ritorna sotto forma di una dipendenza tra il mondo delle percezioni e il mondo degli stimoli oggettivi, in una considerazione al ribasso del valore della percezione che già Cassirer denunciava consistere riduzionisticamente in un «fedele rispecchiamento dei rapporti del mondo «esterno», nella loro riproduzione»¹⁵.

Il problema di tali approcci fondati su una riduzione della complessità percettiva e semantica dell'estetico risiede nei modelli di mente soggiacenti, i quali condividono una prospettiva internalista sul funzionamento della relazione ecologica uomo-mondo

¹³ Questo è il caso della neuroestetica così come proposta da Semir Zeki in *La visione dall'interno*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

¹⁴ L. Wittgenstein, *Lezioni e conversazione sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, a cura di M. Ranchetti, Milano, Adelphi, 2005, p. 63.

¹⁵ E. Cassirer, *Filosofia della forme simboliche*, III, 1, tr. it. di E. Arnaud, Firenze, La Nuova Italia, 1984, p. 78.

e, da un punto di vista metodologico, una prassi riduzionistica radicale. L'attributo cognitivo si applica a qualcosa di interno alla nostra mente (una immagine, rappresentazione o evento mentale) che può essere osservato indirettamente attraverso i suoi effetti esteriori o con un accesso diretto di tipo introspettivo. Declinato così il fondo comune, gli approcci si differenziano sull'asse emozione/cognizione. Da una parte, abbiamo un modello computazionale di mente funzionalmente orientata alla risoluzione di problemi ambientali attraverso l'elaborazione di rappresentazioni simboliche, a cui corrisponde un paradigma estetico cognitivista. Dall'altra, invece, un modello 'in prima persona' di mente come coscienza affettiva e somatosensitiva, al quale è legata una descrizione emotivista del carattere ineffabile ed eminentemente soggettivo dei fatti estetici.

3. Estetica in azione

Una possibile via di uscita all'alternativa essenzialismo *contra* internalismo nella direzione di una considerazione pragmatista dell'oggetto estetico è quella di pensare l'ontologia in senso dinamico piuttosto che statico-essenzialista¹⁶. Questa è la soluzione adottata ad esempio dal costruttivismo di Nelson Goodman quando propone di sostituire la domanda sulle proprietà che definiscono un'opera d'arte (*che cos'è un'opera d'arte?*) con quella sul suo funzionamento (*quando è arte?*). L'opera d'arte è un simbolo che, come gli altri simboli, intrattiene con il mondo certe funzioni referenziali. Un'opera d'arte è tale se funziona esteticamente come simbolo in un sistema simbolico. Un oggetto non è quindi in ogni contesto e in ogni tempo «estetico», ma lo può essere se la funzione referenziale che realizza ha in un dato momento determinati tratti sintomatici. Alle proprietà statiche di un oggetto proprie della strategia essenzialista, Goodman oppone delle «caratteristiche salienti» che tendono ad essere presenti e ad essere dominanti nell'esperienza estetica; dei «sintomi dell'estetico», dunque, che variano in relazione alle pratiche linguistiche e simboliche in cui si inserisce l'oggetto. Nell'ontologia nominalistica di Goodman l'accento è posto su quanto l'oggetto estetico *fa* come oggetto simbolico, quindi sulla provvisorietà e contingenza del suo essere estetico, piuttosto che su ciò che esso essenzialmente è. Nel dinamismo di questa ontologia, scrive Goodman, «un oggetto inerte, un ogget-

¹⁶ F. Desideri, *Ontologie statiche e dinamiche. Danto vs. Goodman (e oltre)*, «Paradigmi», 2 (2010), pp. 25-42.

to puramente d'uso, può giungere a funzionare come un'opera d'arte, e così un'opera d'arte a funzionare come un oggetto inerte, un oggetto puramente d'uso»¹⁷.

Se un sasso raccolto sulla spiaggia ed esposto in un museo e un quadro di Rembrandt usato come una coperta costituiscono i due oggetti paradossali con cui Goodman sostiene questa affermazione, è con la nozione di «implementazione» (*implementation*) o «attivazione» (*activation*) che il filosofo americano estende la teoria dei sintomi dell'estetico al di là della determinatezza del segno¹⁸. Con questa nozione, che viene distinta pur nella continuità operativa da quella di "esecuzione", Goodman va oltre alla prospettiva semiotica adottata in *Languages of Art* (1968) allargando la riflessione anche agli oggetti ordinari che possono essere attivati esteticamente. Con la nozione di attivazione Goodman si riferisce non più a un sintomo ma alla condizione di base del funzionamento estetico di un oggetto, a quel «processo che apre la strada al funzionamento estetico su cui si basa la nozione di opera d'arte»¹⁹. L'attivazione è, per usare l'efficace definizione di Cometti, un «dispositivo performativo»²⁰ ovvero l'insieme dei modi di presentazione (fisici e semantici) che fa sì che un oggetto estetico operi esteticamente. Più ampia dell'esecuzione, che riguarda soltanto un'opera d'arte, l'implementazione è allora ciò che «realizza un funzionamento estetico». Essa non si limita solo agli artefatti che introiettano già un'intenzionalità o un significato culturale, ma si rivolge a oggetti ordinari o naturali al di fuori di un contesto istituzionale, scelti e percepiti anche solo come esemplificazione di certe forme e proprietà.

L'oggetto estetico non emerge quindi da una compagine di proprietà estetiche ma dalla capacità di un oggetto, e del dispositivo performativo che lo implementa, di suscitare una comprensione estetica in cui è già presente una peculiare di sintesi tra reazioni emotive e riconoscimenti semantico-espressivi e che non può venire assimilata né all'acquisizione di dati percettivi né alle operazioni cognitive superiori di concettualizzazione e interpreta-

¹⁷ N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, tr. it. di C. Marletti, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 83.

¹⁸ Su questi temi si veda L. Marchetti, *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2006.

¹⁹ N. Goodman, *Arte in teoria, arte in azione*, a cura di P. Fabbri, Milano, el al./edizioni, 2010, p. 49.

²⁰ J.P., Cometti, *La fabrique de l'art. Médiation et activation*, «Aisthesis», 2 (2011), pp. 101-110.

zione²¹. «Le opere operano quando informano la visione», scrive Goodman, «*informare* non nel senso di fornire informazioni, ma di *formare* o *ri-formare* o *trasformare* la visione; e la visione si intende non limitata alla percezione ottica, ma come comprensione in genere»²². L'oggetto estetico è dunque quell'oggetto capace di attivare una forma di comprensione estetica che, radice di ogni comprendere, include tutta quella serie di competenze (ricercare, inventare, distinguere, scoprire, collegare, ordinare, organizzare, testare, etc.) adottate dall'uomo nel processo continuo con cui si impegna in ogni momento a «fare e rifare cognitivamente un mondo, più mondi o un mondo di mondi»²³.

4. L'incanto dell'oggetto estetico come attore sociale

In accordo con Goodman, dunque, l'oggetto estetico si definisce in base alla funzione simbolica realizzata e all'implementazione (o attivazione) che ne definisce le condizioni di operatività. Una funzione simbolica che dobbiamo però estendere in una considerazione antropologica del simbolo come processo formativo di senso capace di instaurare connessioni immediate e direttamente espressive tra mente e mondo²⁴. Un'estensione quindi del paradigma segnico goodmaniano che vede nella funzione simbolica la sola funzione referenziale propria del linguaggio enciclopedico. Parfrasando quanto scrive Wittgenstein a proposito dell'opera d'arte²⁵, l'oggetto estetico non fa infatti segno a qualcosa di fuori da lui, non trasmette qualcosa d'altro, ma se stesso.

Detto questo, come si comporta un artefatto quanto è attivato esteticamente? In che modo l'attitudine estetica specie-specifico umana di cui parla Schaeffer interagisce con gli oggetti ordinario, artefatti o naturali, in una relazione estetica? La risposta di Goodman rimane legata ad un intento definitorio dell'opera d'arte

²¹ Per la nozione di «comprensione», così come intesa in questo lavoro rimando a F. Desideri, *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2011 (in particolare il cap. 7, pp. 159-182).

²² N. Goodman, *Arte in teoria Arte in azione*, op. cit., p. 91.

²³ N. Goodman, C.Z. Elgin, *Ripensamenti in filosofia, altre arti e scienze*, a cura di P. Fabbri, Milano, el al./edizioni, 2011, p. 173.

²⁴ Su questa estensione antropologica della nozione di simbolo si veda F. Desideri, *Unità oggettuale e unità immaginale dell'opera d'arte*, in Russo, Luigi (a cura di), *Attraverso l'immagine*, Palermo, Aesthetica pre-print, Vol. 19, 2006, p. 65.

²⁵ «L'opera d'arte, si potrebbe dire, non vuole trasmettere *qualcosa d'altro*, ma se stessa» (L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, a cura di G.H. von Wright e H. Nyman, tr. it. di M. Rachetti, Milano, Adelphi, 1988, p. 114).

come «entità semiotica nativa»²⁶ escludendo ogni riferimento all'intenzionalità, all'aspetto storico estetico della sua intenzione. Sebbene sia il funzionamento e non le proprietà stabili di un oggetto ad essere estetico, e sebbene i sintomi dell'estetico descritti siano mobili, contingenti e non costituenti un criterio netto, rimaniamo comunque in una strategia ontologica in cui le caratteristiche definitorie dell'oggetto estetico sono di natura segnica.

Cercando di andare verso una considerazione più approfondita dell'interazione tra una disposizione cognitiva e il carattere storico, pubblico e sociale dell'oggetto estetico, possiamo trovare alcuni elementi utili per provare a comprendere come questi agisca, come dinamicamente si muova contestualizzando e decontestualizzando continuamente le sue condizioni di fruizione, nella proposta dell'antropologo inglese Alfred Gell di pensare gli oggetti d'arte come agenti di mediazione sociale dotati di una intenzionalità delegata e quindi di una propria efficacia d'azione²⁷.

Nata con l'intento di fornire una teoria generale degli oggetti d'arte efficace in tutti i contesti culturali, la tesi di Gell ha il merito non solo di evidenziare i limiti dell'approccio ontologizzante alla nozione di oggetto estetico ma soprattutto quello di provare a dare spiegazione dei meccanismi di implementazione, sia da un punto di vista sociale che cognitivo, senza fare ricorso ad una strategia semiotica che privi l'oggetto dell'aspetto intenzionale riducendolo a pura funzione simbolico-referenziale. La via d'accesso a quelli che Gell chiama *art objects* non è quella estetica, nel senso dei criteri del bello che presiedono alla loro realizzazione, né tantomeno quella semiotica, che vede nell'arte un veicolo di codici e significati culturali da interpretare. La teoria di Gell vuole operare uno slittamento della base epistemologica dello studio dell'arte sostituendo il criterio estetico con quello delle intenzionalità (*agencies*), immaginarie o reali, implicate nella fabbricazione e nella fruizione dell'oggetto e facendo emergere la specificità del polo oggettuale della relazione estetica sullo sfondo più ampio delle capacità cognitive specie-specifico umane.

La componente mentale che fonda la teoria generale di Gell è quella capacità – che in psicologia cognitiva prende il nome di *folk psychology* – di comprendere i comportamenti degli altri attribuendo credenze e desideri. Proprio attraverso questo processo

²⁶ Per una critica dell'approccio semiotico di Goodman, vedi: J.-M. Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, 1996, p. 81.

²⁷ A. Gell, *Art and agency*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

psicologico di base (che Gell chiama *abduzione di agency*) gli oggetti d'arte vengono letti dai fruitori come indicatori delle intenzioni e degli stati mentali dei loro produttori e costituiscono, di conseguenza, l'oggettivazione di un fascio di intenzionalità delegate che funziona da intermediario materiale tra le persone. L'implementazione di un oggetto come la maschera Sulka esposta in un museo, prevede allora per Gell le varie intenzioni all'opera nella sua produzione, individuali e collettive, il rituale in cui è stata utilizzata e i suoi effetti tangibili, il dispositivo performativo in cui è attualmente presentata, le intenzioni di chi vi ha apportato modifiche nel tempo. L'oggetto agisce come un attore sociale che, come avente intenzionalità propria, media attivamente significati e intenzioni tra le persone.

Sin qui però abbiamo solo una teoria dell'*agency* degli oggetti, ciò che la rende invece un tentativo di rinnovare l'antropologia dell'arte è il riferimento al modo specifico, di natura affettiva, con cui avviene l'attivazione degli oggetti artistici e la loro attività di mediazione sociale. Gell ipotizza che l'efficacia dell'oggetto d'arte risieda nel suo potere di fascinazione (*captivation*) che alimenta la forma di intenzionalità quasi umana di cui questi è dotato. Gell tuttavia individua nel solo virtuosismo produttivo la causa di tale effetto. È infatti l'incapacità di venire a capo della complessità dei processi *decision-making* dell'artista a intrappolare lo spettatore al potere quasi magico dell'artefatto²⁸.

Nella sua proposta teorica, Gell osserva dunque bene che non esiste alcuna funzione estetica di un oggetto da opporre ad una rituale, religiosa o militare; inoltre, la capacità di fascinazione di questo non può ridursi alla predisposizione innata a rispondere a determinati stimoli²⁹ o alle proprietà gestaltiche del disegno né tantomeno ad un'interpretazione dei significati culturali veicolati dall'opera. L'oggetto d'arte (o estetico) è un «sistema d'azioni destinato a cambiare il mondo» e la sua seduzione è una sintesi di reazione affettiva, risposte subcognitive e valutazioni semantiche suscitata da un oggetto investito di un'*agency* quasi umana. Il limite di Gell sta, invece, nel non aver compreso che la dinamica rela-

²⁸ A. Gell, *The Technology of enchantment and the enchantment of technology*, in J. Coote, A. Shelton (a cura di), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 44.

²⁹ Come fa ad esempio il neuroscienziato Vilayanur S. Ramachandran con le sue leggi universali dell'arte. Cfr. V. Ramachandran, W. Hirstein, *The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience*, «Journal of Consciousness Studies», 6-7 (1999), pp. 15-51.

zionale in cui questi oggetti agiscono è autenticamente estetica. Il rifiuto dell'approccio dell'antropologia dell'arte tradizionale, basato impropriamente sull'identificazione dell'estetico con una considerazione della qualità formali dell'oggetto, spinge Gell a trascurare il fatto che è proprio il tenore estetico della relazione a rendere efficace la fascinazione, rendendo l'oggetto una sorta di trappola affettiva per l'attenzione. Nel mettere in evidenza l'incorporamento di credenze, desideri e intenzioni nell'oggetto, Gell definisce quest'ultimo come un condensato di una forma di vita, una figura complessa che non si dà una volta per tutte ma che attivamente media nuove relazioni sociali e cresce nel tempo incorporando e creando significati sempre nuovi. Tuttavia, sostituendo l'estetico con il potere magico della tecnologia e del virtuosismo produttivo, Gell non dà il giusto peso al modo con cui questa complessità viene attivata. Trascurando la qualità estetica della relazione, l'approccio di Gell non solo non riesce a specificare quando e come un oggetto ordinario funziona esteticamente ma non comprende come la stessa efficacia simbolica dipenda dalla forza espressiva del suo apparire.

5. Estetica senza ontologia: una teoria espressivista

Se è la relazione a rendere estetico l'oggetto e, di conseguenza, non esiste alcuna proprietà oggettiva stabile e positiva di esteticità con cui delimitarne l'estensione, lo spazio estetico dell'esperienza è però relazionale in un senso ben diverso da una relazione cognitiva pensata sul modello del rappresentazionalismo cognitivista. La strada da percorrere è quindi quella di un'estetica senza ontologia che attesti come il modo di esistenza estetico dell'oggetto non possa pensarsi «inseparabile dai vincoli estetici immanenti alla sua costituzione, come il suo riposare ontologicamente in sé non possa pensarsi separato dalla dinamica del suo apparire, da ciò che esteticamente *fa*»³⁰.

Raccogliendo quanto emerso sinora possiamo quindi delineare una via alternativa all'oggetto estetico che potremmo con Desideri definire *espressivista*³¹. Una via che pensa la strategia ontologica solidale con una più ampia indagine antropologica e che, di conseguenza, abbandona ogni intento definitorio. In questa di-

³⁰ F. Desideri, *Ontologie statiche e dinamiche. Danto vs. Goodman (e oltre)*, cit., p. 40.

³¹ Per una presentazione dell'espressivismo estetico rimando al già citato F. Desideri, *La percezione estetica* e a Id., *Otto tesi per una riconscezione dell'estetica. (e due conclusioni meta-estetiche)*, «Aisthesis», Special Issue «Riconcepire l'estetica», 2012, pp. 5-7.

rezione, la questione dell'oggetto estetico non solo non si pone più nei termini essenzialisti di un'ontologia statica ma anche la versione dinamica del funzionalismo goodmaniano lascia il posto ad una considerazione dell'instabile e mobile unità strutturale che si viene a configurare in una comprensione come esercizio di un sapere estetico³².

Lungi dal riassumersi nel rapporto cognitivo o affettivo di un soggetto con una compagine oggettuale, la dimensione estetica dell'esperienza è relazionale nel senso radicale indicato da Dewey di un'interazione qualitativa in cui l'organismo è avvolto dall'ambiente e in cui l'esperienza, fluida risonanza di interno ed esterno, sintesi di fattori emotivi e cognitivi, «non riconosce alcuna divisione tra atto e materiale, soggetto e oggetto, ma li contiene entrambi in una totalità non analizzata»³³. In questa interazione l'oggetto attivato esteticamente, nella sua natura contingente ed evenemenziale, è inseparabile da una percezione già intrinsecamente simbolica, una primitiva percezione dell'espressione che, seguendo Cassirer, costituisce la radice stessa dell'esperienza sensoriale³⁴. Se infatti le proprietà estetiche non appartengono all'oggetto, esse non sono però neppure proiezioni soggettive sulle sue qualità fisiche o ordinarie. Esse sono, con Arnheim, qualità espressive o primarie della percezione e si danno in un'immediatezza che non è quella del puro sentire o dell'intuizione ineffabile, ma nell'istantaneità che è quella dell'afferrare il senso di un'espressione del volto, di un tono della voce, di una frase musicale³⁵. La comprensione che attiva esteticamente l'oggetto corrisponde quindi a cogliere in un colpo solo un'unità strutturale di senso che costituisce un surplus rispetto alle istruzioni in qualche modo contenute nell'oggetto. Un'unità che non si dà mai nello stesso «modo di essere», che chiede sempre di essere ricreata in un processo in cui ogni elemento è un punto di fuga verso nuovi significati e connessioni e da cui dipende quella fascinazione che cattura e intrappola la nostra attenzione. Come scrive Schaeffer ricorrendo alle categorie goodmaniane, «nell'attenzione estetica tutte le proprietà possedute da un oggetto sono suscettibili di essere attivate come esemplificazioni. Ogni elemento è dunque suscettibile di essere investito di si-

³² G. Matteucci, *Il sapere estetico come prassi antropologica: Cassirer, Gehlen e la configurazione del sensibile*, Pisa, ETS, 2010.

³³ J. Dewey, *Esperienza e natura*, a cura di P. Bairati, Milano, Mursia, 1990, p. 27.

³⁴ E. Cassirer, *Filosofia della forme simboliche*, III, 1, op. cit., pp. 85-86.

³⁵ Su questi temi wittgensteiniani rimando a A.G. Gargani, *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2008.

gnificazioni, in particolare attraverso la metaforizzazione affettivamente satura»³⁶.

L'introvabile oggetto estetico, questa categoria di cui abbiamo narrato il declino ma che riemerge ogni volta che ci si interroga sull'eventuale funzione estetica dei vari oggetti ordinari, appare qui solo fugacemente, nell'istante che è l'unità temporale dell'esperienza estetica. Indipendentemente dalla sua modalità di instanziazione e funzione, l'oggetto estetico è dunque un'epifania³⁷, il correlato oggettivo di una comprensione estetica come sguardo sulla struttura che connette l'intera cultura di una forma di vita umana.

³⁶ J.M. Schaeffer, *Relazione estetica e conoscenza*, in F. Desideri, G. Matteucci, J.-M. Schaeffer (a cura di), *Il fatto estetico*, Pisa, ETS, 2009, p. 19.

³⁷ Per una lettura dell'esperienza estetica come epifania si veda il recente L. Jenny, *La vie esthétique. Stases et flux*, Verdier, Lagrasse, 2013.