

*Roberto Mattiussi*

**Giovanni Matteucci, *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci, Roma 2019, pp. 272.**

In questo volume, Giovanni Matteucci mira ambiziosamente a presentare una nuova concezione dello statuto dell'esperienza estetica: uno statuto che prende le mosse dalle recenti posizioni emerse in ambito evolutivista e nell'ambito delle teorie della mente che richiedono il superamento del dualismo cartesiano.

Secondo Matteucci il carattere interazionale dell'estetico è stato fino ad oggi trascurato e ciò ha comportato una duplice sterilità. Se, da un lato, il persistere del dualismo gnoseologico moderno impedisce una piena ricezione da parte dell'estetica delle nuove istanze relative alla mente e alla natura umana, dall'altro le ricerche neuroscientifiche mirano a stabilire che cosa sia l'estetico lavorando con oggetti che sono preventivamente individuati come artistici. Estetica e neuroscienze non si sono liberate del paradigma "esperienza-di", secondo il quale al titolare di un'esperienza si contrappone un oggetto o contenuto che gli è esterno ed estraneo. È un paradigma, quest'ultimo, nel quale tutto ciò che ha a che vedere con l'estetico viene valutato a seconda della conformità o dell'utilità rispetto a esigenze esclusivamente conoscitive.

Il paradigma da adottare, allora, è piuttosto quello dell'"esperienza-con", nel quale l'esperienza estetica è intesa come frutto dell'interazione tra ambiente e organismo, i cui processi di realizzazione non servono ad aumentare una conoscenza, ma a percepire, a sentire e a sviluppare l'interazione con l'ambiente (servono a *percettualizzare* e non a concettualizzare). L'estetico è "inteso come quella dimensione particolare nella quale l'essere umano si addestra a fare esperienza *con* il mondo prima che *di* esso" (p. 13). I rapporti dell'organismo con l'ambiente diventano parte della mente che li percepisce, è questo il senso della "mente estesa" (p. 13).

I sei capitoli che compongono questo saggio si dividono in due parti, come lo stesso Matteucci precisa nell'introduzione. I primi tre capitoli contengono un'esauriente esposizione del paradigma "esperienza-con" proposto dall'autore, mentre i tre capitoli conclusivi gettano luce sulle

conseguenze che tale paradigma produce sul piano della percezione (cap. 4), sul piano dell'emozione (cap. 5) e su quello dell'espressione (cap. 6).

Nel primo capitolo Matteucci si preoccupa anzitutto di stabilire l'inefficacia di una riduzione dell'estetico all'artistico. L'estetico è irriducibile all'artistico, e tale irriducibilità è basata sulla differenza che intercorre fra contenuti esperienziali e modalità esperienziali. Un'esperienza estetica non è il risultato della semplice somma dei contenuti ai quali siamo esposti, essa è l'*interazione* stessa fra fattori diversi, interazione di volta in volta incarnata in una modalità.

Quando riduciamo l'estetico all'artistico, sostiene l'autore, in fondo non facciamo altro che ricadere in una concezione predicativa della verità: stabiliamo che cosa sia artistico, determiniamo concettualmente quali contenuti possono essere detti "artistici", e infine valutiamo se una certa esperienza corrisponda o meno ai criteri che abbiamo formulato. Insomma: "facciamo dipendere l'esperienza dal giudizio" (p. 24). Tuttavia, procedendo in questo modo la crasi tra estetico e artistico non solo rende confusi entrambi i termini, ma oblitera i momenti di mutua eccedenza, rendendo impossibile una tematizzazione che tenga conto fino in fondo del carattere relazionale proprio dell'estetico.

Tuttavia questa crasi è tutt'oggi viva. Matteucci afferma con chiarezza che il motivo teorico di fondo che ha portato estetico e artistico a suonare come sinonimi, è il nascere dell'estetica filosofica sulle medesime basi dalle quali muovevano anche le altre branche della filosofia: la dicotomia cartesiana mente/mondo. La distinzione tra soggetto e oggetto è stata accolta come primitivo ontologico e l'artistico "sembrava garantire qualcosa come un puro soggetto e un puro oggetto all'estetico, al prezzo di dissolverne il primitivo carattere relazionale, magari da recuperare a valle della ricostruzione del relativo campo esperienziale attraverso una dottrina del giudizio" (p. 27).

Il primitivo *ontologico*, suggerisce Matteucci, va sostituito con il primitivo *fenomenologico* della relazione, poiché questo permette di seguire il processo di istituzione dei correlati nella loro relazione, e non di descrivere una struttura istituita una volta per tutte. Praticando questa sostituzione avremo modo di comprendere che con "estetico" non dobbiamo più intendere una porzione di mondo o una porzione di mente, ma la relazione che la mente instaura *con* il mondo. Naturalmente, l'autore non ci sta invitando ad abolire le categorie di soggetto e oggetto, ma più semplicemente Matteucci individua nella *relazione* il carattere proprio dell'estetico.

Grazie a una veloce rassegna degli approcci presenti oggi nel dibattito della tradizione analitica e pragmatista contemporanea (Richard Shusterman, Gary Iseminger, James Shelley, Noël Carroll), l'autore mostra come sia ancora estremamente radicata la tendenza a pensare l'estetico a

partire dalla dicotomia mente/mondo che ha inaugurato la modernità, e individua quattro grandi nuclei che giustificano il tentativo di analizzare l'estetico a partire da presupposti differenti. A livello teorico, c'è un'insoddisfazione nei confronti degli approcci esistenti; a livello epistemologico si avverte la necessità di recepire le nuove teorie della mente; sul piano fenomenologico soggetto e oggetto vanno visti nel loro costituirsi attraverso la relazione; su quello storico-culturale bisogna prendere atto che l'estetico, oggi, non ha più una sua regione ontologica.

Il secondo capitolo è interamente dedicato alla presentazione del paradigma dell'“esperienza-con”.

Quando si descrive cosa accade quando facciamo un'esperienza estetica, il sistema relativo all'estetica tradizionale collassa poiché “il modo di pensare all'estetico è dualistico, il modo di praticarlo è, per così dire, olistico” (p. 38). Infatti, il contenuto dell'esperienza estetica può essere qualsiasi cosa, letteralmente tutto può fungerle da contenuto e, proprio per questo, riguarda il “come” avviene qualcosa e non il “che cosa” avvenga. Così, l'estetico si rivela essere un particolare modo di relazione tra organismo e ambiente, esso indica “un'interazione organismo-ambiente densamente integrata che dà luogo a una vera e propria *collusione*, più che a un “commercio” o “mutuo scambio” che ancora presumerebbe la distinzione cognitiva tra mente e mondo” (p. 41).

Le variabili di organismo e ambiente mutano e si co-determinano nel corso della relazione, il soggetto moderno si trasforma così in organismo situato *capace* di rispondere non alle caratteristiche di un mero oggetto, ma a un appello che gli viene rivolto dall'ambiente. Pertanto, non possiamo più parlare di estetico come di un mero percepire qualcosa: l'estetico è un gioco nel quale si *rende percepibile* qualcosa, è una “*compaginazione sensibile*” (p. 46), un'efficienza performativa nella quale siamo immersi e che punta a farci esperire uno scenario piuttosto che a farci registrare una scena.

La nostra mente non è qualcosa che semplicemente rispecchia il mondo che abbiamo di fronte: “*Mind* è anzitutto un verbo” (p. 43) scriveva Dewey, un verbo che abbiamo trasformato in sostantivo, e cosa succederebbe se ricominciassimo a esperirlo anzitutto come verbo? Questa la proposta di Matteucci. Una proposta che invita a cambiare il paradigma con cui guardiamo all'estetico: non più estetico come “esperienza-di” qualcosa ma “esperienza-con” qualcosa.

Fare esperienza-con qualcosa significa essere capaci di “sentire altrimenti”, di cogliere qualcosa di un orizzonte che, se cercassimo semplicemente di tematizzare, perderemmo: “nell'esperienza-di, il “di” segna una distanza che può generare distinzione e astrazione, mentre nell'esperienza-con il “con” segna una relazione che è sempre solidale e materiale. La prima è incline alla generalizzazione e perciò rischia di essere inefficace

nella pratica, laddove la seconda risulta vincolata topologicamente e pertanto possiede tutta e solo l'efficacia del momento" (p. 50).

Per Matteucci, l'esperienza estetica "consiste in un'esperienza *con* qualcosa sviluppata nella sfera del sensibile, dell'*aisthesis*, intesa come il campo denso nel quale ci si può orientare solo governando e insieme assecondando gli aspetti espressivi che connotano una situazione avvolgente" (p. 54). Questo è ciò l'autore chiama *collusione*.

Attenzione: qui non si tratta di vedere l'*aisthesis* come un modo particolare di rispecchiamento di un "dato" esterno al soggetto. Al contrario, i modi dell'*aisthesis* "agiscono come nervature che si attivano entro moduli dinamici dal carattere disposizionale invece che astratto" (p. 57) e pertanto la mera distinzione interno/esterno salta in aria. Di più: l'estetico così inteso è "funtore estensionale" della mente. Ambiente e organismo sono entrambi attivi e passivi, entrambi *collusi* nel medesimo orizzonte, e tra i due vettori vi è lo stesso rapporto che intercorre tra orchestra e solista.

Attraverso un rapido richiamo delle posizioni di Michael Tomasello, Adam Kendon, Francesco Ferretti, Bruce Kapferer e Angela Hobart, Matteucci afferma una posizione radicale e convincente: l'estetico è matrice della mente estesa, la mente estesa "implica primitivamente una nicchia estetica" (p. 59).

Se è questo il punto di partenza, se prendiamo l'avvio dal paradigma dell'"esperienza-con", allora ci rendiamo immediatamente conto che le categorie canoniche usate in estetica assumono una funzione orientativa o operativa e non possono avere carattere normativo. Di più, se smettiamo di focalizzarci sul modello canonico *di* fruizione e cerchiamo di entrare nel rapporto interazionale, attraverso il quale oggi incontriamo un oggetto estetico, siamo costretti a parlare "di processi articolati, complessi e sfumati piuttosto che di entità ben definite. E a tali processi collaborano diversi individui, non più un singolo soggetto che assume il ruolo di volta in volta pienamente definito di artista, fruitore o critico" (p. 69).

Il terzo capitolo è dedicato al problema della creatività e all'individuazione di cosa sia il "sapere estetico". Matteucci muove nuovamente dal seguente punto: rimanendo legati a modelli cartesiani non riusciremo mai a svincolarci da concezioni parziali e limitative della creatività. Jon Elster, ricorda l'autore, descrive la creatività come distinta in due fasi: nella prima si selezionano dei vincoli che fungono da premesse argomentative, mentre nella seconda si esplorano le possibilità derivanti dai vincoli posti. Per Elster, l'incompiutezza del *Lucien Leuwen* deriverebbe dal fatto che Stendhal si sia dato, a monte, dei vincoli contraddittori, e pertanto è stato inevitabile lasciare il romanzo incompiuto. Il cartesianesimo di questa posizione è evidente, come risulta evidentemente più

complesso il mondo della creatività se smettiamo di spostare il baricentro sul soggetto e affrontiamo la creatività a partire dalla relazione che s'instaura tra agente che opera e materiale del suo operare. I vincoli entro i quali un'opera si istituisce certamente esistono, ma sono la risultante dell'intrecciarsi dinamico dei fattori organismo-ambiente e non vengono stabiliti preliminarmente da un soggetto creatore.

Usciamo definitivamente da un'impostazione cartesiana quando ci poniamo il problema della "funzione performativa della narrazione" (pp. 76-79). Per Elster, il *Lucien Leuwen* si blocca perché il romanzo si stava avviando verso un lieto fine, esito che entra in contraddizione con la poetica stendhaliana. Invece, Matteucci ci svela come il blocco del narrato (il contenuto interno, l'*Inhalt*) avvenga quando la narrazione (la compaginazione, il contenuto complessivo, il *Gehalt*) rimanda a un amore che è da vivere e non più da narrare. Se il lettore avverte questa dinamica, allora il *Lucien Leuwen* può dirsi un romanzo compiuto proprio in virtù della sua incompiutezza. La funzione performativa della narrazione, sostiene Matteucci, non ha a che fare con una mera rappresentazione *del* mondo, ma ci offre la possibilità di esperire la relazione *col* mondo. La narrazione si blocca e, bloccandosi, fa emergere "l'orizzonte immanente della narrazione, comincia un tempo tutto da vivere, tutto da sperimentare. Ed esso viene affidato non solo ai personaggi di cui si narra, ma allo stesso lettore" (p. 78).

Scopo della "funzione performativa della narrazione" è quello di far *sperimentare* qualcosa, di far percepire e non semplicemente di *dire* qualcosa. In generale, un costrutto estetico dà luogo a una "percettualizzazione", ovvero intensifica la nostra prassi percettiva immergendoci dinamicamente in quanto stiamo percependo, ci permette di instaurare una relazione complessa con la compaginazione sensibile che la rende possibile. Nelle parole di Matteucci: "la mente creativa realizza [...] il paradigma dell'esperienza-con nella misura in cui il suo contenuto interno si trasfigura in *dispositivo* che innesca esperienza saturando un campo interazionale, piuttosto che contrarsi a mero prodotto empirico" (p. 81).

Per Matteucci, questo modello di creatività non vale solo per le opere d'arte, ma vale per la progettazione di qualsiasi utensile ed incarna il procedimento proprio di quella *nicchia estetica* nella quale biologia e cultura co-evolvono. L'estetico "genera tendenze che fungono in luogo di regole, sicché il sapere-come che lo caratterizza appare inderivabile dal conoscere-come, tipico della proposizionalità" (p. 91). Il sapere-come "estetico" non va confuso con un sapere tecnico-pragmatico. Il primo è un sapere operativo che può integrare al suo interno il secondo, che altro non è se non una competenza tecnica o teorica che da sola rimarrebbe imbrigliata nella tematizzazione, nella rappresentazione, senza mai farci accedere a un'esperienza *con* qualcosa. Il sapere-come creativo permette

di scovare nuove nervature percorribili in un campo che appariva già noto ed esplorato: è in questo sapere-come che “l’essere umano trascende quella relazione meccanica con l’ambiente che sottende il nesso tra stimolo e risposta definibile come istinto” (p. 96).

Attraversando le opere di Frank Sibley, oltre che di Kant e Herder, Matteucci mostra come il criterio di distinzione tra estetico e non-estetico sia irriducibile tanto a un piano logico quanto a un piano ontologico, differenza che va colta solo “in relazione all’intensità con cui si manifesta la relativa compagine sensibile-sensata”: “la differenza non riguarda il contenuto interno alla percezione, ma il contenuto complessivo di essa, la prassi percettiva nella sua intera e densa compaginazione” (p. 104). Detto altrimenti: l’esperienza estetica non è il frutto di applicazione di regole prestabilite, ma è la costante ricerca di quelle modalità di interazione con l’ambiente che ci permettono di esplorare un orizzonte. Insomma, l’esperienza estetica non deriva da *regole*, ma richiede la creazione/scoperta dinamica di “*vincoli tendenziali*” (pp. 104-109) che ci facciano sperimentare qualcosa di inedito.

Il quarto capitolo si incarica di chiarire il seguente assunto: l’“estetico” non va confuso con il “percettivo”, il percepire *estetico* è una *modalità* della percezione.

Da un lato, Matteucci chiama “complesso aspettuale” quanto si manifesta nell’esperienza nella primitività del suo presentarsi, ovvero le modalità di manifestazione di qualcosa, il suo “come”; dall’altro lato chiama “apparenza” ciò che si manifesta nel complesso aspettuale, il suo “cosa”. Una distinzione preziosa che permette di non confondere l’esperienza della manifestazione *con* qualcosa (un complesso aspettuale) con l’esperienza *di* un’apparenza: c’è un’eccedenza nell’estetico che non può mai trovare piena tematizzazione. Infatti, il complesso aspettuale si compone “solo di quei processi in via di articolazione in cui si compongono le qualità” (p. 123): è il processo del manifestarsi nel suo prodursi, nel quale gli elementi in campo non possono essere ossificati in una proposizione univoca, ma vivono di un’instabilità intrinseca. Pertanto, l’esperienza del complesso aspettuale è e rimarrà qualcosa di operativo, e nessun singolo giudizio percettivo e nessuna tematizzazione potranno cogliere completamente il gioco del manifestarsi entro il quale siamo collusi, poiché al complesso aspettuale appartiene l’oscillazione tra molteplici apparire differenti.

“La sua estrema povertà [del complesso aspettuale] quanto a determinatezza di contenuti interni, la sua carenza di dettagli enucleati, trova compensazione nella dinamicità del suo contenuto globale, che invita a percorrimenti privi di mete esterne. Esso sollecita un’azione percettiva simile all’esplorazione di uno scenario. [...] È dunque la situazione limite e, insieme, primitiva (inderivabile) di quell’accoppiamento dinamico or-

ganismo-ambiente che è alla base di una concezione enattivista ed estesa della percezione” (p. 131).

Il carattere performativo e la conseguente carenza denotativa della manifestazione la rendono adattabile a una moltitudine di giudizi di percezione, nessuno dei quali può dirsi errato. Infatti, essi “bloccano” il processo di manifestazione in uno dei suoi gradi possibili, e pertanto sono tutti potenzialmente corretti ma, contemporaneamente, risulteranno tutti riduttivi. La manifestazione eccede la predicazione. Detto altrimenti: il fenomeno eccede il fatto, poiché compagina “un insieme di possibilità fattuali accertabili” (p. 138). Questo spiega anche perché ripetiamo la stessa esperienza estetica (brano, poesia, dipinto ecc): esponendoci o, meglio, facendoci coludere con qualcosa, non abbiamo esperienza *di* un medesimo *fatto* percettivo, ma facciamo esperienza *con* un *fenomeno* percettivo.

Matteucci prosegue mostrando i limiti del linguaggio, prospettiva che affronta attraversando la posizione di Enzo Melandri e le “teorie avverbialiste”. Un fatto può essere espresso dicendo “Questo tavolo è verde”, ma per avvicinarci a cogliere linguisticamente il fenomeno (il complesso aspettuale, la manifestazione, lo scenario in cui siamo collusi) dovremmo esprimerci dicendo “In questa tavolità *virideggio/interagisco verdemente*”. Si tratta, evidentemente, di mostrare come il linguaggio non possa riassorbire tutto in sé, non certo di proporne una riforma.

Un’esperienza estetica è esperienza non tematizzata, ed è esattamente per questo che “essa si sviluppa come mediazione radicale, dal momento che soggetto e oggetto si presentano come vettori funzionali a cui manca il netto profitto dell’entità costituita” (p. 148). Tutti gli elementi che entrano in gioco in una manifestazione estetica “tessono una trama di relazioni sensibili che fa contemporaneamente appello a un polo soggettivo e a un polo oggettivo non ancora costituiti nell’arco “esteso” della mente che in tal modo si dispiega” (p. 151).

La manifestazione, nella sua operatività, genera sensatezza, il dispiegarsi di un complesso aspettuale ci permette l’accesso a “un’interazione espressiva, a una sorta di dialogo, poiché si è chiamati a corrispondervi in una prassi percettiva ancora instabile e perciò creativa”. Tuttavia, è una sensatezza che non va intesa predicativamente: è una sensatezza, invece, immanente ai modi in cui si dà manifestazione.

Tema del quinto capitolo è “l’emozione” che sempre si accompagna all’esperienza estetica: “Carattere intrinseco della *syn-thesis* estetica è che il contenuto complessivo (*Gehalt*, ove il prefisso *Ge-* vale per il *syn-* di *synthesis*) si presenti nella sua aspettualità anche come attivazione di uno sfondo. È da esso che il soggetto emerge, se è vero che il contenuto complessivo di tali processi può essere descritto, come si è visto in Husserl, in quanto sfondo dell’Io” (p. 159).

Emerge in queste pagine perché la o le qualità che impongono il pro-

prio appello con maggiore insistenza, quelle che si impongono maggiormente, connotano con la loro insorgenza l'intero complesso aspettuale. Questo si traduce in "emozioni che insorgono nell'interazione con l'insieme del complesso aspettuale" (p. 161). Insomma: ogni esperienza estetica ha il suo sfondo emozionale, e *Stimmung* (energia emotiva potenziale, disposizionale) ed emozione (cinetica, tradotta in azione) si possono tenere distinte solo per fini descrittivi.

L'emozione va intesa come "un modo di sentire di una mente estesa in quanto incarnata, situata ed enattiva nella correlazione densa di un campo esperienziale [...] anziché uno stato [...] l'emozione sarebbe il modo complessivo di manifestarsi del sentire che scorre nei vari elementi analiticamente enucleabili al suo interno e nel suo complesso" (p. 166). La peculiarità dell'estetico consiste nella simultaneità del processo del percepire e del sentire, nel percepire il complesso aspettuale e nel sentirne lo sfondo. Si tratta di una simultaneità nella quale l'energia potenziale è messa in opera e determina il campo nel quale si viene collusi. Naturalmente, questa simultaneità può riguardare tanto l'artistico quanto il quotidiano, è bene ribadirlo.

Lo sfondo (l'emozione) è immanente alla manifestazione, non è qualcosa che si aggiunge dopo. Se isoliamo la *Stimmung* possiamo comprenderla sotto un duplice aspetto. Da un lato essa è il colore di fondo dello spazio che avvolge l'occhio di chi guarda, dall'altro lato funge da basso continuo che ritma temporalmente l'esperienza. La qualità affettiva più efficiente meno è tematizzabile, essa è l'energia che si sprigiona nel campo, ma attenzione: "la collusione, la partecipazione estetica entro una mente estesa, ha un senso analitico-materiale che non va affatto confuso con un significato empirico e neppure con un significato cognitivo o meta cognitivo. È processo di istituzione di senso nella sua potenzialità" (p. 194).

La grande problematica che occupa il sesto capitolo è quella dell'"espressività estetica", della sua enunciabilità.

Se diciamo che un dipinto è triste, intendiamo dire che "nell'osservare quel dipinto, si è impegnati dalla tristezza come quella qualità che, irradiandosi, invita a prendere parte alla manifestazione in modo da esserne coinvolti completamente" (p. 202). Tuttavia, va ricordato che l'espressione verbale di un'esperienza estetica deve, da un lato, presentarci questa esperienza in almeno un suo scorcio e, dall'altro lato, lasciare che appaiano i limiti del suo dire e del rappresentare. La compaginazione sensibile, il complesso aspettuale "ammette per definizione una serie di configurazioni efficaci, e l'enunciazione estetica ne è una modalità" (p. 220). Un enunciato che voglia esprimere l'esperienza estetica è un enunciato che ha un carattere performativo, esso dovrebbe riuscire nel tentativo di immergersi nel divenire proprio dell'esperienza-con, e non chiudere qual-



cosa entro i confini di un'esperienza-di: "l'enunciazione estetica consiste in una pseudo-predicazione: per quanto linguisticamente funge da predicato, ciò che essa imputa al soggetto proposizionale non ha il carattere propriamente predicativo che possiedono invece i suoi equivalenti entro enunciati non-estetici" (p. 222).

Per Matteucci, possiamo individuare tre tipologie di enunciazioni estetiche a partire da tre tipi di enunciati non-estetici, predicativi, che hanno caratteristiche ben definite, e questi sono:

- a) il giudizio nel quale il predicato indica una proprietà (con questo giudizio si determina un fatto percettivo: "ciò che vedo è rosso");
- b) il giudizio nel quale il predicato indica una categoria utile alla classificazione o alla valutazione (con questo giudizio si determina il contenuto di un atteggiamento proposizionale: "ciò che vedo è un fiore");
- c) il giudizio nel quale il predicato indica una descrizione qualitativa (con questo giudizio si accerta uno stato di cose oggettivo: "vedo un fiore rosso").

Parallelamente avremo degli enunciati estetici:

a<sup>1</sup>) "para-proposizionali", nei quali l'enunciazione si sforza di dar corso al complesso aspettuale, mentre il ricevente è invitato a prendere parte a quell'esperienza estetica (questi enunciati fungono da chiavi d'accesso alla manifestazione nel suo manifestarsi).

b<sup>1</sup>) "para-valutativi", nei quali l'enunciazione si sforza di dar corso all'affezione propria dello sfondo (questi enunciati rendono esplicita l'operatività soggiacente alla manifestazione che lega ambiente e organismo nella mente estesa).

c<sup>1</sup>) "para-descrittivi", nei quali l'enunciazione si sforza di dar corso ai vincoli tendenziali del complesso aspettuale offrendoci *un effetto* della manifestazione (questo tipo di enunciato "esibisce una maniera di andare a effetto dell'esperienza *con* il contenuto complessivo dell'enunciazione, imprimendo un orientamento al sapere-come estetico"; (p. 238)).

Come si vede, queste enunciazioni esibiscono fino in fondo e confermano l'irriducibilità dell'estetico al linguistico.

In conclusione: nell'ottica della teoria filosofica proposta da Matteucci l'estetico non deve essere confuso con il termine esperienza (troppo generale) e nemmeno con l'artistico (troppo ristretto). Tuttavia, allo stesso tempo, non dobbiamo cadere in una definizione tematica. L'estetico *può* riguardare qualsiasi contenuto, tutto *può* andare incontro a un processo di integrazione nell'estetico, perché estetico è una modalità: non si caratterizza per la presenza di un dato contenuto. Pertanto, l'estetica non è direttamente ontologia, è analitica materiale dell'esperienza (fenomenologia). Il carattere dell'estetico sta nella modalità: è un campo denso nel quale si scandisce (ha un "ritmo" suo proprio) il flusso dell'interazione con l'ambiente in cui siamo immersi. Non è frammentabile in

stati emotivi e contenuti oggettuali, è il suo darsi come insieme (cosa che Matteucci chiama “densità”). La dimensione olistica di questi aspetti può certamente essere tematizzata, ma questi aspetti restano operativi nel loro essere vettori in un campo. Questo è un campo dove ogni elemento (vettore) non vale come particella a sé stante, ma il suo comportamento è legato alle altre, e ogni particella è partecipante dell’istituzione del comportamento d’insieme. Questo campo denso e dinamico, dunque, non ci consente mai di parlarne a priori ma solo ex-post, dopo averne fatto esperienza. Estetico è una modalità d’esperienza che si differenzia dal linguistico o dal cognitivo proprio in ragione del suo essere un campo denso e dinamico.

Attenzione: questo vuol dire che il problema filosofico che si impone in estetica non è il medesimo posto dalle neuroscienze: esperienziale non va confuso con empirico, la *collusione* che richiede l’esperienza estetica non è la tematizzazione cognitiva ricercata dalla neuroestetica. È un aspetto decisivo. Infatti, il volume di Matteucci recupera e ridiscute i risultati di ambiti molto avanzati dell’estetica (filosofia della mente, filosofia analitica, neuroscienze, ecc.), ma li rideclina a partire da un solido sfondo fenomenologico, facendoli ruotare (riarticolandoli e ricontestualizzandoli) attorno a un elemento “percettologico” che impone un radicale mutamento di paradigma. È il paradigma dell’“esperienza-con”, riassumibile nella domanda: “quale esperienza faccio-con-qualcosa?”. Una domanda che ci permette di abbandonarne un’altra, quella che incarnava il vecchio paradigma innervato di cartesianesimo: “quale esperienza faccio di qualcosa?”.