

SCENARI | #21

DICEMBRE
2024

Rivista di estetica e metafisica

SCENARI

Direttori

Petar Bojanić (University of Belgrade)
Luca Taddio (Università degli Studi di Udine)

Vice-Direttore

Stefano Marino (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)
Marcello Ghilardi (Università degli Studi di Padova)

Redazione

Valentina Antoniol (Università degli Studi di Bari Aldo Moro) / Marcello Barison (Libera Università di Bolzano) / Emma Lavinia Bon (Università del Piemonte Orientale) / Lorenza Bottacin Cantoni (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano) / Silvia Capodivacca (Università degli Studi di Udine) / Andrea Colombo (Università di Rijeka) / Damiano Cantone (Sapienza Università di Roma) / Floriana Ferro (Università degli Studi di Udine) / Simone Furlani (Università degli Studi di Udine) / Alberto Giacomelli (Università degli Studi di Padova) / Sonia Maria Lisco (Libera Università di Bolzano) / Emanuela Magno (Università degli Studi di Padova) / Giovanni Mugnaini (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna) / Federica Negri (Iusue) / Chiara Pasqualin (Universität Koblenz-Landau) / Roberto Revello (Università degli Studi dell'Insubria) / Snežana Vesnić (Univerzitet u Beogradu) / Rolando Vitali (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna e Università di Jena)

Comitato scientifico

Marcello Barison (Libera Università di Bolzano) / Felice Cimatti (Università della Calabria) / Emanuele Coccia (École des hautes études en sciences

sociales – Ehess) / Mario De Caro (Università degli Studi Roma Tre) / Massimo Donà (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano) / Enrico Fongaro (Università Nazan di Nagoya, Giappone) / Giacomo Fronzi (Università del Salento) / Samir Gandesha (Simon Fraser University of Vancouver) / Johan F. Hartle (Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe) / Micaela Latini (Università degli Studi dell'Insubria) / Giovanni Leghissa (Università degli Studi di Torino) / Gianfranco Marrone (Università degli Studi di Palermo) / Roberto Masiero (Università Iuav di Venezia) / Andrea Mecacci (Università degli Studi di Firenze) / Nickolas Pappas (City University of New York) / Luigi Perissinotto (Università Ca' Foscari di Venezia) / Lars Rensmann (Rijksuniversiteit Groningen) / Vicente Sanfelix (Universitat de València) / Richard Shusterman (Florida Atlantic University) / Francesco Valagussa (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano) / Vincenzo Vitiello (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano) / Jean-Jacques Wunenburger (Université Jean Moulin Lyon 3)

Tutti i saggi scientifici vengono sottoposti a double-blind peer review

“Scenari” è presente nell'elenco delle riviste scientifiche per le aree 11 e 14 e di Classe A per l'area 11 (Settore 11/C4 – Estetica e Filosofia del linguaggio) dell'Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca (ANVUR).

Risulta inoltre indicizzata in:

- Catalogo Italiano dei Periodici (ACNP)
- ERIH PLUS
- The Philosopher's Index

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

© 2024 – MIM EDIZIONI SRL
Piazza Don Enrico Mapelli, 75
20099 Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 21100089
mimesis@mimesisedizioni.it

Isbn: 9791222317717
ISSN print 2420-8914
ISSN online 2785-3020

Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 24 del 30 gennaio 2015.

Illustrazione di copertina di Renato Calligaro.

Indice

Oltre i confini dell'umano: sensi, non-sensi e vicoli ciechi dell'estetica animale

- 7 Chiara Pasqualin, *Introduzione*
15 Roberto Marchesini, *L'estetica negli animali non umani*
27 Lorenzo Bartalesi, *Tratti estetici e omologie strutturali: verso un'estetica animale comparata*
45 Pietro Conte, Andrea Pinotti, *Sentire animale? Trans-specismo e antropocentrismo fra cinema e tecnologie immersive*
69 Luca Marchetti, *Apprezzare altre menti*
87 Chiara Pasqualin, *L'esperienza estetica di fronte all'animale: una sua possibile definizione in prospettiva ontologico-esistenziale*
109 Giulia Cervato, *Without Asking. Language and Animality in Emmanuel Levinas*
129 Giovanni Gurisatti, *Amicum animal, sed magis amica veritas. "Estetica / arte animale": alcune considerazioni critiche in prospettiva ermeneutica*

Estetica, popular music e sottoculture

- 161 Stefano Marino, Giovanni Mugnaini, Anna Scalfaro, *Introduzione*
169 Theodore Gracyk, *Popular Musical Subcultures: A Contrarian Analysis*
189 Yveta Kajanová, *Rock Subcultures versus Pop Music: Italian Pop Music at the Czechoslovak Bratislavská lýra Festival*
211 Mitja Stefancic, *Envisioning the Future: Laibach as a Challenger of the Yugoslav State*
233 Yiren Zhao, *Hermit Aesthetics in Chinese Metal Music: Subcultural Philosophy between Confucianism and Daoism*

- 255 Stefano Marino, Giovanni Mugnaini, *Aesthetics and Musical Subcultures Today: A Conversation with Simon Reynolds*
- 271 Serena Allegra, *Algorithms, AI and music composition: When can musical creativity be considered pop?*
- 295 Guglielmo Bottin, *Sentire il groove: aspetti percettivi e partecipativi*
- 327 Alfonso Di Prospero, *Epistemologia, estetica e pluralismo*
- 345 Filippo Adussi, *Fenomenologia della "situazione musicale". Note sul "problema dell'ascolto" in Günther Anders e Theodor W. Adorno*
- 363 Francesco Garbelli, *Annalisa. Il vortice enciclopedico*

Varia

- 387 Gerhard Glüher, *Debris and sadness. Visual poetry between elegy and irony*
- 417 Federica Porcheddu, *Pensare per immagini nella società connettiva e collettiva*
- 441 Polina Yaryshkina, *Eva e il serpente. Primi appunti su bellezza e conoscenza*
- 455 Biografie autori

**Oltre i confini dell'umano:
sensi, non-sensi e vicoli ciechi dell'estetica animale**

Chiara Pasqualin

Introduzione

Negli ultimi anni, sulla scia dei significativi traguardi del pensiero animalista, ci si è interrogati in merito alla possibilità di definire l'estetica in senso più ampio, ovvero al di là della visione antropocentrica che ha teso a fare del comportamento estetico una prerogativa esclusiva dell'umano o comunque a privilegiarne il punto di vista¹. Il progetto più esemplificativo di questa tendenza è rappresentato dall'estetica evuzionistica, all'interno della quale è possibile riunire molteplici approcci di stampo neo-darwiniano². A guidare questa riflessione è l'idea che si possano attribuire agli animali, o perlomeno ad alcuni di essi, comportamenti estetici e, in taluni casi, vere e proprie attitudini artistiche, le quali testimonierebbero la presenza di una facoltà estetica animale in cui sarebbe possibile rinvenire, in termini bio-genealogici, l'origine del comportamento artistico umano. È possibile riunire gli sforzi profusi in questo ambito di

¹ Cfr. M. Latini, *Non-Human Aesthetics*, "International Lexicon of Aesthetics", Autumn 2018 Edition, URL = <https://lexicon.mimesisjournals.com/archive/2018/autumn/NonHumanAesthetics.pdf>, DOI: 10.7413/18258630041. Si veda anche: W. Welsch, *Blickwechsel. Neue Wege der Ästhetik*, Reclam, Stuttgart 2012; tr. it. di A. Nannini, L. Amoroso (a cura di), *Cambio di rotta. Nuove vie dell'estetica*, Aesthetica Edizioni, Palermo 2017.

² Si vedano soprattutto: E. Voland, K. Grammer (a cura di), *Evolutionary Aesthetics*, Springer, Berlin 2003; S. Davies, *The Artful Species: Aesthetics, Art, and Evolution*, Oxford University Press, Oxford 2012; E. Dissanayake, *L'infanzia dell'estetica. L'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, tr. it. di M. Portera, Mimesis, Milano-Udine 2015; W. Menninghaus, *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*, Suhrkamp, Berlin 2011; L. Bartalesi, *Estetica evuzionistica. Darwin e l'origine del senso estetico*, Carocci, Roma 2012; M. Portera, *L'evoluzione della bellezza. Estetica e biologia da Darwin al dibattito contemporaneo*, Mimesis, Milano-Udine 2015. All'estetica evuzionistica è dedicato un numero monografico della "Rivista di Estetica" dal titolo *Aesthetic Experience in the Evolutionary Perspective* (a cura di L. Bartalesi, G. Consoli), LIV, 2013. Più generalmente sul tema "animalità ed estetica" si vedano: M. Mazzocut-Mis, G. Mormino (a cura di), *Essere animale. Atti del convegno "Animalità. Etica ed estetica animale"*, "Itinera. Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura", Cuem, Milano 2004; J. Ullrich (a cura di), *Animalität und Ästhetik*, "Tierstudien", 1, 2012; M. Latini (a cura di), *Estetica e animalità*, "Estetica. Studi e ricerche", VIII, n. 2, 2018; A. Scanziani (a cura di), *Animal Aesthetics*, numero monografico di "Balthazar", 5, 2022.

ricerca sotto la dicitura generale di “estetica animale”, una prospettiva in cui gli animali figurano quindi come produttori e destinatari di messaggi, gesti e segnali estetici.

Tuttavia, l'estetica animale intesa come l'esplorazione della “linea”, più o meno continua³, che avrebbe portato all'evolversi dell'estetico dal mondo degli animali non-umani a quelli umani, non è l'unica possibilità di interpretare il nesso tra estetica e animalità.

La stessa prospettiva darwiniana offre di più rispetto alla mera narrazione genealogica, nella quale il fenomeno estetico animale è spiegato nei termini della funzionalità, principalmente in rapporto alla dimensione sessuale della scelta del partner più adatto alla riproduzione. Detta prospettiva permette infatti di interrogarci sulla presenza di comportamenti non strettamente funzionali nel regno animale, sulla presenza di attività autoteliche, ricercate dagli animali per il piacere intrinseco che esse generano. La prospettiva darwiniana apre dunque alla possibilità di riscoprire una capacità estetica animale non legata primariamente all'elemento della funzionalità (e quindi, come accennato, a dinamiche di riproduzione e sopravvivenza della specie), ma all'abilità di formare e recepire un messaggio, sia esso un movimento, un verso ecc., che sia indipendente dal suo significato biologico-funzionale e quindi concepibile come “estetico” in un senso lato, cioè non preliminarmente determinato da quella che è la specificità estetica umana.

Una discussione del nesso estetica-animalità che voglia essere il più possibile ampia, problematica ed inclusiva, non può restare tuttavia confinata all'ambito dell'approccio evuzionista darwiniano. Non solo perché questo offre *una* possibile interpretazione tra altre, spesso basata su premesse che non sono sottoposte a loro volta ad ulteriore analisi, ma anche perché esso non può considerare tutti gli aspetti della questione, come ad esempio quelli di natura fenomenologica, etica ed esistenziale, di cui si deve invece tenere conto, dal momento che sia per gli uomini che per gli animali parliamo di “soggetti”, che quindi possiedono un punto di vista sul mondo, provano emozioni e hanno diritto ad un giusto trattamento. La presente sezione del fascicolo 2/2024 di “Scenari” intende

³ Nell'estetica evuzionistica non si trovano solo posizioni riduzionistiche, in cui l'ambito estetico, animale ed umano, è spiegato tramite il ricorso al principio della selezione sessuale, ma anche posizioni in cui è riconosciuta la differenza e la discontinuità tra l'estetica animale e l'estetica specie-specifica umana. Per una ricostruzione del dibattito si veda: L. Bartalesi, *Estetica evuzionistica*, cit. Fortemente critico nei confronti degli approcci riduzionistici nell'estetica evuzionistica è, in particolare, Wolfgang Welsch, il quale ritiene che la domanda fondamentale di un'estetica davvero fedele a Darwin dovrebbe essere quella di come sia sorto nel corso dell'evoluzione un apprezzamento estetico slegato dalla valutazione utilitaristica (cfr. W. Welsch, *L'origine animale dell'estetica*, in “Rivista di estetica”, LIV, 2013, pp. 181-206).

esplorare, partendo da questi molteplici punti di vista, le possibili connessioni tra estetica e animalità, proponendo, da un lato, nuovi modi di intendere e configurare l'“estetica animale” e, dall'altro, argomenti che, pur decostruendone gli abituali presupposti, sfociano in prospettive etico-ontologiche di rispetto e cura nei confronti dell'alterità animale.

Ad aprire la riflessione è il contributo di Roberto Marchesini, il quale, richiamandosi alla tradizione darwiniana e della scienza etologica, dà una definizione “base” dell'estetica animale, ricercata a livello della primaria percezione valutativa del mondo e in grado di offrire un punto di partenza strategico per la discussione. Marchesini utilizza l'espressione “estetica animale” per indicare il fatto che gli animali non sono solo determinati dalla spinta alla sopravvivenza e dalla tensione al soddisfacimento di bisogni (tra cui quello sessuale), ma sono anche attivamente orientati alla ricerca del piacere, di ciò che suscita godimento a livello globale, sensoriale ed emozionale, fisiologico e psicologico. Componenti estetiche sarebbero insite già nella scelta degli alimenti, negli indirizzi olfattivi e nelle preferenze tattili degli animali, prima ancora che nel virtuosismo di canti e rituali. In questa prospettiva il “senso estetico” è letto come la capacità dell'animale di orientarsi verso ciò che è percepito come piacevole in se stesso (categoria in cui rientra “la bella apparenza” di piumaggi, canti e simili) e che possiede un valore funzionale solo indiretto e secondario, in quanto promuove comportamenti vantaggiosi in termini adattativi e permette al soggetto di fare esperienze nuove, aprendolo al rischio e all'indeterminazione ma anche alla possibilità di formare un'identità unica. Sottolineando l'importanza della variabilità del senso estetico a livello individuale, oltre che specie-specifico, l'autore arriva a mostrare come l'apertura estetica non sia affatto un aspetto marginale della vita degli animali, ma costituisca piuttosto il “fulcro” della loro esistenza, ciò che permette di sviluppare in loro la *self-ownership*.

Nella cornice darwiniana si muove anche il contributo di Lorenzo Bartalesi, il quale si propone d'integrare il consueto quadro interpretativo dell'estetica animale evuzionistica, da lui parzialmente criticato, con nuovi quesiti, categorie e metodologie. L'autore parte dal mettere in guardia da due esiti possibili dell'estetica evuzionistica: da un lato, quello che conduce a ridurre la scelta estetica animale ad un semplice “meccanismo passivo di decodifica di segnali adattivi”, dove si resta impigliati nello schema interpretativo stimolo-reazione; dall'altro, quello che legge i fenomeni estetici animali in base alla sola motivazione riproduttiva, come se il piacere estetico debba necessariamente presupporre il piacere sessuale. Contro queste tendenze riduzionistiche, l'autore intende non solo dimostrare come l'animale destinatario di “segnali” esteticamente rilevanti, canti, *performance* ecc., sia in grado di compiere un'effettiva valutazione estetica, che peraltro incide sull'evoluzione dei segnali stessi, ma

anche come il fenomeno estetico sia multidimensionale: un “mosaico” di tratti cognitivi e comportamentali, diversi da specie a specie e da individuo a individuo. La proposta dell’autore si caratterizza quindi per il riconoscimento della pluralità delle “estetiche animali”, di cui quella umana è solo una declinazione, e per l’impostazione per così dire “trascendentale”, volta ad identificare la base cognitiva dell’estetico ed a scomporla in una serie di sotto-componenti, potenzialmente riscontrabili in diverse specie. Tra queste componenti un rilievo particolare assume la capacità di inviare e ricevere messaggi “autoreferenziali”, ovvero “privi di alcun obiettivo comunicativo se non la propria qualità estetica”, nonché l’abilità di attivare “un circuito di attenzione autotelico”, in cui vengono neutralizzati gli stimoli provenienti dal contesto ambientale ordinario. L’esplorazione dei “tratti di base” dell’estetico, considerati dall’autore indipendentemente dalla loro funzione – variabile da specie a specie – e dalla loro origine evolutiva, permette di stabilire omologie strutturali tra i comportamenti estetici degli animali umani e quelli dei non-umani e di dare così l’avvio al programma di un’“estetica animale comparata”.

Di “estetica animale” è possibile parlare non soltanto in relazione allo studio delle presunte capacità estetiche degli, o di certi, animali, ma anche, nel senso etimologico del termine “estetica”, a proposito dell’esplorazione dell’*aisthesis*, ovvero del modo in cui l’animale percepisce soggettivamente, in termini sensoriali ed affettivi, il suo mondo. Il campo dell’estetica animale si allarga ulteriormente se si include nel suo spettro tematico anche il processo immaginativo con il quale l’uomo cerca di trasporre – un compito in ultima analisi impossibile – nel punto di vista dell’animale non-umano, nel modo in cui esso esperisce il suo mondo. In questo senso, l’estetica animale può essere intesa come lo studio dell’*aisthesis* animale nei molti modi in cui essa è – sempre e soltanto – *immaginata* dall’uomo, a cui è precluso un accesso compiuto e totale. L’estetica animale è, in quest’accezione, un’estetica delle “immagini” umane dell’*aisthesis* animale.

È questa la prospettiva in cui si colloca il saggio di Pietro Conte e Andrea Pinotti, che propone quella che potremmo definire un’*estetica animale visuale*. Conte analizza, in particolare, il cinema quale sedimentazione visuale del processo immaginativo rivolto all’*aisthesis* animale, soffermandosi su alcune sequenze filmiche che, tramite la tecnica di ciò che l’autore definisce “visione teriomorfica”, hanno tentato di restituire il punto di vista dell’animale. Pinotti esamina invece le più moderne tecnologie della *Virtual Reality* utilizzate per simulare, in modo immersivo a 360°, la visione dell’animale. Pinotti richiama anche i tentativi, compiuti nel campo dell’etologia, di rendere gli animali soggetti di esperienze di realtà virtuale, com’è il caso dell’“immersione” degli animali in ambienti chiusi dotati di schermi che simulano spazialità virtuali, in cui è possibile studiare il comportamento dei non-umani. Ciò complica ulteriormente l’analisi estetica

della visione perché gli schermi visti dagli animali sono immagini costruite dall'uomo e dalla sua capacità proiettiva. Nonostante il livello di sofisticazione delle tecniche sviluppate negli ultimi anni, al fondo di tutte queste ricerche sulla realtà virtuale vi sarebbe un'insolubile *impasse* epistemologica. D'accordo con Uexküll e Nagel, gli autori sostengono, infatti, che è impossibile percepire come percepisce un animale non-umano. Anche le più raffinate tecnologie non fanno mai accedere all'*aisthesis* dell'animale, ma solo alla nostra. Ciò non dipende soltanto dal fatto che gli apparati sensoriali differiscono da un punto di vista fisiologico e che le sensazioni sono processate diversamente dai sistemi cognitivi, ma anche dall'impossibilità di avere accesso alla fenomenologia del mondo dell'animale non-umano, al modo caratteristico in cui il mondo si mostra ad esso e si fa "fenomeno". Altrettanto impossibile è però, secondo gli autori, smettere di immaginare le visioni del mondo degli altri animali, fantasticare su questi *Weltbilder* paralleli e "metterli in immagini".

Il tema dell'immaginazione è al centro anche del contributo di Luca Marchetti, nel quale l'estetica animale risulta configurata in un senso diverso rispetto a quelli finora emersi. In questo contesto gli animali non figurano come soggetti, cui riconoscere capacità estetiche, ma come oggetti dell'apprezzamento da parte dell'uomo. In particolare, l'autore si chiede se sia possibile apprezzare, oltre alle qualità visibili degli animali non-umani, anche qualcosa di non direttamente percepibile, com'è la loro mente. Secondo l'autore, non solo l'apprezzamento estetico delle menti animali è possibile, ma è anche qualcosa che facciamo di continuo. L'oggetto di tale apprezzamento sarebbe, in tal caso, duplice. Ampliando il concetto di bellezza funzionale, l'autore sostiene che ciò che apprezziamo in quest'esperienza estetica è, innanzitutto, il modo in cui le altre menti operano, il modo in cui esse appaiono idonee alle funzioni per cui si sono evolute. Tale esperienza estetica ha però, secondo l'autore, anche un secondo oggetto, in quanto non traiamo piacere solo dal "che cosa" – dalle "belle" menti – ma anche dal "come", dal modo in cui ce le rappresentiamo, immaginando cosa si prova ad avere una certa *forma mentis*, una certa prospettiva sul mondo. In sintesi, l'apprezzamento delle menti degli animali non-umani sarebbe un'esperienza estetica sia perché ha per oggetto la bellezza – o perlomeno un certo modo di intenderla – sia perché è portatrice di piacere, generato dalla messa in atto dell'immaginazione. Nella sua analisi, Marchetti si sofferma anche sulle tecniche oggi utilizzate per alterare la nostra percezione visuale e acustica al fine di offrire esperienze che simulano quelle animali. Le conclusioni dell'autore sono però analoghe a quelle cui giungono Conte e Pinotti: tutti i metodi di alterazione percettiva sono destinati a fallire perché sia la nostra percezione sia l'immaginazione restano sempre legate ai modelli della mente umana.

La questione dell'apprezzamento estetico nei confronti *degli* animali è affrontata anche nel saggio da noi redatto in questo volume, nel quale viene adottata una prospettiva alternativa a quella funzionalista. Più in generale, intendiamo proporre un modello interpretativo ontologico-esistenziale, diverso da quello proposto nell'estetica ambientale analitica ed in quella evoluzionistica, nelle quali ci si concentra sulla definizione delle presunte qualità estetiche dell'oggetto e del tipo di fruizione *a parte subiecti*. Quest'impostazione presuppone un dualismo, soggetto-oggetto, che non sussiste nell'esperienza estetica, in cui non è soltanto sospesa l'oggettivazione, il rendere l'animale oggetto di uno sguardo distaccato, una semplice *res*, ma anche l'attitudine pratico-manipolativa ad "utilizzare" l'esperito per gli scopi soggettivi e, ancor prima, a leggere in termini di utilità funzionale ciò che ci si presenta dinnanzi. L'esperienza estetica, di cui intendiamo delineare i tratti fondamentali a partire dalle riflessioni di Martin Heidegger e Karl Jaspers, è anzitutto caratterizzata dall'"assenza di interesse" (*Interesselosigkeit*), che non è un'indifferenza apatica rispetto a ciò che abbiamo dinnanzi, ma un paradossale interessamento disinteressato – e dunque non antropocentrico – per ciò che si mostra, nel "come" ogni volta unico del suo apparire e nel "che" del fatto sorprendente del suo essere, anziché non essere. Intendiamo proporre, in particolare, una concezione ampia di "esperienza estetica" che possa essere riferita non solo alle opere d'arte, ma anche agli altri animali, non considerati però per le loro belle forme, siano esse sensibili o intellettuali, ma per il loro modo d'essere, unico e sempre altro, per il fatto di essere enti dotati di *telos* e progettualità autonomi. Esperire esteticamente gli animali significa, in questa prospettiva, vivere un urto sul piano affettivo ed esistenziale, e non un piacevole intrattenimento, assumere uno sguardo "metafisico" capace di percepire l'infinità che abita tutto il reale e, infine, essere investiti da un appello etico che ci richiama a non essere indifferenti a ciò che ci viene incontro, ma a salvaguardarlo, proteggendone il suo essere e ben-essere.

Potremmo chiederci, tuttavia, se veramente l'animale possieda questa capacità di toccarci e chiamarci ad una non-indifferenza sul piano etico. Questa è la domanda che guida il saggio di Giulia Cervato, la quale si concentra, nello specifico, sulla critica rivolta da Jacques Derrida ad Emmanuel Levinas, accusato di aver tradito l'alterità assoluta dell'animale, di cui non avrebbe riconosciuto il "volto", cioè lo statuto etico. Nel suo *L'animale che dunque sono* Derrida critica più generalmente i filosofi occidentali, tra cui Levinas, per aver considerato gli animali solo come oggetti dello sguardo umano e non come soggetti capaci di guardarci e di interpellarci. La negazione del "volto" dell'animale e della sua attiva capacità di visione è interpretata da Cervato come un mancato riconoscimento non solo dello status morale dell'animale, ma anche della sua

“agency estetica”. In altri termini, l’animale, che è guardato senza poter guardare, che è visto senza poterci in alcun modo vincolare, è prima di tutto un animale cui è disconosciuta la capacità di interagire “estheticamente” e sensibilmente con l’uomo ed il mondo, un animale cui è negata la capacità di sentire, ma anche di toccare affettivamente – di *afficere* – l’essere umano, di penetrare nella sua soggettività. Quest’indicazione dell’autrice permette di porre la questione se, e fino a che punto, la tradizione occidentale non abbia forse rimosso, alle radici, la possibilità di un’estetica animale, riducendo l’animale ad oggetto *an-estetico*, incapace non solo di soffrire (il grande tema dell’etica animale), ma anche di “estetizzare”, di rendere l’uomo sensibile per la sua alterità. D’altro lato, in questa stessa tradizione, criticata da Derrida, sono rintracciabili elementi che sembrano indicare in una direzione differente. Levinas può essere letto come un esempio di tale ambivalenza, come Cervato dimostra nel suo saggio. Da un lato, il filosofo lituano tenderebbe a vedere nell’averlinguaggio la condizione di possibilità perché l’Altro possa avere un impatto estetico ed etico sul soggetto umano. Solo il “volto” che parla, cioè solo il volto umano, può ferire, traumatizzare, colpire la sensibilità del soggetto “a fior di pelle”, come direbbe Levinas. Dall’altro lato, secondo Cervato, alcuni passaggi dell’opera di Levinas potrebbero suggerire una pista interpretativa diversa, in cui all’animale privo di *logos* è riconosciuta un’espressività autonoma, capace di intercettare l’ascolto dell’uomo e di chiamarlo al gesto di responsabilità.

Un altro autore accusato da Derrida di un’ingiusta considerazione degli animali è, com’è noto, Heidegger, la cui prospettiva viene inquadrata all’interno della tradizione di quei pensatori occidentali che, tracciando una rigida linea di demarcazione tra uomo e animale, avrebbero gettato le basi per l’antropocentrismo e l’assoggettamento dell’animale da parte dell’uomo. Ma veramente la lettura disgiuntiva di stampo heideggeriano, basata sulla rivendicazione di una differenza ontologica del modo d’essere animale da quello umano, finisce per ricadere nell’antropocentrismo? O non è forse la prospettiva congiuntiva, che difende la continuità tra uomo e animale su basi biologiche ed evolucionistiche, a rischiare di contraddire il suo proclamato anti-anthropocentrismo, offrendo, inconsapevolmente, la giustificazione teorica dell’affermazione dell’animale-uomo, il più forte, sull’animale non-umano, il più debole? Queste sono le questioni di fondo che vengono discusse nel saggio di Giovanni Gurisatti, il quale si concentra su una delle possibili implicazioni della tesi congiuntiva e continuista, ovvero l’idea che l’estetica sia comune a uomini ed animali. Per l’autore parlare di “estetica animale” è un non-senso, poiché solo l’uomo in quanto *ex-sistenza*, capace di trascendere la sua animalità e le logiche dell’utilità biologica, può avere “sensibilità estetica”, cioè aprirsi alla considerazione libera e disinteressata dell’en-

te in quanto ente, e quindi dargli una forma artistica. Le critiche mosse dall'autore alla tesi continuista sono principalmente due. In primo luogo, anche i presunti comportamenti estetici riscontrabili nel regno animale si inserirebbero all'interno di una logica funzionale-adattativa e così la supposta bellezza di forme, gesti e colori, non sarebbe che un mezzo utile alla specie e non un fine estetico autonomo. In secondo luogo, anche ammettendo che nel regno animale vi siano comportamenti non funzionalmente determinati, ma capaci di espressioni e attività autonome ed autoteliche, questi non sarebbero mai il prodotto di singoli individui e della loro libera volontà di espressione, dei cosiddetti "artisti", ma comportamenti ripetitivi e preordinati poiché compiuti inconsapevolmente da tutti gli individui di un'intera specie in determinati periodi dell'anno e in determinate fasi della vita. Se è vero che la prospettiva di Gurisatti intende decostruire le premesse del modello continuista dell'estetica animale, tanto nelle sue versioni evolucionistiche più estreme che in quelle più moderate, essa indica la possibilità di un modello disgiuntivo di "est-etica" animale: quello di una filosofia filoanimalista e anti-anropocentrica che sostiene che l'uomo, proprio in virtù della sua apertura eccentrica e della sua speciale sensibilità *estetica* nei confronti degli enti in se stessi, è l'unico in grado di lasciare che l'animale sia ciò che è, e quindi prendersene cura, trasformando la consapevolezza circa l'ineliminabile differenza ontologica tra sé e l'animale in un *ethos* di "altruismo radicale" nei confronti di quest'ultimo.

Sviluppando gli spunti offerti dai contributi presentati in questa sezione monografica, potremmo infine sostenere che l'animale possieda, oltre ad uno statuto etico, già ampiamente a tema nell'*animal ethics*, anche uno *statuto estetico*, che può essere definito a partire dai molteplici punti di vista emersi. Riconoscere uno statuto estetico all'animale può significare molte cose: accordare ad esso una capacità estetica; riconoscere la dignità della sua *aisthesis* e della sua inevitabile rifrazione nell'immaginazione umana; apprezzare la mente animale nella complessità del suo funzionamento; aprirsi alla possibilità di un'autentica esperienza estetica nei confronti di esso; riconoscergli modalità espressive indipendenti dalle nostre e, infine, accettare la sua alterità ontologica e l'appello alla responsabilità che ne discende. L'estetica animale può dirsi in molti sensi così come ricadere in non-sensi e vicoli ciechi, ma tutto ciò insegna in fondo una cosa: che d'ora innanzi, quando parleremo di estetica, non potremo più evitare di gettare uno sguardo oltre i confini dell'umano.

Roberto Marchesini

L'estetica negli animali non umani

Quando nel 1871 Charles Darwin pubblica il libro *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex* ha maturato da alcuni anni l'idea che non tutte le caratteristiche presenti negli animali siano da riferirsi alla selezione adattativa, ma che anche la bellezza avesse avuto un ruolo e non secondario nel plasmare le forme delle diverse specie. Il padre dell'evoluzionismo poneva in rilievo in questo saggio – sollevando molte critiche proprio per l'attribuzione di un criterio estetico nel mondo non-umano – il fatto che gli animali possedessero un *genuino senso del bello* capace di orientare le scelte sessuali e di conseguenza la morfogenesi. Se osserviamo le coreografie di corteggiamento delle paradisee o i virtuosismi armonici dei fringillidi, non possiamo non concordare con Darwin sul fatto che anche l'estetica sia un canone di orientamento nel mondo animale e non solo le prestazioni di adattamento. Che dire, poi, delle incredibili doti artistiche dell'uccello giardiniere – in realtà un insieme di specie appartenenti alla famiglia delle *Ptilonorhynchidae*, con gusti estetici molto differenti tra loro – capace non solo di costruire il suo nido amoroso attraverso simmetrie architettoniche, arricchendolo con fiori e altri oggetti di sfarzo cromatico, ma più spesso giungendo persino a dipingerne le pareti e a costruire schemi ornamentali basati sugli accostamenti di colori?

L'origine dell'estetica e la presenza di veri e propri paradossi morfologici, come la ridondante coda del pavone, *Pavo cristatus*, cui non si può certo assegnare un valore adattativo, perché al contrario aumenta l'esposizione del soggetto e costituisce motivo d'impiccio in un'eventuale fuga, rappresentò un ambito di difficoltà per Darwin che nel 1860, a proposito della coda del pavone, arrivò ad affermare che la sola vista gli provocasse la nausea. Attraverso la successiva teoria della selezione sessuale, Darwin aggiunse alla lotta per la sopravvivenza quella per la riproduzione, inserendo un nuovo fattore di selezione naturale. La selezione sessuale rappresenta per il naturalista inglese un modo attraverso cui le femmine scelgono il partner sulla base di particolari caratteristiche che risultano gradevoli. Nel caso del pavone la spiegazione di Darwin era pertanto

ricondotta al carattere estetico. Più complessa fu la spiegazione del matematico scozzese Ronald Fisher che nella prima metà del Novecento propose la teoria della selezione a cascata – *runaway selection*¹. In pratica si ipotizzava che l'origine della scelta fosse casuale dando vita a un meccanismo autoimplementativo che portasse ad associare certi caratteri a qualità performative. In questo senso si muove l'analisi del biologo israeliano Amotz Zahavi che in *The Handicap Principle* (1997) vede nell'esame estetico una prova di performatività.

L'origine di caratteri appariscenti e di comportamenti di esibizione nel mondo animale non era comunque sfuggita ai filosofi. Già Johann Wolfgang von Goethe aveva affermato che ogni forma vivente vuole anche mettersi in mostra e lo scialo di simmetrie radiali o bilaterali, accostamenti cromatici aposemantici, mimetismi fanerici o criptici, espressioni frattaliche e morfologie istruite sui motivi della sezione aurea presenti nel mondo naturale esercitano in noi la meraviglia. È forse proprio questo il motivo che suscitava nel *Timeo* platonico l'idea che il demiurgo avesse operato sulla materia come un grande artista. Purtroppo la bellezza è il grande assente nella visione biomeccanica di una natura ridotta al novero di meccanismi funzionali di sopravvivenza, un costrutto che attraverso il pensiero cartesiano impone una certa interpretazione del vivente nel XX secolo. Wolfgang Welsch, nel saggio *The Animal Origin of Aesthetics* (2013), sostiene che l'estetica abbia avuto origine nel mondo animale, cosicché l'evoluzione culturale verificatasi nell'uomo deve essere ricondotta a una radice già presente nelle altre specie. L'autore rimarca come l'analisi dell'estetica animale possa aiutarci a comprendere meglio l'orientamento estetico nella cultura umana, evitando il pregiudizio per cui l'uomo possa e debba essere compreso solo a partire dall'uomo stesso.

Nel saggio *The Spandrels of San Marco and the Panglossian Paradigm* (1979), Stephen Jay Gould e Richard C. Lewontin rimarcavano la necessità di evitare l'operatore esplicativo esclusivamente adattazionista per spiegare le caratteristiche evolute nei viventi, perché molti tratti morfologici o comportamentali sono frutto della costituzione stessa, del *Bauplan* del vivente. Spesso si tende a riportare ogni preferenza a un valore di fitness, quando al contrario essa potrebbe definire lo stile di una specie solo in un secondo momento, ponendosi al vaglio selettivo. Ovvio che non tutti i criteri di orientamento sono compatibili, ma talvolta un carattere può essere neutro senza determinare uno svantaggio adattativo. In tal senso, secondo i principi darwiniani, la selezione sessuale potrebbe sfruttare questi spazi di libertà e imprimere alla traiettoria evolutiva di

¹ Cfr. R.A. Fisher, *The evolution of sexual preference*, in "Eugenics Review", VII, 3, 1915, pp. 184-192.

una specie nuove direzioni. Interessante al riguardo l'analisi di Welsch², quando rimarca che anche qualora vi fosse una completa sovrapposizione tra bellezza e *fitness*, non si potrebbe comunque ignorare il fatto che le femmine di fronte alla sfoggio del canto, del piumaggio e delle coreografie dei maschi devono innanzitutto percepire la bella apparenza in quanto tale. Ogni tentativo di eludere il fenomeno estetico, a giudizio dell'autore, è destinato a fallire perché, qualunque siano i vantaggi adattativi o le componenti fisiologiche in essere, questi si raggiungono attraverso la percezione e la valutazione del bello. In un certo senso possiamo dire che anche il fenomeno dei cosiddetti *supernormal releaser*, che fanno sì che in molti uccelli un uovo più grande o più maculato sia preferito, possa essere ricondotto a un criterio estetico.

Nel saggio *The Creative Animal* (2022) ho messo in discussione l'ipotesi che l'estetica animale fosse esclusivamente legata alla selezione sessuale, per quanto in essa presenti aspetti rilevanti, non considerandola circoscrivibile alla sola sensorialità visiva e acustica. La percezione, infatti, non si limita a fornirci uno sguardo sul mondo, non regala al soggetto solo un quadro oggettivo di riferimento – *cosa c'è là fuori* o sensitività dell'esperienza – ma è sempre correlata a una prima forma di valutazione dei percetti, un orientamento che indica la presenza di un criterio di preferenze. Un riscontro estetico caratterizza: I) la scelta degli alimenti, spesso come semplice piacere gustativo, come la particolare predilezione per i semi di canapa in molti fringillidi; II) l'indirizzo olfattivo verso particolari molecole, come l'indolo e lo scatolo nel cane; III) la tendenza ad accarezzare il mantello nei comportamenti di *grooming*. Possiamo dire che l'estetica sia una prima forma di giudizio in tutte le attività d'interazione che il soggetto ha con la realtà esterna. È evidente che il canone estetico abbia una dimensione specie specifica, come dimostrano le diverse preferenze che gli animali presentano, e nello stesso tempo occorre rilevare una certa variabilità di stato, per cui lo stato fisiologico predispone una condizione psicologica che potremmo definire come il *provare qualcosa in un certo momento* o in una fase della vita dell'individuo, soprattutto in relazione alla condizione ormonale.

Anche nell'essere umano si è visto, per esempio, una maggiore sensibilità alla musica durante il periodo adolescenziale e nelle fasi di ovulazione. Secondo alcune ricerche condotte sugli uccelli esiste un rapporto d'influenza reciproca, in pratica di feedback positivo e quindi di amplificazione, tra il canto e la produzione di ormoni sessuali, una circolarità che a sua volta si acuisce sia le aree coinvolte nel canto, sia in quelle della ricettività. La stagionalità ha effetto sull'orientamento estetico e anche sul

² Cfr. W. Welsch, *The Animal Origin of Aesthetics*, in "Rivista di Estetica", LIII, 3, 2013, pp. 181-205.

ciclo estrale. Come riporta Henkjan Honing nel saggio *Aap slaat maat*³, è possibile misurare differenze nell'udito delle donne in base a fattori fasici, come la stagionalità e il ciclo, cosicché quando il livello degli estrogeni è alto percepiscono la voce maschile come più piena. L'individuo si manifesta attraverso un continuo dipanarsi di orientamenti che hanno a che fare con le sue preferenze e ogni scelta produce effetti che inevitabilmente ritornano sullo stato psicologico, influenzando altresì la fisiologia. Si tratta, in pratica, di processi ricorsivi che possono agire in modo omeostatico per mantenere il sistema in una condizione confermativa o di equilibrio oppure in una dinamica evolutiva. Le preferenze, cioè, non solo producono scelte, ma inducono esperienze e queste aprono la strada all'indeterminazione. L'esperienza è sempre un azzardo, un processo non deterministico, una contaminazione con l'imprevisto che produce un'identità unica, per cui avere delle preferenze significa immergersi e sporcarsi di mondo.

La mente è un sistema relazionale o, per dirla con le parole Daniel Siegel nel saggio *The Developing Mind*⁴, una condizione che si forma e si esprime in rapporto con il mondo. Non v'è dubbio che la base comportamentale di tale copula estetica sia da scrivere alle dimensioni affettive che, pertanto, rappresentano i primi regolatori dell'orientamento proprio attraverso il sistema delle preferenze. Da ciò ricaviamo che la valutazione estetica di una specie vada correlata al riscontro edonico provato dal soggetto. Non credo di attribuire qualità eccessive agli eterospecifici parlando di un'estetica animale, vale a dire di una bussola di orientamento che influenza le scelte e che coinvolge non solo la percezione ma tutto il corpo, grazie all'intermediazione dei nuclei limbici e all'azione di alcuni neuromodulatori come la dopamina, la serotonina, le endorfine e gli endocannabinoidi. Di certo, l'estetica riguarda i riscontri sensoriali, per esempio: le immagini o le coreografie considerate piacevoli o interessanti, le sonorità o i ritmi che possono richiamare o eccitare, le sensazioni tattili e gustative. Ma, più in generale, l'estetica vale per tutti i riscontri che il sistema specie specifico è in grado di rilevare. La risposta estetica è prevalentemente emozionale, con reazioni che possono richiamare gioia, eccitazione, curiosità, sorpresa, fastidio o paura, in una sorta di collezione archetipica delle categorie del bello, del brutto e del sublime. Pertanto tutto il corpo partecipa a questa *estetica della vita* che rappresenta il fulcro stesso dell'esistenza.

Secondo le *Four Questions* di Niko Tinbergen, possiamo dire che, se è vero che la filogenesi predispone le preferenze – per cui ogni

³ H. Honing, *Aap slaat maat*, New Amsterdam, Amsterdam 2018, pp. 85-90.

⁴ D.J. Siegel, *The developing mind. Toward a neurobiology of interpersonal experience*, Guilford Press, New York 1999, pp. 1-10.

specie presenta un proprio canone – e se è altresì innegabile che l'ontogenesi attraverso le esperienze relazionali con il mondo perfeziona tale criterio, dobbiamo tuttavia riconoscere che il protagonista di questo sentire è sempre l'individuo. L'estetica dona al soggetto un punto di vista che non è mai neutro, mai algido o distaccato, bensì sempre partecipato e caratterizzato dal coinvolgimento. È l'individuo esteticamente aperto, perciò, il vero centro nevralgico di quella peripatesi nel mondo, alla ricerca di soddisfazione, requisito fondamentale della *self-ownership*. Ritroviamo in lui una pienezza che non può essere ridotta al mero soddisfacimento o alla reazione a uno stimolo. È innegabile che il piacere abbia una base fisiologica, ma l'orientamento estetico è ben radicato in una condizione psicologica del soggetto edonistico. L'estetica riguarda l'evoluzione del vivente, perché attraverso il piacere induce o facilita degli orientamenti appropriati, ma soprattutto perché apre il soggetto a nuove esperienze. Il soggetto estetico dispone, quindi, di una bussola fondamentale nel suo orientamento: il canone di preferenza, infatti, difficilmente sbaglia, proprio perché messo a punto in modo specifico dalla filogenesi. Ma il canone estetico non produce effetti esperienziali prefissati, ma un gran numero di epifenomeni possibili: la nostra forte tendenza parentale ci porta alla tenerezza nei confronti dei cuccioli di altre specie.

Il rapporto tra estetica ed evoluzione è stato analizzato da diversi autori, alcuni interessati alle forme del vivente, sul solco della tradizione di Johann Wolfgang Goethe, come lo stesso Ernst Haeckel (1834-1919) o D'Arcy W. Thompson (1860-1948). Ma è soprattutto con Adolf Portmann (1897-1982) nella raccolta *Aufbruch der Lebensforschung* (1965) che prende corpo il concetto di vivente come autorappresentazione, che sta a indicare che tra le esigenze adattative di una specie, oltre ai fattori performativi di adattamento e correlazione all'ambiente, v'è altresì l'esigenza di presentarsi ai corrispettivi partner sociali e riproduttivi. Già nel saggio *Selbstdarstellung* (1958) l'autore lamentava come a osservare il modo in cui la biologia affronta il tema dell'apparenza fenomenica degli animali si resti delusi dalle spiegazioni addotte. La visione di Portmann è viceversa tutta incentrata sull'esposizione estetica riferita all'occhio valutativo di un'alterità. Già Henry Walter Bates (1825-1892) e Alfred Russel Wallace (1823-1913) si erano soffermati a esaminare le qualità *allestetiche* – cioè correlate alla percezione a distanza – come fattori importanti nell'evoluzione, in linea con le intuizioni di Charles Darwin. L'entomologo Johannes T. Oudemans (1862-1934) all'inizio del XX secolo aveva notato come ci fosse una correlazione tra la parte esposta alla luce nelle farfalle e i disegni che questi lepidotteri – in particolare *Pheosia tremula* – presentavano, dimostrando un intento estetico. Sarà questo un argomento ripreso e ampliato dall'entomologo francese Roger Caillois (1913-

1978) disquisendo sulle caratteristiche mimetiche della farfalla *Kallima inachus* che a riposo, quando fa combaciare le ali, assume la forma e il colore di una foglia, scomparendo alla vista.

Quella che sarà poi indicata come “regola di Oudemans” ci mostra come parti eterogenee del corpo e delle ali concorrono a formare un tutto armonico e si combinano con straordinaria concordanza, tale da implicare un ruolo unitario, piuttosto che una generica variazione casuale sui singoli pattern. Diversamente da Oudemans, Portmann sottolinea che la configurazione non è semplicemente esposta alla luce, bensì allo sguardo. L'apparenza fenomenica diventa, pertanto, centrale nell'analisi delle interazioni tra i viventi, con conformazioni utili ad attrarre lo sguardo come, peraltro, a sviarlo. Non è un caso che gli organi interni in genere non presentano forme simmetriche o pattern riferibili all'autopresentazione, a conferma del significato estetico della forma animale. Interessante è il caso del gamberetto *Periclimenes amethysteus*, la cui muscolatura è trasparente come il vetro cosicché la cavità corporea risulta accessibile allo sguardo. Nel caso del *Periclimenes* la base della cavità corporea presenta dei pattern specifici, come in genere avviene nella superficie dorsale degli altri crostacei, perché in questo caso, in virtù della trasparenza, essa è visibile. Portmann parla di una corrispondenza tra i pattern presenti nella superficie del corpo, o nelle strutture interne negli organismi trasparenti, che si manifestano in coerenza con le leggi della *Gestalt*. Dobbiamo, pertanto, riconoscere, che una delle esigenze fondamentali del mondo animale è la capacità di presentarsi, che implica che dall'altra parte vi sia qualcuno che si orienta sulla base di un criterio estetico. Negli uccelli questa necessità diventa centrale nel fenomeno del corteggiamento attraverso la ridondanza delle manifestazioni.

In effetti, osservando alcune espressioni di corteggiamento, come nel caso del diamante di Gould (*Erythrura gouldiae*) e del diamante guttato (*Stagonopleura guttata*), all'esibizione canora corrispondono saltelli e pattern coreografici specifici, basati su ritmiche, esposizione di particolari parti del corpo, sollevamento delle piume in certe aree. Si tratta di una presentazione che assume una certa rilevanza nelle paradisee, con effetti strabilianti. Sara J. Shettleworth nel saggio *Cognition, Evolution and Behavior* spiega questa ridondanza attraverso due possibilità: “They may signal different aspect of a male's quality or different features important in mate choice (...) Different signals are used at different points in the mate choice process, as when female is attracted by song from a distance and then responds to visual signals as she approaches the singing male”⁵. L'utilizzo di diverse modalità produce un'accentuazione dell'immagine visiva,

⁵ S.J. Shettleworth, *Cognition, evolution, and behavior*, Oxford University Press, New York 2010, p. 171.

come il contrasto cromatico, l'effetto Tyndall, la tessitura, la colorazione differente in parti confinanti del corpo. Il mostrarsi dell'individuo, che Adolf Portmann e Wilhelm Roux (1850-1924) definiscono quale attività di relazione con il mondo, dando luogo a una sorta d'interiorità, manifesta un'unitarietà coerente di forme che si esibiscono. Questa *fanerologia* – così la definisce Portmann – dialoga evidentemente con il senso estetico dell'animale, vale a dire con la proprietà d'essere portatore di preferenze. Se c'è qualcuno che si esibisce, è conseguente vi sia uno spettatore che gode del riscontro.

Al riguardo, Eric Vallet e Michel Kreutzer, prendendo in considerazione il canto dei canarini maschi rispetto alle preferenze espresse dalle femmine, descrivono certi trilli come *sillabe sexy*, vale a dire elementi del canto in grado di produrre piacere nelle femmine⁶. È interessante notare che anche le femmine di diamante mandarino (*Taenopygia guttata*) si animano quando sentono il canto dei maschi e producono un livello di dopamina più alto del normale nel tratto mesolimbico. Ora sappiamo che la dopamina ha a che fare con il sistema della ricerca, dell'interesse e della gratificazione, e si libera anche durante l'atto sessuale o l'alimentazione. Non dobbiamo considerare il comportamento solo in base al significato fisiologico e adattativo, ma anche in virtù del piacere che produce. Per esempio, riguardo alle motivazioni intrinseche di una specie: come la tendenza predatoria del gatto che rende attraente tutto ciò che è in movimento o alle qualità sillegiche, cioè la tendenza a raccogliere e collezionare, dell'essere umano che gli fanno preferire le strutture iconiche, come un fiore, una conchiglia o un minerale. Nessun dubbio, quindi, sulla validità delle *Four Questions* di Tinbergen, ma è altrettanto evidente che il rincorrere la pallina del gatto o il raccogliere un fiore dell'uomo risponda, altresì, al principio di piacere, perché la presenza di un carattere in una specie comporta un'*etichetta edonica* espressiva.

È su queste preferenze che siamo chiamati a riflettere quando osserviamo il comportamento animale. Seppur frutto di un processo evolutivistico che l'ha conformato in un certo modo e di cui lui non è responsabile, anche se preso da un vortice di flussi fisiologici come meteorologie d'incontro di correnti interne ed esterne, tuttavia l'animale, in quanto soggetto – cioè portatore d'interessi inerenti e titolare delle sue dotazioni cognitive – è decisore del suo muoversi nel mondo, perché intrinsecamente votato al piacere. Attraverso il pre-giudizio estetico, il piacere gli consente di orientarsi nel labirinto del reale. È una spiegazione che ritroviamo in Irenäus Eibl-Eibesfeldt nel saggio monumentale *Der Mensch, das riskierte Wesen* (1988), osservando specifici orientamenti nell'umano. Se

⁶ E. Vallet-M. Kreutzer, *Female canaries are sexually responsive to special song phrases*, in "Animal Behaviour", XLIX, 6, 1995, pp. 1603-1610.

ci chiediamo perché l'individuo compia una certa azione in un particolare momento, la risposta è quanto mai semplice: perché vi ha ravvisato un'opportunità di godimento. Giorgio Celli (1935-2011) ci ricorda che le api amano le forme frastagliate rispetto a quelle con perimetro regolare, preferiscono una stella rispetto a un quadrato, mentre le formiche prediligono le linee verticali rispetto a quelle orizzontali⁷. Le esperienze di Rensh sono state in seguito confermate osservando il comportamento di altre specie. Lo stesso Celli ha potuto riscontrare che i topolini domestici tendono a sostare più a lungo in diverticoli contrassegnati da certe figure piuttosto che altre, come peraltro già si sapeva che i bambini di pochi mesi esplorano con maggiore interesse alcune forme. La ricerca sull'estetica dei primati inizia negli anni '30 a opera della zoologa Nadia Koths rispetto alle doti grafiche dello scimpanzé Joni e da parte dei coniugi Kellogg, per poi giungere alle ricerche di Desmond Morris che attraverso l'opera di Congo attrasse l'attenzione dello storico dell'arte Ernst Gombrich.

L'estetica naturale ha avuto l'*imprimatur* del naturalista Edward O. Wilson (1929-2021) che non solo ritiene l'arte come un'espressione delle nostre origini biologiche, ma nel saggio *Biophilia* (1984) immagina una tendenza estetica innata nell'uomo verso i paesaggi naturali, soprattutto se riferiti alle caratteristiche della savana africana. Del resto, l'idea che l'estetica avesse a che fare con la sensazione psicofisica si era sviluppata già nel XIX secolo attraverso l'opera di Gustav Theodor Fechner (1801-1887) inaugurando l'estetica sperimentale, e trova supporto un secolo dopo grazie all'opera dello psicologo Daniel Berlyne (1824-1976), tesa a mostrare come il riscontro estetico avesse profonde radici nella struttura fisiologica dell'individuo, misurabile attraverso le risposte di orientamento. Sappiamo come, riferendosi al volo protratto dei gabbiani, Donald Griffin nel libro *The Question of Animal Awareness* (1976) ipotizzasse un piacere estetico nel librarsi per ore, godendo delle correnti ascensionali. Di certo, quando in primavera osserviamo i caroselli festanti dei rondoni (*Apus apus*) che a tutta velocità garrendo sfrecciano intorno ai campanili, non si può negare in loro una dose di piacere, come peraltro è innegabile nel gioco dei cuccioli dei mammiferi. Come scrive Roger Caillois nel libro *Méduse et Cie* (1960) esistono corrispondenze estetiche tra ciò che rileviamo in natura e l'orientamento stesso del nostro gusto, e questo rivela un carattere generale dell'animalità volto a orientarsi sulla base di ciò che si prova.

La bellezza è intorno a noi, non è esclusiva proprietà umana, nell'espressione come nell'esperienza soggettiva, è aria che respiriamo capace

⁷ G. Celli, *Arte e biologia: una scommessa evolucionistica*, in L. Vergine-G. Verzotti (a cura di), *Il Bello e le bestie. Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico*, Skira, Milano 2004, p. 216.

di parlarci di appartenenze che vanno oltre la specie. Jeremy Bentham ci ha mostrato come anche gli altri animali debbano essere considerati degni di attenzioni morali in quanto capaci di soffrire. Ora, noi potremmo ipotizzare che la sofferenza sia ascrivibile esclusivamente al dolore, vale a dire a una condizione oggettiva di nocicezione e, tuttavia, gli studi sui disturbi comportamentali negli animali detenuti negli zoo ci dimostrano che gli stati di disagio, che con frequenza ivi si riscontrano, siano frutto di una distanza tra le condizioni di vita cui vengono sottoposti e le aspettative naturali che possiedono. L'estetica animale è un argomento che dopo centocinquant'anni dal libro di Darwin torna di estrema attualità e lo dimostrano alcuni saggi come *L'evoluzione della bellezza* (2020) di Richard Prum. Forse questo pensiero è sollecitato anche dalla consapevolezza che negli ultimi decenni l'essere umano ha avuto un impatto distruttivo sulla biodiversità estremamente rilevante, tale da far parlare di una sesta estinzione di massa. È incredibile pensare che l'essere umano abbia cancellato dalla faccia della Terra espressioni di bellezza che nemmeno ha conosciuto, ma non si tratta solo di una valutazione antropocentrica, se abbiamo capito che la bellezza ci appartiene solo in parte.

Bibliografia

- R. Caillois, *Méduse et Cie*, Gallimard, Paris 1960.
- G. Celli, *Arte e biologia: una scommessa evolutivista*, in L. Vergine-G. Verzotti (a cura di), *Il Bello e le bestie. Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico*, Skira, Milano 2004, pp. 215-223.
- C. Darwin, *The descent of man and selection in relation to sex*, Merrill and Baker, New York 1871.
- I. Eibl-Eibesfeldt, *Der Mensch, das riskierte Wesen*, Piper, München 1988.
- A.R. Fisher, *The evolution of sexual preference*, in "Eugenics Review", VII, 3, 1915, pp. 184-192.
- D. Griffin, *The question of animal awareness*, Rockefeller University Press, New York 1976.
- H. Honing, *Aap slaat maat*, New Amsterdam, Amsterdam 2018.
- R. Lewontin-S.J. Gould, *The Spandrels of San Marco and the Panglossian Paradigm: A Critique of the Adaptationist Programme*, in "Proceeding of The Royal Society B. Biological Science", 205 (1161), 1979, pp. 581-598.
- R. Marchesini, *The Creative Animal*, Palgrave Macmillan, London 2022.
- R.O. Prum, *L'evoluzione della bellezza*, trad. it. di V. Marconi, Adelphi, Milano 2020.
- A. Portmann, *Selbstdarstellung als Motiv der lebendigen Formbildung*, in AA. VV., *Geist und Werk. Aus der Werkstatt unserer Autoren. Zum 75. Geburtstag von Daniel Brody*, Rhein, Zürich 1958, pp. 139-173.
- A. Portmann, *Aufbruch der Lebensforschung*, Rhein, Zürich 1965.
- S. Shettleworth, *Cognition, evolution, and behavior*, Oxford University Press, New York 2010.

- D.J. Siegel, *The developing mind. Toward a neurobiology of interpersonal experience*, Guilford Press, New York 1999.
- N. Tinbergen, *On Aims and Methods in Ethology*, in "Zeitschrift für Tierpsychologie", 20, 1963, pp. 410-433.
- E. Vallet-M. Kreutzer, *Female canaries are sexually responsive to special song phrases*, in "Animal Behaviour", XLIX, 6, 1995, pp. 1603-1610.
- W. Welsch, *The Animal Origin of Aesthetics*, in "Rivista di Estetica", LIII, 3, 2013, pp. 181-205.
- E.O. Wilson, *Biophilia*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1984.
- A. Zahavi-A. Zahavi, *The handicap principle*, Oxford University Press, New York 1997.

L'estetica negli animali non umani

Can we talk about a non-human aesthetic? Undoubtedly in our species aesthetics has taken on a particular ontological value and a cultural dimension that cannot be superimposed on that of other animals. However, it would be extremely wrong to believe that the sensorial and emotional orientation of other species can only be referred to mechanisms of behavioral stimulation or environmental monitoring. Ethological research has demonstrated for decades that Charles Darwin's intuitions relating to aesthetic preferences in other species, at the basis of the evolution of some behaviors, such as sexual choice and courtship, found confirmation. Today we know that aesthetic stimuli induce specific physiological mechanisms, such as the activation of the dopaminergic system, and it is thus possible to study the sensory preference responses present in non-humans. These preferences are also demonstrated by other physiological mechanisms, such as the reduction of salivary cortisol in dogs when they listen to the human voice or the increase in milk production in cows if placed with classical music in the background. As with other aspects, we must therefore conclude that, if it is true that the aesthetic dimension in humans has had a development that goes beyond the mere ethological condition, it is undeniable that the bases of aesthetic behavior are part of the animal repertoire.

KEYWORD: animal aesthetics, physiology of aesthetics, sensory preferences in animals, ethological bases of aesthetics, physiological findings of aesthetic orientation.

L'estetica negli animali non umani

Si può parlare di un'estetica non umana? Indubbiamente nella nostra specie l'estetica ha assunto un valore ontologico particolare e una dimensione culturale che non possono essere imposti forzatamente a quella degli altri animali. Tuttavia, sarebbe estremamente sbagliato credere che l'orientamento sensoriale ed emotivo delle altre specie possa essere riferito solo a meccanismi di stimolazione comportamentale o di monitoraggio ambientale. La ricerca etologica ha dimostrato da decenni che le intuizioni di Charles Darwin relative alle preferenze estetiche nelle altre specie, le quali sono la base dell'evoluzione di alcuni comportamenti, come la scelta sessuale e il corteggiamento, hanno trovato conferma. Oggi sappiamo che gli stimoli estetici inducono specifici meccanismi fisiologici, come l'attivazione del sistema dopaminergico, ed è quindi possibile studiare le risposte di preferenza sensoriale pre-

senti nei non umani. Queste preferenze sono dimostrate anche da altri meccanismi fisiologici, come la riduzione del cortisolo salivare nei cani quando ascoltano la voce umana o l'aumento della produzione di latte nelle mucche se allevate con musica classica in sottofondo. Come per altri aspetti, dobbiamo quindi concludere che, se è vero che la dimensione estetica nell'uomo ha avuto uno sviluppo che è andato oltre la semplice condizione etologica, è innegabile che le basi del comportamento estetico fanno parte del repertorio animale.

PAROLE CHIAVE: estetica animale, fisiologia dell'estetica, preferenze sensoriali negli animali, basi etologiche dell'estetica, evidenze fisiologiche dell'orientamento estetico.

Lorenzo Bartalesi

Tratti estetici e omologie strutturali: verso un'estetica animale comparata

La possibilità di estendere l'estetica al di là dei confini della specie umana è già tutta contenuta nelle pagine darwiniane dell'*Origine dell'uomo* (1871), nelle quali Darwin affronta la questione del ruolo degli ornamenti animali ricorrendo a formule come “sense of beauty”, “taste for the beautiful” o “aesthetically pleasing” per riferirsi alla sensibilità estetica degli animali. Più nello specifico, Darwin si sofferma sul ruolo cruciale svolto dalla scelta estetica nei processi di selezione sessuale, attribuendo all'estetico la funzione di motore evolutivo.

Con la teoria della selezione sessuale, il tema dell'estetica animale diviene un banco di prova cruciale per la teoria della selezione naturale relativamente al problema dei caratteri sessuali secondari apparentemente privi di funzione adattiva. Tali caratteri sono il risultato della selezione generata dalla competizione riproduttiva e possono avere la funzione di *ornamenti* – le penne secondarie del fagiano argo o le vocalizzazioni della rana tungara (*Engystomops pustulosus*) – o di *armamenti* – le corna del cervo nobile europeo (*Cervus elaphus*) o il rostro della giraffa della Nuova Zelanda (*Lasiorbynchus barbicornis*). Se questi ultimi sono coinvolti negli scontri tra maschi per l'accesso alla riproduzione, lo sviluppo degli ornamenti è per Darwin il risultato di un'evoluzione estetica basata sulla scelta (per lo più femminile) del partner, la quale a sua volta è resa possibile da una peculiare capacità di discriminazione percettiva, un *sensu estetico* ampiamente presente nel regno animale e capace di influenzare l'evoluzione della specie al pari delle altre pressioni selettive.

Sebbene l'approccio evolucionistico sia oggi il quadro di riferimento principale delle indagini sull'estetica animale, tuttavia, esso non esaurisce le importanti e ancora inesplorate potenzialità di tale ambito di ricerca. Troppo spesso rigidamente applicata, la prospettiva evolucionistica è lontana dall'includere la ricchezza dei fenomeni estetici animali, i quali non si limitano alle sole funzioni direttamente adattive – metaboliche, sessuali o di fitness –, arrivando a includere una complessa fenomenologia della morfologia animale in cui trovano posto fatti complessi, come il

mimetismo, che, senza disconoscere l'elemento funzionale, esigono una considerazione ulteriore dell'apparenza fenomenica degli organismi.¹

Nella prima parte dell'articolo ci soffermeremo su alcune criticità del programma neodarwiniano contemporaneo per poi passare a integrare gli strumenti della teoria evuzionistica con categorie – “omologia strutturale” –, e metodologie – l'analisi comparata della cognizione animale –, non implementate dai principali modelli esplicativi dell'attuale estetica evuzionistica. Il presente articolo vuole essere un primo contributo, nella direzione di un'estetica animale comparata, a un nascente ambito di indagini che necessita del più ampio pluralismo interpretativo per riconoscere adeguatamente la complessità dei fenomeni estetici animali.²

Criticità degli approcci evuzionisti

Gli approcci evuzionistici elaborati a partire dalle intuizioni darwiniane presentano una serie di criticità che ne limitano l'efficacia esplicativa. Un prima fonte di tali criticità è connessa al quadro concettuale incentrato sul patrimonio genetico, sul concetto di adattamento e su un modello di mente animale computazionale e modulare. L'obiettivo è quello di ricondurre la complessità dei fenomeni estetici animali a caratteri biologici, comportamentali e psicologici innati, selezionati nel corso dell'evoluzione per il loro valore direttamente adattivo. All'interno di un tale impianto fortemente riduzionista, il darwiniano *sense of beauty* animale è semplificato e identificato con lo spazio delle *preferenze* estetiche, ovvero una serie di principi estetici universali che regolano la selezione di tratti ambientali e sessuali e che, nel corso dell'evoluzione, hanno funzionato come meccanismi di ricompensa per azioni ed esperienze adattive, conservandosi poi nell'equipaggiamento cognitivo della specie. Riducendo la complessità del dettato darwiniano, gli approcci evuzionistici contemporanei si sono concentrati sui *criteri* della scelta estetica, mettendo in secondo piano la varietà dei meccanismi cognitivi e comportamentali responsabili del processo di scelta stesso. Se la scelta estetica è solo questione di una semplice reazione pre-programmata in risposta a uno stimolo-soglia, un riconoscimento di tratti percettivamente salienti ai fini

¹ Su questi temi, principalmente riconducibili ad autori appartenenti alla tradizione morfologica come Adolf Portmann e Viktor von Weizsäcker, rimando al prezioso A. Pinotti, S. Tedesco (a cura di), *Estetica e scienze della vita*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2013.

² Questo articolo propone alcune riflessioni sull'estetica animale che trovano posto all'interno di una più ampia ricerca di estetica evuzionistica: L. Bartalesi, *Storia naturale dell'estetica*, Einaudi, Torino 2024.

della sopravvivenza dell'organismo o della specie, lo spazio dell'estetico, pur estendendosi all'intero regno animale, finisce paradossalmente per restringersi sino all'irrelevanza di un meccanismo passivo di decodifica di segnali adattivi.

Rispetto a questo punto cieco del programma dell'estetica evuzionistica, diviene essenziale un'attenta considerazione dell'estrema variabilità, anche individuale, delle disposizioni percettive e comportamentali animali, ovvero della sfera dell'*aisthesis* animale. In questa direzione, alcuni studiosi della comunicazione animale hanno focalizzato l'attenzione sulla natura dei processi di valutazione proponendo una teoria della disposizione sensoriale (*sensory bias theory*) che si pone dal punto di vista dell'influenza della psicologia del ricevente sull'evoluzione dei segnali.³ Secondo questa ipotesi, la conformazione dei sistemi percettivi e neuronali dell'organismo ricevente co-evolve assieme ai segnali orientando in tal modo la produzione degli ornamenti. Tali *bias*, che precedono e guidano lo sviluppo delle preferenze estetiche e degli ornamenti, non sono essi stessi il risultato della selezione estetica. I *bias* possono essersi originati incidentalmente e quindi evolutisi con funzioni legate alla ricerca di cibo, alla costruzione di artefatti e architetture animali o ad altri compiti legati alla sopravvivenza e alla riproduzione. La componente sensoriale dell'estetico, anticipando evolutivamente una sua funzionalizzazione sessuale, è considerata nella sua autonomia. Il senso estetico è integrato nelle disposizioni sensoriali della femmina e le preferenze estetiche sono un sottoprodotto dell'evoluzione dei sistemi percettivi e cognitivi animali: "aesthetic preferences, then, are emergent properties of the central nervous system and sensory systems that originated incidentally, not through active selection on mate preferences"⁴. A partire dai *bias* sensoriali e neuronali su cui si fondano le preferenze vengono inoltre a modellarsi, sia nel dominio visivo che in quello uditivo, gli ornamenti maschili. Come evidenziato dal concetto di "sfruttamento sensoriale" (*sensory exploitation*) proposto da Michael Ryan, i tratti ornamentali esibiti dai maschi si evolvono per sfruttare i

³ Cfr. J.A. Endler, A.L. Basolo, *Sensory Ecology, Receiver Biases and Sexual Selection*, in "Trends in Ecology and Evolution", XIII, n. 10, 1998, pp. 415-420. Si veda anche M. Enquist, A. Arak, *Selection of Exaggerated Male Traits by Female Aesthetic Senses*, in "Nature", CCCLXI, n. 6411, 1993, pp. 446-448.

⁴ N.T. Burley, R. Symanski, "A Taste for the Beautiful": *Latent Aesthetic Mate Preferences for White Crests in Two Species of Australian Grassfinches*, in "The American Naturalist", CLII, n. 6, 1998, pp. 792-802, qui p. 793. L'innata preferenza estetica per la simmetria, ad esempio, potrebbe essersi originata come un sottoprodotto del bisogno di riconoscere oggetti indipendentemente dalla loro posizione e orientamento nello spazio visivo. M. Enquist, A. Arak, *Symmetry, Beauty and Evolution*, in "Nature", CCCLXXII, n. 6502, 1994, pp. 169-172, qui p. 169.

bias e le preferenze preesistenti del sistema sensoriale della femmina⁵. Con un'immagine eloquente coniata dallo stesso Ryan, "females are the biological puppeteers, making the males sing exactly what their brains desire."⁶

Una seconda criticità è connessa alla tesi della selezione sessuale, cornice teorica dell'estetica animale darwiniana. Seguendo l'argomentazione delineata in *The Descent of Man*, il piacere stimolato dalla percezione dell'ornamento è vincolato al desiderio sessuale e il comportamento estetico è limitato alla valutazione e alla scelta di caratteri sessuali secondari a funzione riproduttiva. Nonostante Darwin a più riprese sembri difendere l'autonomia funzionale della scelta estetica rispetto al desiderio⁷, l'idea di un universale e generico *sense of beauty* sessualmente determinato rischia di condurre ad assumere la motivazione riproduttiva alla base dell'intero spettro dei fenomeni estetici animali o a porre la questione dell'estetica animale nei termini di uno svincolarsi graduale dell'estetico dalla sua originaria funzione sessuale. Al contrario, ipotizzare che l'estetico potrebbe trovarsi anche in dimensioni non sessuali della vita animale conduce a un ribaltamento del consueto punto di vista dell'estetica evoluzionistica⁸. Anche considerando la selezione sessuale come l'ambito primario in cui si è sviluppata una forma originaria di apprezzamento estetico, non possiamo escludere che, sin dalle prime fasi evolutive, una dimensione energeticamente dispendiosa e cognitivamente autotelica del comportamento animale si sia esercitata nel contesto di altre condotte a funzione diversificata – ricerca del cibo, esplorazione ambientale, comunicazione, simulazione ed emulazione⁹ – per poi essere cooptata, con l'emergere del linguaggio e del pensie-

⁵ Come nel caso dei richiami della già citata rana tungara: M.J. Ryan *et al.*, *Sexual Selection for Sensory Exploitation in the Frog, Physalaemus Pustulosus*, in "Nature", CCCXLIII, n. 6253, 1990, pp. 66-67.

⁶ M.J. Ryan, *A Taste for the Beautiful: The Evolution of Attraction*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 2017, p. 15.

⁷ Il desiderio sessuale rappresenta per Darwin la condizione di base del piacere estetico e la bellezza è il modo con cui tale desiderio si attiva. Tuttavia, come osserva Welsch, la percezione estetica è, al tempo stesso, funzionalmente distinta ed energeticamente dipendente dal desiderio sessuale: "Che la femmina in generale scelga un partner è un fatto determinato sessualmente, ma che essa scelga proprio quel partner e non altri è determinato esteticamente". W. Welsch, *L'origine animale dell'estetica*, in "Rivista di estetica", LIV, 2013, pp. 181-205, qui p. 197.

⁸ A questa linea teorica sembra aderire anche il contributo di Roberto Marchesini a questo numero di "Scenari", *ivi*, p. 17.

⁹ Rimando qui a Fabrizio Desideri il quale individua nell'assimilazione mimetica, nel piacere dell'esplorazione, nel piacere di esercitare preferenze e nell'impulso al gioco, i fattori all'origine del "meccanismo estetico". F. Desideri, *L'origine dell'estetico*, Carocci, Roma 2018, p. 105.

ro simbolico, nei processi di trasmissione culturale umani. Lo stesso Darwin sembra indicare questa ipotesi quando offre una descrizione del carattere libero, autotelico e non sessualmente vincolato dei comportamenti estetici animali. Ai confini dell'attività ludica, il maschio ricerca una sorta di gratificazione dal reiterare un'attività complessa e dispendiosa come il canto o il volo in modo non direttamente adattivo, per il puro piacere che gli dona il fatto stesso di esercitarla.

Ma niente è piú comune del fatto che gli animali si compiacciano di praticare un istinto, che essi seguono in altri periodi, in vista di un concreto beneficio. Quante volte vediamo uccelli che volano liberamente, scivolando e navigando nell'aria per il loro solo piacere? Il gatto gioca con il topo che ha catturato, il cormorano fa lo stesso col pesce che ha preso. (...) Perciò non è affatto sorprendente che i maschi continuino a cantare per loro divertimento anche dopo che sia finito il tempo di corteggiare.¹⁰

Questo passaggio darwiniano ci porta a considerare nuovamente l'*aisthesis* animale come un fenomeno eccedente i meri criteri estetici della selezione sessuale. Lo spazio dell'estetica animale non è limitato al preferire qualcosa ma, piú in generale, può essere definito come lo spazio dell'integrazione affettivamente modulata tra le disposizioni sensoriali e neuronali dell'organismo e le caratteristiche ambientali e si estende a dimensioni cognitive e motivazionali diverse, trovando manifestazione in molteplici e differenziate dimensioni dell'agire *espressivo* animale come il gioco e altre attività intrinsecamente motivate.¹¹

Muovere dalla complessità e varietà dei comportamenti estetici animali comporta, in altri termini, un sostanziale ampliamento della nozione di estetica nelle direzioni, inaugurata da Étienne Souriau, di un riconoscimento al regno animale tanto di una sensibilità estetica *emissiva* – “che si esercita all'interno di un'azione creatrice rivolta all'esterno” – quanto di una *ricettiva* – “quella che si commuove, si esalta a proposito di una cosa esterna che viene a cadere sotto i nostri sensi”¹². Prospettiva oggi rilanciata da Katya Mandoki, la quale sottolinea opportunamente la presenza nel regno animale non solo di una capacità estetica nella discriminazione dei caratteri sessuali (*zoo-aesthetics*), ma anche di una plurale e diversificata abilità poetica. Distinguendo tre livelli di poiesi animale – “l'auto-poiesi

¹⁰ C. Darwin, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, tr. it. di P. Fiorentini e M. Migliucci, Newton Compton, Roma 2018, p. 282.

¹¹ Per una distinzione tra un modello “preferenziale” e uno “espressivo” di estetica evolutivista mi permetto di rimandare a L. Bartalesi, *Quale storia naturale per l'estetico? L'ipotesi darwiniana rivisitata*, in “Rivista di estetica”, LIV, 2013, pp. 12-14.

¹² E. Souriau, *Il senso artistico degli animali*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Mimesis, Milano 2002, p. 37.

(*auto-poiesis*) quale auto-organizzazione quotidiana di ogni creatura vivente, la filopoiesi (*phyllo-poiesis*) in quanto modellamento di una specie attraverso la selezione sessuale in varie generazioni e l'onto-poiesi (*onto-poiesis*) come sviluppo di abilità formali da parte di un individuo e modifica creativa del suo ambiente” –, Mandoki delinea una “zoo-poetica” volta a definire la capacità, presente in molte specie animali, di apprezzare ed esprimere in artefatti o performance complesse il ritmo, i motivi decorativi visivi e le qualità cromatiche¹³.

Coevoluzione valutativa e segnalizzazione estetica

Ancora una volta, un ritorno a Darwin sembra essere il miglior antidoto ai problemi dell'evoluzionismo postdarwiniano. Nell'affrontare il tema dell'estetica animale Darwin non è interessato al problema dell'autonomia del valore formale dei tratti morfologici al di là di ogni relazione con i sensi ricettivi¹⁴, né alla volontà di riportare la dimensione estetica dell'esperienza animale a una serie di criteri o “primitivi estetici” innati e universali. L'indagine darwiniana si interessa piuttosto alla dialettica tra questi due poli, ovvero ai processi di coevoluzione valutativa tra i segnali biotici e i loro destinatari, nei quali svolgono un ruolo fondamentale tanto l'autonomia del valore estetico rispetto alla funzione adattiva diretta, quanto gli specifici processi cognitivi di un organismo impegnato nel giudizio di una caratteristica esteticamente rilevante. In un'ottica autenticamente darwiniana, pertanto, l'estetico consiste in una serie complessa di fenomeni comunicativi, intra – e interspecifici, con al centro *segni estetici* plasmati da preferenze – sia innate, nella forma di bias sensoriali, che altamente variabile anche a livello individuale e regolate da un meccanismo emulativo¹⁵ –, a sua volta plasmate dall'evoluzione dell'ornamento stesso. Come scrive Christiane Nüsslein-Volhard:

A special feature of these aesthetic characteristics and of their function in the life of animals is that the receiver of signals must both recognize them and set a value on them. These abilities can be acquired early in life (by

¹³ Cfr. K. Mandoki, *The Indispensable Excess of the Aesthetic: Evolution of Sensibility in Nature*, Lexington Books, Lanham (Md.) 2015, cap. III.

¹⁴ Questo l'obiettivo dell'affascinante quanto problematica prospettiva *fanerologica* inaugurata da Adolf Portman. N.A. Portmann, *La forma degli animali*, a cura di P. Conte, Raffaello Cortina Editore, Milano 2013. Per un'introduzione a questi temi rimando all'introduzione di Pietro Conte, *Adolf Portmann tra estetica e biologia*, ivi, pp. IX-XXXIII.

¹⁵ Come mostrato da Winfred Menninghaus, in ottica darwiniana l'evoluzione dei gusti estetici animali segue la medesima logica di sviluppo del fenomeno tutto umano della moda. W. Menninghaus, *Biology à la mode: Charles Darwin's Aesthetics of 'Ornament'*, in “History and Philosophy of the Life Sciences”, XXXI, n. 2, 2009, pp. 263-278.

learning or imprinting) or may be inborn. Coevolution follows, a reciprocal developmental process between the signal sender and the receiver who evaluates the signal. This process of “evaluative coevolution” occurs in every kind of biological communication, and also in human creative arts. Biological aesthetics, like art, is a form of communication that changes continuously through the constantly evolving judgment of the observer.¹⁶

Il classico esempio di coevoluzione valutativa è l'impollinazione incrociata – che Darwin indaga in *On the various contrivances by which British and foreign orchids are fertilised by insects* (1862) – nella quale la morfologia e i cromatismi del fiore e i sistemi sensoriali e i “giudizi” dell'insetto impollinatore coevolvono: i fiori si sono evoluti per attrarre i sistemi sensoriali e cognitivi degli impollinatori con stimoli rilevanti, associati, mediante un meccanismo di rinforzo, a una ricompensa, e i sistemi nervosi degli impollinatori si sono evoluti per valutare, differenziare e ricordare fiori diversi.

Se, darwinianamente, tutti i segnali – segnali di disponibilità sessuale, di richiamo, di disponibilità di risorse (ex. nettare, polline, frutta), di pericolo – coevolvono con i sistemi percettivi dei riceventi, tuttavia, come sottolinea l'ornitologo Richard Prum, esiste una specificità della segnalazione in regime estetico che la differenzia dalle altre.

Biotic advertisements evolve by a distinct mechanism from other communication signals because they are subject to, and coevolve with, the sensory judgments and evaluations of other organisms. To function, all communication signals must coevolve with their receivers, but not all signals coevolve with subjective sensory/cognitive evaluations. For example, both avian alarm calls and songs communicate to conspecifics acoustically. Bird songs often function in mate choice through conspecific sensory evaluation. By evaluating mate advertisement songs, a female bird may decide on one mate or another. However, a bird does not evaluate the quality of an alarm call before it decides whether to respond to its warning. Unlike bird song, once an alarm call is recognized as an alarm, its acoustic form or content is not subject to sensory evaluation and judgment. (...). The fundamental difference in the coevolution between signal and receiver in different avian vocal signals creates the striking differences in signal complexity. It is not an accident that bird songs are generally considered beautiful and that bird calls are not.¹⁷

Il riferimento alla nozione di segnale non è qui da intendersi secondo il modello adattamentista come un “segnale causalmente connesso alla

¹⁶ C. Nüsslein-Volhard, *Animal Beauty. On the Evolution of Biological Aesthetics*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2019, pp. 30-31.

¹⁷ R.O. Prum, *Coevolutionary Aesthetics in Human and Biotic Artworlds*, in “Biology & Philosophy”, 28, 2013, pp. 811-832, qui p. 816.

fitness”, un indicatore “onesto” di un miglior equipaggiamento genetico. L’attenzione è, al contrario, posta sull’attività cognitiva specifica del destinatario, sulla peculiare articolazione delle componenti mentali in gioco nell’interpretazione del segnale estetico. In particolare, dal passo di Prum emerge come la segnalizzazione estetica animale si fondi su alcuni specifici tratti cognitivi che vedremo più avanti nel dettaglio ovvero la capacità di emettere e ricevere segnali come autoreferenziali e la capacità del ricevente di disaccoppiare la propria attenzione percettiva dal contesto ecologico reale.

Con l’enfasi posta sui processi di coevoluzione valutativa, il focus dell’estetica animale passa quindi dalla questione dei criteri e dei principi estetici universali a quella delle condizioni di possibilità di una comunicazione estetica animale, ovvero, quello di un’indagine sulle componenti percettive, cognitive e comportamentali essenziali al realizzarsi di una segnalizzazione estetica¹⁸. Punto di partenza di un tale approccio, pertanto, non potrà più essere una generica quanto monolitica “facoltà estetica” bensì una serie di tratti cognitivi e comportamentali che, organizzati e funzionalizzati in maniera diversa da specie a specie, vanno a definire l’estetico come una regione plurale e dai confini incerti della relazione animale-mondo.

Un mosaico di componenti

La stessa espressione “estetica animale” rischia di reintrodurre nel discorso darwiniano radicalmente non antropocentrico, una linea di demarcazione tra un’estetica specificatamente umana e una genericamente animale. L’articolazione e funzionalizzazione estetica di alcuni meccanismi cognitivo-comportamentali animali, al pari di ogni altro aspetto della cognizione animale, non si presenta in tutte le specie nello stesso modo e con le medesime funzioni. Gli animali non umani mostrano un’ampia gamma di capacità cognitive e profonde differenze nelle disposizioni percettive¹⁹ e, di conseguenza, la funzione estetica si presenta in maniera estremamente differenziata nelle varie specie. Il riconoscimento della pluralità delle soggettività animali e delle rispettive organizzazioni cogni-

¹⁸ Una considerazione della coevoluzione valutativa nei termini di segnalizzazione estetica apre a un’interessante e originale contatto dei temi dell’estetica animale con il programma biosemiotico e della zoosemiotica ecologica. Su questi temi: K. Kull, *The Biosemiotic Fundamentals of Aesthetics: Beauty is the Perfect Semiotic Fitting*, in “Biosemiotics” 15, 2022, pp. 1-22; M. Reybrouck, *Semiotics, Biosemiotics and Aesthetics: the Concept of Beauty and Beyond*, ivi, pp. 385-389.

¹⁹ Per un’affascinante introduzione ai mondi percettivi degli animali si veda E. Yong, *Un mondo immenso*, tr. it. di S. Travagli, La nave di Teseo, Milano 2023.

tive è un passaggio obbligato e la ricerca di una definizione di estetica animale non può non passare da una critica dell'eccezionalità delle esperienze estetiche umane rispetto a quelle degli altri animali. Se è lecito parlare di un'evidente specificità dell'estetica umana occorre fare attenzione a non trascurare l'estrema diversità specie-specifica con cui l'estetico si presenta nel regno animale. L'estetica umana è solo una delle molteplici estetiche animali che si sono sviluppate nel corso dell'evoluzione e il riconoscimento del pluralismo cognitivo e comportamentale animale entra irrimediabilmente in conflitto con la ricerca di una definizione generale di estetica animale.

Un'importante forma di cautela teorica consiste nel rinunciare a una nozione monolitica di facoltà estetica, comunemente adottata negli approcci evuzionistici per indicare fenomeni che però sono altamente differenziati al livello interspecifico (ex. i *bias* sensoriali e neuronali proprio della specie), intraspecifico (ex. dimorfismo sessuale) e individuale (ex. la variabilità nelle preferenze estetiche di accoppiamento²⁰). Uno studio delle diverse forme animali di comunicazione estetica richiede l'adozione di un pluralismo esplicativo avverso ad ogni forma di monocausalismo funzionale e aperto all'adozione di diversi modelli di mente animale, a seconda della loro rispettiva adeguatezza al tipo di cognizione in questione²¹.

Queste considerazioni ci portano a definire l'estetico, al pari del linguaggio, come una "facoltà a componenti multiple"²²: non un tratto cognitivo o comportamentale monolitico, un singolo carattere da rintracciare in questa o quella specie e riconducibile a una sola funzione adattiva, ma un fenomeno multidimensionale, una combinazione di diverse componenti che si realizza in maniera differente a seconda delle disposizioni cognitive della specie e delle pressioni selettive in cui queste ultime si trovano a operare. All'interno di un'indagine sulle estetiche animali, pertanto, l'estetico è da intendersi come un "tratto-mosaico"²³

²⁰ Si veda ad esempio la variabilità individuale nelle preferenze di accoppiamento delle singole femmine del pesce milione o guppy (*Poecilia reticulata*). R.L. Brooks, J.A. Endler, *Female Guppies Agree to Differ: Phenotypic and Genetic Variation in Mate-choice Behavior and the Consequences for Sexual Selection*, in "Evolution", 55, 2001, pp. 1644-1655.

²¹ Per un esempio di tale strategia pluralista, intesa come "l'uso non ridondante di più modelli esplicativi distinti al fine di rendere conto in modo esaustivo di un particolare processo cognitivo" animale, si veda l'analisi di Sidney Carls-Diamante della relazione tentacolo-ambiente nel polpo mediante un modello di cognizione ibrido che fonde insieme i due tradizionali approcci – rappresentazionale e non rappresentazionale – alla mente animale. S. Carls-Diamante, *Make up Your Mind: Octopus Cognition and Hybrid Explanations*, in "Synthese", 199 (Suppl. 1), 2021, pp. 143-158.

²² G. Westphal-Fitch, W.T. Fitch, *Bioaesthetics: The Evolution of Aesthetic Cognition in Humans and Other Animals*, in "Progress in Brain Research", CCXXXVII, 2018, pp. 3-24.

²³ Per una caratterizzazione dell'estetico in questi termini si veda M. Portera, *Animal*

composto di sotto-tratti, in parte condivisi da molte specie animali e in parte esclusivamente umani, che possono aver seguito traiettorie multiple e diverse funzionalizzazioni in momenti diversi dell'evoluzione in relazione a diverse pressioni ecologiche.

Sulla base delle ricerche condotte sinora nell'ambito dell'estetica evoluzionistica, possiamo ipotizzare che tra queste componenti di base della facoltà estetica figurino la discriminazione e valutazione di tratti esteticamente rilevanti, un circuito cognitivo di mutuo rinforzo tra l'attitudine attenzionale e la valutazione affettiva dello stimolo e la scelta – autonoma e a forte variabilità individuale – di tratti ambientali e sessuali. Se queste componenti sono antiche e, pertanto, condivise dalla nostra specie con un'ampia varietà di specie non umane, guardando esclusivamente a *Homo sapiens* possiamo aggiungere a questi tratti di base la capacità di vedere qualcosa sotto un certo aspetto e quella di prestare attenzione simultaneamente alla rappresentazione e alle caratteristiche del medium²⁴, l'immaginazione, la finzione e la creatività²⁵.

Una scomposizione della facoltà estetica in tratti di base, cognitivi e comportamentali, consente, inoltre, di evitare di porre la questione dell'estetica animale nei termini erronei dell'individuazione (o meno) di una facoltà umana in altre specie animali. Una strategia centrata sul preliminare riconoscimento di uno spettro di componenti estetiche di base e su una comparazione del loro funzionamento in diverse specie animali ha, infine, il merito di andare al di là di una descrizione dei tratti estetici secondo una coerente funzione adattativa, reintroducendo nella spiegazione evoluzionistica il ruolo dei *bias* percettivi e cognitivi, dei vincoli morfologici ed ecologici, aprendo così a una considerazione dell'estetico come modalità operativa interspecifica, indipendentemente da una sua funzionalizzazione e rifunzionalizzazione in contesti differenti.

Aesthetics? Promises and Challenges of a Comparative Research Programme in Aesthetics, in M. Rossi Monti, D. Pečnjak (a cura di), *What is Beauty? A Multidisciplinary Approach to Aesthetic Experience*, Cambridge Publishing Scholars, Newcastle upon Tyne 2020, pp. 60-80.

²⁴ Queste due capacità cognitive umane, essenziali alla ricezione e produzione di immagini, sono riassumibili nelle nozioni di “*seeing-as*” e nel “*seeing-in*” descritte da Richard Wollheim in *Art and its Objects*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.

²⁵ Per alcune definizioni di “creatività” in termini di processi cognitivi, si veda, tra gli altri: M.A. Boden, *What is Creativity?*, in Id. (a cura di), *Dimensions of Creativity*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1994; P. Carruthers, *Human Creativity: its Cognitive Basis, its Evolution, and its Connections with Childhood Pretence*, in “British Journal for the Philosophy of Science”, LIII, n. 2, 2002, pp. 225-249.

Un caso di studio

Un caso di studio esemplare per testare una definizione *a mosaico* della facoltà estetica è offerto dal rituale di corteggiamento di una celebre famiglia di uccelli diffusi in Nuova Guinea e Australia, gli uccelli giardinieri (*Ptilonorhynchidae*). Mediante un'analisi del rituale di corteggiamento dell'uccello giardiniere, mostreremo come la facoltà estetica animale sia un'attitudine cognitiva autonoma complessa, scomponibile in sotto-tratti di base virtualmente reperibili in un ampio spettro di specie animali. Muovendo da tale scomposizione analitica proporrò infine un'ipotesi di estetica animale comparata²⁶ tra due serie di fenomeni strutturalmente omologhi: la selezione estetica degli uccelli giardinieri e l'esperienza estetica umana.

Le varie specie di uccelli giardinieri sono state oggetto di vari studi sulla correlazione tra capacità cognitive e successo riproduttivo²⁷. Sebbene il dibattito sul loro carattere proto-artistico sia ancora aperto, sulla base di una definizione generale di giudizio estetico animale come “the active choice among different art objects or individuals leading to change of fitness in both artist and judge”²⁸ si può oggi affermare che la tesi che la famiglia di uccelli giardinieri possieda le capacità cognitive per produrre forme complesse di comunicazione estetica sia ampiamente accettata²⁹.

Nella stagione dell'accoppiamento, il maschio costruisce una pergola con rami di arbusti intrecciati e la decora con muschi, piume, orchidee, gusci di chiocciola, insetti, bacche colorate e persino pezzi di vetro e tappi di bottiglia. Questi ornamenti sono l'aspetto fondamentale delle pergole, le quali hanno l'unica funzione di attirare le femmine, di costituire un palco su cui il maschio può esibirsi in comportamenti ritualizzati a funzione estetico-seduttiva. Le pergole delle varie specie di uccelli giardinieri presentano variazioni talmente considerevoli da comporre una ricca serie di stili costruttivi e schemi architettonici. Altrettanto complesso è l'insieme delle variazioni, talvolta anche tra popolazioni diverse della stessa specie, nella scelta delle decorazioni che i maschi degli uccelli giardinieri sistemano, spesso su uno strato di muschio o paglia, attorno alla pergola. Gli

²⁶ Un progetto di estetica animale comparata sperimentale, incentrato su misure comportamentali e neurofisiologiche della scelta e della preferenza del partner, è quello promosso da Leonida Fusani e colleghi presso l'Università di Vienna con il titolo *Comparative Aesthetics: A Novel Approach to Investigate Multi-Modal Attractiveness in Humans and Animals*. Cfr. L. Fusani, *The Quest for a Biological Concept of Beauty*, in M. Rossi Monti, D. Pečnjak (a cura di), *What is Beauty?*, cit., pp. 45-59.

²⁷ Cfr. J. Keagy, J.-F. Savard, G. Borgia, *Male Satin Bowerbird Problem-Solving Ability Predicts Mating Success*, in “Animal Behaviour”, LXXVIII, n. 4, 2009, pp. 809-817.

²⁸ J. Endler, *Bowerbirds, Art and Aesthetics: Are Bowerbirds Artists and Do They Have An Aesthetic Sense?*, in “Communicative & Integrative Biology”, V, n. 3, 2012, p. 282.

²⁹ Per un'ampia sintesi descrittiva del rituale di corteggiamento dell'uccello giardiniere si veda R. Prum, *L'evoluzione della bellezza*, tr. it. di V. Marconi, Adelphi, Milano 2020, cap. 6.

esperimenti del gruppo di ricerca diretto da Gerald Borgia, compiuti manipolando le decorazioni delle pergole, hanno dimostrato che il successo del maschio nell'accoppiamento dipende soprattutto dalla qualità degli ornamenti. Inoltre è stato accertato che le preferenze delle femmine differiscono individualmente e geograficamente così come variano gli stili con cui i maschi costruiscono le loro architetture. Si è quindi osservato che le modalità e gli effetti estetici con cui vengono costruite le pergole sono spesso trasmessi culturalmente da individuo a individuo. Infine, l'esperienza della scelta femminile è fortemente variabile nel tempo, muta in relazione all'età della femmina³⁰ e, al suo interno, si compone di più momenti in cui vengono valutati differenti componenti del corteggiamento.

Un ruolo altrettanto importante della pergola è svolto dal rituale di corteggiamento messo in opera dal maschio nel suo teatro di seduzione. Esso consiste nell'invito rivolto alla femmina a visitare la pergola, a valutarne la bellezza e quindi ad accettare di accoppiarsi con lui. Una volta entrata tra le due pareti della pergola, la femmina, il cui sguardo è necessariamente rivolto in avanti, assiste alla danza del maschio composta da una serie di movimenti ritualizzati accompagnati da vocalizzazioni ritmiche, vibrazioni intermittenti, grida improvvise, canti e imitazioni di canti o grida di minaccia di altri uccelli.

Nei canti e nelle danze che compongono il rituale di corteggiamento, il maschio dev'essere in grado di trasformare i comportamenti che hanno una funzione di segnale in "segni estetici". Il comportamento maschile implica cioè condotte *automimetiche* – nelle quali i comportamenti che hanno già una funzione segnaletica (ex. gridi di minaccia) sono trasformati in «meta-segnali» – e *allomimetiche* – nelle quali le vocalizzazioni di altri uccelli e un'ampia varietà di suoni ambientali sono riprodotti e risemantizzati in un contesto non ordinario.

La pergole e la *parade* maschile sono "fatti marcati" energeticamente dispendiosi che necessitano, per essere messi in opera, di una serie di capacità cognitive come *i*) il possesso di un modello interiore preliminare dell'oggetto da costruire; *ii*) la capacità di tradurre il modello in una realtà tridimensionale esterna; *iii*) la capacità di scomporre il programma d'azione in un insieme di sotto-routines sulla base di scelte tra differenti possibilità costruttive e, infine, *iv*) una valutazione sintetica dell'insieme dell'opera nelle diverse fasi costruttive, modulate in base alle reazioni del partner.

Sul fronte della valutazione estetica femminile, per essere in grado di esercitare attivamente una scelta, la femmina deve possedere la capacità di trattare i segnali inviati dal maschio come segnali autoreferenziali ovvero privi di alcun obiettivo comunicativo se non la propria qualità estetica. La

³⁰ Cfr. S.W. Coleman, G.L. Patricelli, G. Borgia, *Variable Female Preferences Drive Complex Male Displays*, in "Nature", CDXXVIII, n. 6984, 2004, pp. 742-745.

femmina deve cioè possedere la capacità di “leggere” gli stimoli – la livrea del maschio, il canto, la pergola con i suoi ornamenti – non come una diretta rappresentazione della qualità fenotipica ma nel loro autonomo valore estetico. Nella relazione estetica a funzione sessuale, infatti, la pergola e gli ornamenti, in quanto segni estetici, esemplificano il valore che segnalano, *sono* ciò che segnalano³¹. Come osservato da Jean-Marie Schaeffer, la femmina, pertanto, “doit être capable de découpler son attention perceptive du contexte écologique réel et la maintenir en éveil à travers un processus d'autoreconduction régulé par un verdict appréciatif qui traduit de sa part le degré d'attractivité des signaux traités (attractivité qu'elle reporte sur l'émetteur des signaux)”³². Solo in questo modo essa può costruirsi una meta-rappresentazione dell'evento rompendo le routine attenzionali ordinarie che gestiscono le reazioni comportamentali immediate. Senza questa specifica competenza cognitiva la femmina non sarebbe in grado di percepire i segnali inviati dal maschio come inseriti in un comportamento ritualizzato e reagirebbe in maniera immediatamente adattativa agli stimoli. La neutralizzazione della reazione immediata, impegnata nel produrre un comportamento direttamente adattativo come la fuga o il conflitto, e la sua sostituzione con un circuito di attenzione autotelico che si alimenta sotto l'impulso della reazione affettiva, rendono la scelta estetica femminile un'attività attenzionale energeticamente costosa (*sovraccarico attenzionale*).

| Comportamenti creativi e performativi maschili | Attenzione valutativa femminile |
|---|---|
| Segnalazione attrattiva (condotte automimetiche e allomimetiche) | Autoreferenzialità del segno (meta-rappresentazione). |
| Meta-segnalazione | Disaccoppiamento dell'attenzione percettiva |
| Ritualizzazione e teatralizzazione | Processo cognitivo autotelico regolato dall'apprezzamento. |
| Segnalazione costosa | Sovraccarico attenzionale |

Tabella 1: Sintesi dei tratti cognitivo-comportamentali coinvolti nella comunicazione estetica a funzione sessuale in atto nel rituale di corteggiamento dell'uccello giardiniere.

³¹ La nozione di esemplificazione è qui utilizzata nel significato proposto da Nelson Goodman ne *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 2017.

³² J.-M. Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Gallimard, Paris 2015, p. 264.

Un approccio omologico

Un'indagine di estetica animale comparata come quella delineata nel presente articolo si fonda, in primo luogo, su un'analisi dei diversi tipi di similarità che possono essere ravvisati tra i caratteri – siano essi genetici, morfologici, comportamentali o cognitivi – degli organismi. Se in biologia il concetto di analogia si caratterizza tradizionalmente per l'enfasi posta sull'identità di funzione tra due tratti appartenenti a specie diverse, è la categoria di omologia a mostrarsi particolarmente rilevante per un'estetica animale comparata.

Sebbene l'omologia sia uno dei termini più utilizzati in biologia, non vi è accordo nella comunità scientifica su una sua definizione³³. Gli approcci evuzionistici adottano un concetto storico o filogenetico di omologia che insiste sull'origine evolutiva comune di due tratti omologhi. Diversamente, l'approccio comparato all'estetica animale qui proposto assume un concetto morfologico che privilegia la corrispondenza *strutturale* tra due tratti, senza considerare origine evolutiva ed equivalenze funzionali³⁴. Un'estetica animale comparata focalizzata sul reperimento di omologie strutturali si distingue tanto da una ricerca di omologie filogenetiche quanto da una riduzione di tratti analoghi a una comune funzione adattiva. Se un'omologia strutturale non implica una medesima funzione – il piede di un'antilope e la mano di un essere umano sono strutturalmente omologhi ma funzionalmente diversi –, al contrario, l'omologia funzionale non implica l'omologia strutturale: il canto degli uccelli maschi e la lotta tra cervi sono funzionalmente equivalenti, in quanto entrambi parte del campo della selezione sessuale, senza essere vincolati a un'omologia di tipo strutturale. Questo punto cruciale dell'approccio omologico-strutturalista è una delle lezioni fondamentali della biologia evuzionistica ma anche dell'analisi strutturale in antropologia: la stessa struttura può essere cooptata in funzioni diverse, così come la stessa funzione può essere svolta da strutture diverse. In altre parole, lavorare sulle omologie strutturali tra fenomeni estetici occorrenti in specie diverse significa distinguere tra i fatti comportamentali e cognitivi coinvolti e le funzioni che questi fatti sono chiamati a svolgere in un dato contesto. Abbiamo visto come, con la tesi pansessualista darwiniana, uno

³³ Per un approccio filosofico alla questione dell'omologia si veda il numero di "Biology & Philosophy" curato da P. Griffiths e I. Brigandt, *The Importance of Homology for Biology and Philosophy*, XXII, n. 5, 2007. Per una formulazione della nozione di omologia di particolare interesse per l'estetica evuzionistica, si veda A. Minelli, *Tracing Homologies in an Ever-Changing World*, in "Rivista di estetica", LXII, 2016, pp. 40-55.

³⁴ Per la nozione di "omologia strutturale" così come viene qui impiegata rimando a J.-M. Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Gallimard, Paris 2015.

dei principali problemi degli approcci evolucionistici al campo delle condotte estetico-artistiche umane sia proprio legato al fatto di collocare la comparazione al livello dell'equivalenza funzionale piuttosto che a quella dell'omologia strutturale.

In conclusione, se vogliamo focalizzarci su uno studio comparato della selezione estetica dell'uccello giardiniere e dell'esperienza estetica umana, occorre individuare omologie strutturali – modi di interazione, processi mentali, risorse cognitive, schemi comportamentali – tra la parade maschile e la creazione plastica e performativa, da una parte, e tra i processi valutativi femmininili e l'attenzione estetica umana, dall'altra. Dall'analisi delle componenti cognitive di base condotta in precedenza, pertanto, possiamo ricavare una tavola di comparazione suscettibile di future integrazioni e di estensioni.

| Attività poetiche | | Attività valutative | |
|--|---|--|---|
| Comportamenti creativi e performativi maschili | Creazione artistica umana | Attenzione valutativa femminile | Attenzione estetica umana |
| Segnalazione attrattiva | Trasfigurazione di un segno ordinario in speciale ³⁵ | Autoreferenzialità del segno (meta-rappresentazione). | Attenzione non pragmaticamente orientata |
| Meta-segnalazione | Linguaggio a funzione poetica ³⁶ | Disaccoppiamento dell'attenzione percettiva | Attenzione affettivamente marcata |
| Ritualizzazione e teatralizzazione | Sovraccarico poetico ed ermeneutico | Processo cognitivo autotelico regolato dall'apprezzamento. | Attivazione endogena e autotelica dell'attenzione |
| Segnalazione costosa (dispendio energetico) | | Sovraccarico attenzionale | |

Tabella 2: Tavola di comparazione delle omologie strutturali tra i tratti coinvolti nella comunicazione estetica a funzione sessuale in atto nel rituale di corteggiamento dell'uccello giardiniere e quelli implicati nelle esperienze estetico-artistiche umane.

³⁵ Il riferimento qui è alla definizione dell'estetica umana come “making special behaviour” in E. Dissanayake, *Genesis and Development of «Making Special»: Is the Concept Relevant to Aesthetic Philosophy?*, in “*Rivista di estetica*”, 54, 2013, pp. 83-98.

³⁶ Il riferimento qui è alla definizione data da Roman Jakobson della “funzione poetica del linguaggio” come “messa a punto della comunicazione rispetto al messaggio in quanto tale” (R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Feltrinelli, Milano 2002, p. 189).

Sulla base di questi risultati possiamo ipotizzare, con Schaeffer, che da un punto di vista cognitivo-comportamentale, l'attività della femmina dell'uccello giardiniere sia strutturalmente omologa – benché funzionalmente diversa – alle nostre condotte estetiche. In entrambi i casi, infatti, è coinvolto un comportamento caratterizzato da un investimento sia attenzionale sia affettivo sul modello di un processo omeodinamico, nel quale l'attenzione e la risposta affettiva formano un circuito interattivo che si rinnova continuamente. In altre parole, la scelta femminile è propriamente estetica perché, come la relazione estetica umana, consiste in una modalità di attenzione specifica regolata dalla soddisfazione intrinseca prodotta dall'attenzione stessa.³⁷ Questa tesi ci porta a considerare la possibilità che il dominio dell'estetica animale possa essere considerato un aspetto particolare del problema più generale delle attività intrinsecamente motivate e, quindi, in stretta connessione con altre dimensioni dell'agire animale. L'indagine omologica e comparativa potrebbe essere estesa a quei comportamenti, ampiamente presenti nel regno animale, che presentano una struttura autotelica della cognizione "imparentata" con quella estetica, quali le attività ludiche, l'esplorazione ambientale disinteressata e la comunicazione multimodale affettiva³⁸, ampliando in tal modo la conoscenza della cognizione animale. Lo studio delle omologie tra i due insiemi di fenomeni, infatti, può far luce su entrambi gli insiemi. Similmente a quanto accaduto nella ricerca sull'intelligenza animale, dove i segni distintivi dell'intelligenza umana – la costruzione di strumenti o l'uso di strategie sociali – sono stati gradualmente estesi alle scimmie antropomorfe e ai pappagalli e ai corvidi (corvi e cornacchie, ghiandaie, taccole)³⁹, mutando al tempo stesso e in maniera radicale la definizione stessa di "intelligenza". Interrogando, liberi da vincoli esplicativi di tipo funzionale e filogenetico, le omologie strutturali tra comportamenti estetici umani e non umani sarà possibile estendere contemporaneamente la nostra comprensione di alcune condotte animali resistenti alle tradizionali spiegazioni adattamentiste e di alcune delle nostre più ricche e complesse esperienze, avvicinandoci ancor più a mappare quella regione dai confini incerti e sfumati che, ormai da tre secoli, siamo soliti chiamiamo *estetica*.

³⁷ Cfr. J.-M. Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Gallimard, Paris 2015, in particolare il capitolo 5.

³⁸ Sulle attività ludiche si veda G.M. Burghardt, *The Genesis of Animal Play: Testing the Limits*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2005. Sulla curiosità animale si veda R.W. Byrne, *Animal Curiosity*, in "Current Biology", XXIII, n. 11, 2013, pp. 469-70. Sul carattere estetico degli scambi multimodali e prelinguistici tra bambino e adulto si veda infine E. Dissanayake, *Art and Intimacy*, University of Washington Press, Seattle 2000.

³⁹ Cfr. A. Seed, N.J. Emery, N.S. Clayton, *Intelligence in Corvids and Apes: a Case of Convergent Evolution?*, in "Ethology", CXV, 2009, pp. 401-420.

Tratti estetici e omologie strutturali: verso un'estetica animale comparata

A partire dalla constatazione che l'approccio evolucionistico contemporaneo non riesce a esaurire la ricchezza dei fenomeni estetici animali, l'articolo vuole essere un primo contributo, nella direzione di un'estetica animale comparata, ad un nascente ambito di indagini che necessita di un più ampio pluralismo interpretativo. Dopo una breve presentazione delle principali criticità dell'estetica evolucionistica, la problematica estensione dell'estetica umana a animali non umani viene riformulata alla luce di un radicale riconoscimento della variabilità e pluralità dell'*aisthesis* animale. Una definizione dell'estetica come facoltà a componenti multiple aprirà quindi alla possibilità di un approccio comparato che troverà applicazione nell'analisi di un caso di studio.

PAROLE CHIAVE: Estetica animale; Estetica evolucionistica; Cognizione animale; Estetica animale comparata; Omologia

Tratti estetici e omologie strutturali: verso un'estetica animale comparata

Starting from the observation that the contemporary evolutionary approach fails to exhaust the richness of animal aesthetic phenomena, the article is intended as a first contribution, in the direction of comparative animal aesthetics, to a nascent field of investigation in need of a broader interpretative pluralism. After a brief presentation of the main criticisms of evolutionary aesthetics, the problematic extension of human aesthetics to non-human animals is reformulated in the light of a radical recognition of the variability and plurality of animal aisthesis. A definition of aesthetics as a faculty with multiple components will then open up the possibility of a comparative approach that will be applied in the analysis of a case study.

KEYWORDS: Animal aesthetics; Evolutionary aesthetics; Animal cognition; Comparative animal aesthetics; Homology.

Pietro Conte, Andrea Pinotti

Sentire animale?

Trans-specismo e antropocentrismo fra cinema e tecnologie immersive*

1. Fatti loro

Nei dibattiti degli ultimi decenni abbiamo assistito (stiamo assistendo) a un'approfondita interrogazione critica di *anthropos*, con riferimento tanto all'antropocentrismo quanto all'antropocene. Da più parti, e da molteplici prospettive disciplinari, è stata radicalmente messa in discussione la centralità dell'essere umano nell'universo, con quel che ne consegue a diversi livelli: le epistemologie, le tecnologie funzionali al dominio del pianeta Terra e del cosmo tutto, i regimi discorsivi, le narrazioni... Tale convergenza è stata designata come un *nonhuman turn*: "Una svolta verso, e una considerazione per, il non-umano, variamente inteso nei termini di animali, affettività, corpi, sistemi organici e geofisici, materialità e tecnologie"¹. Questa etichetta è forse la più inclusiva rispetto alle molteplici declinazioni della questione che sono state via via designate come post-umanismo², trans-umanismo, anti-umanismo, meta-umanismo³... Si tratta di un paesaggio concettuale in costante evoluzione.

Gli studi di cultura visuale non si sono certo sottratti a questo programma di complessiva ridefinizione concettuale. Vi hanno anzi partecipato nel ruolo di protagonisti. La sempre più pervasiva diffusione delle

* Questo articolo è stato realizzato nel quadro del programma di ricerca e innovazione dell'Unione Europea Horizon 2020 (grant agreement No. 834033 AN-ICON), finanziato dallo European Research Council (ERC) e ospitato dal Dipartimento di Filosofia "Piero Martinetti" dell'Università degli Studi di Milano nell'ambito del progetto "Dipartimenti di Eccellenza 2023-2027" attribuito dal Ministero dell'Università e della Ricerca (MUR). Gli autori hanno scritto congiuntamente i paragrafi 1 e 4; Pietro Conte è autore del paragrafo 2; Andrea Pinotti del paragrafo 3.

¹ R. Grusin, *Introduction*, in Id. (a cura di), *The Nonhuman Turn*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2015, p. VII.

² N.K. Hayles, *How We Became Posthuman*, The University of Chicago Press, Chicago 1999; R. Braidotti, *Il postumano*, 3 voll., DeriveApprodi, Roma 2020.

³ Cfr. F. Ferrando, *Posthumanism, Transhumanism, Antibumanism, Metabumanism, and New Materialisms. Differences and Relations*, in "Existenz", VIII, 2, 2013, pp. 26-32.

tecnologie digitali e dell'AI – macchine che producono immagini per altre macchine, by-passando l'utente umano – solleva urgenti questioni tanto ontologiche quanto fenomenologiche: possiamo davvero continuare a parlare legittimamente di “immagini” e di “visione”? Per questo tipo di enti – è Trevor Paglen ad ammonirci a tal riguardo – occorre disumanizzare il nostro approccio: “Se vogliamo comprendere il mondo invisibile della cultura visuale macchina-macchina, dobbiamo disimparare a vedere come umani”⁴.

Un parallelo tra tecnologia e animalità può aiutarci a comprendere le implicazioni ecologiche di questa condizione mediale. In fondo, l'Animale non è, insieme alla Macchina, l'altro grande Altro dell'umano? Lo zoologo Adolf Portmann ha osservato un paradosso apparentemente inspiegabile riguardante alcune specie (come gli opistobranchi) che vivono nelle profondità dell'oceano, dove la luce non può penetrare, o che non sono dotate di organi visivi in grado di formare un'immagine percettiva coerente. A dispetto di questa invisibilità oggettiva o cecità soggettiva, le loro superfici corporee sono splendidamente colorate, per cui con grande dispendio energetico continuano a inviare messaggi visivi senza un destinatario in grado di riceverli: “Abbiamo a che fare con innumerevoli trasmissioni ottiche inviate ‘nell'etere’ senza alcuna meta. Abbiamo a che fare con l'autopresentazione, che non è destinata ad alcun senso ricettivo ma semplicemente ‘appare’”⁵.

Questa idea di “autopresentazione (*Selbstdarstellung*)” introduce uno scollamento fra il piano ontologico e quello fenomenologico dell'immagine. Se la fenomenologia non può più render conto di tali manifestazioni senza destinatario, sarà allora piuttosto la *fanerologia* (scienza del *phaneron*, di ciò che si manifesta) a doverle prendere in carico⁶. Naturalmente, la fanerologia non esclude di per sé la fenomenologia. Possiamo immaginare un sommozzatore dotato di dispositivi tecnici che consentono l'immersione nelle profondità oceaniche e la percezione visiva dei loro abitanti remoti. Ma la sua effettiva presenza e attività percettiva negli abissi sarebbero intrinsecamente contingenti, non necessarie. È particolarmente significativo che un teorico dei nuovi media come Mark Hansen abbia voluto fare un analogo ricorso al concetto di *phaneron* (derivandolo però non dalla zoologia, bensì dalla faneroscopia di Peirce) per caratterizzare l'ambito delle immagini digitali che operano in autonomia, senza neces-

⁴ T. Paglen, *Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)*, in “The New Inquiry”, December 8, 2016.

⁵ A. Portmann, *L'autopresentazione come motivo della configurazione formale del vivente* (1958), tr. it. di P. Conte in A. Pinotti, S. Tedesco (a cura di), *Estetica e scienze della vita*, Cortina, Milano 2013, pp. 139-172, qui p. 170.

⁶ Cfr. P. Conte, *Fanerologia. Adolf Portmann tra estetica e biologia*, in A. Portmann, *La forma degli animali* (1948), tr. it. della II ed. (1960), Cortina, Milano 2013, pp. IX-XXXIII.

sariamente richiedere forme umane di percezione, senza cioè venire fenomenicamente apprese⁷.

La questione dell'accesso a tale invisibilità è intrinsecamente paradossale. E proprio la ricerca zoologica, ben prima di Portmann, ne era perfettamente consapevole. Consideriamo uno dei più celebri e fortunati libri di biologia teoretica del Novecento: *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten (IncurSIONI negli ambienti di animali e umani. Un libro illustrato di mondi invisibili)*, pubblicato nel 1934 da Jakob von Uexküll. Lo zoologo baltico ci invita a passeggiare con lui nei mondi invisibili degli animali. Perché “invisibili”? Perché ogni specie animale percepisce il mondo e vi agisce secondo le condizioni di possibilità delimitate dalla propria costituzione organica e dai propri organi di senso. Se il mondo (*Welt*) è in sé lo stesso per tutti – animali ed esseri umani –, il modo in cui tale mondo diventa significativo, facendosi in senso stretto ambiente (*Um-Welt*), differisce per ogni specie.

In particolare per la questione della visibilità, che è quella che qui particolarmente ci preme: “Possiamo rappresentarci tutti gli animali che vivono intorno a noi (coleotteri, farfalle, mosche, zanzare e libellule) come chiusi dentro una bolla di sapone che circonda il loro spazio visivo e che contiene tutto quello che per loro è visibile”⁸. In tal modo lo statuto di visibilità/invisibilità perde il suo carattere assoluto, per declinarsi in relazione alle capacità percettive del sistema ottico specifico di volta in volta impegnato nell'operazione visiva. Per non fare che un esempio, la tela del ragno è un oggetto invisibile per il sistema visivo della mosca, visibile per quello umano.

Quarant'anni più tardi, senza diretto riferimento a Uexküll, la questione sarebbe stata ripresa e rilanciata da Thomas Nagel in uno dei più letti e discussi articoli di filosofia del secondo Novecento: chiedendosi che cosa si prova a essere un pipistrello, il filosofo americano si risponde che nessuna analisi neurofisiologica dell'apparato percettivo di questo mammifero volante potrà mai consentire a un essere umano di accedere fenomenologicamente all'esperienza in prima persona del suo stare al mondo. La specie pipistrello ci risulterà per sempre “altra” proprio perché la sua percezione è caratterizzata – per riprendere un'espressione di Ian Bogost – da una “fenomenologia aliena”⁹, cioè da una strutturale inaccessibilità che è chiaramente illustrata dal confronto fra il modo pipistrellesco e

⁷ M.B.N. Hansen, *Algorithmic Sensibility: Reflections on the Post-Perceptual Image*, in S. Denson, J. Leyda (a cura di), *Post-Cinema*, Reframe Books, Falmer 2016, pp. 785-816.

⁸ J. von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili* (1934), illustrazioni di G. Krizsat., tr. it. di M. Mazzeo, Quodlibet, Macerata 2010, p. 74.

⁹ I. Bogost, *Alien Phenomenology, or, What It's Like to be a Thing*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012.

quello umano di individuare gli oggetti nello spazio, discriminandone dimensioni, distanza, forma, movimento. Mentre gli esseri umani localizzano gli oggetti principalmente con la vista, i pipistrelli compiono questa operazione attraverso il loro sonar: emettono impulsi sonori ad alta frequenza attraverso i loro gridi e rilevano gli oggetti misurando il tempo di ritorno di quegli impulsi dopo che sono stati riflessi: “Ma l’ecogoniometro di un pipistrello – sostiene Nagel –, anche se è chiaramente una forma di percezione, non è simile, nel suo modo di funzionare, a uno qualsiasi dei nostri sensi, e non c’è ragione di supporre che sia soggettivamente simile a qualsiasi cosa di cui noi possiamo fare esperienza, o a qualsiasi cosa possiamo immaginare”¹⁰. Potrei provare a immaginare che cosa significhi avere delle membrane interdigitali che ci permettono di volare, che cosa si provi a catturare insetti con la bocca, ad appenderci al soffitto a testa in giù per i piedi, persino a percepire l’ambiente circostante attraverso un riflesso acustico. Nella misura in cui posso immaginarmi tutto ciò, scoprirei come sarebbe per me comportarmi come si comporta un pipistrello. Ma non è questo il punto. Voglio sapere com’è *per un pipistrello* essere un pipistrello. Poiché l’immaginazione è una facoltà che lavora sui materiali forniti dall’esperienza precedente attraverso operazioni di aggiunta, sottrazione e modifica, e poiché la mia esperienza precedente non comporta nulla di simile all’essere un pipistrello, immaginare non mi aiuterà affatto nel tentativo di capire com’è essere un pipistrello.

La conclusione risolutamente negativa dell’esperimento mentale di Nagel sembrerebbe a prima vista perfettamente in linea con le bolle di sapone uexkülliane: ogni specie è prigioniera di se stessa, e nessun accesso fenomenologico trans-specifico sarà mai possibile. Eppure, in un processo squisitamente paradossale, si può ben dire che Uexküll abbia nei fatti trasgredito il divieto di accesso che la sua stessa teoria prescrive, e che per tutto il corso della sua parabola intellettuale abbia sempre cercato non solo di *immaginare*, ma persino di *rappresentare in immagine* quelle bolle di sapone delle specie non-umane, per sbirciare all’interno di quei mondi “soggettivi” alieni¹¹. L’esempio più celebre è dato dai disegni di Georg Kriszat e dalle fotografie opportunamente rasterizzate che corredano il suo volume – che infatti il sottotitolo presenta come un *Bilderbuch*, un libro illustrato – e che dovrebbero offrirci il campo visivo “povero” della mosca o del mollusco. Ma già vent’anni prima, nella raccolta di saggi

¹⁰ T. Nagel, *Che effetto fa essere un pipistrello?* (1974), in Id., *Questioni mortali*, tr. it. di A. Besussi, il Saggiatore, Milano 2015, pp. 241-58, qui p. 245.

¹¹ Sull’idea di una biologia “soggettiva” cfr. J. von Uexküll, *Die Umrisse einer kommenden Weltanschauung* (1907), in Id., *Bausteine zu einer biologischen Weltanschauung*, Bruckmann, München 1913, pp. 123-154; Id., *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, Springer, Berlin 1909.

Bausteine zu einer biologischen Weltanschauung (1913), Uexküll aveva sottolineato come anche le immagini artistiche (e in particolare quelle radicalmente astratte, che non apprezzava) potessero risultare straordinariamente utili per gli scienziati, “consentendo di penetrare con lo sguardo all’interno degli ambienti percettivamente significativi degli animali”¹². Così facendo, lo zoologo istituiva una peculiare tensione tra un approccio *anti-anthropocentrico*, in virtù del quale ogni specie animale (compresi gli esseri umani) vive il proprio spazio, il proprio tempo e il proprio movimento in un modo che rimane inaccessibile a qualsiasi altra specie, e una tentazione *antropomorfa* che, grazie a protesi tecnologiche come la macchina fotografica, sembra permettere agli esseri umani di bucare in qualche modo la propria bolla di sapone per accedere a quelle di altri organismi, identificandosi nelle loro visioni del mondo.

Questo latente antropomorfismo può facilmente sfociare, come già ammoniva Nietzsche¹³, in una forma di arroganza gnoseologica per cui il punto di vista di noi esseri umani sarebbe quello più esatto e, in fondo, l’unico “giusto”. Ciò porterebbe a sua volta a marcare una frattura insanabile tra l’umano e l’animale, giustificando il dominio (non di rado violento) del primo sul secondo. È però possibile che l’antropomorfizzazione degli ambienti percettivi animali venga intesa in senso opposto, come una strategia da adottare in modo critico e del tutto consapevole per “darci un’idea” di che cosa significhi essere “altro”, ampliando immaginativamente – anzi: grazie alla collaborazione di immaginazione e messa in immagine – i nostri orizzonti percettivi, invitandoci a metterci nei panni di animali appartenenti a specie diverse dalla nostra e quindi generando empatia nei loro confronti. È quanto si è proposta di fare Lisa Jevbratt, artista e docente di Art and Media Art Technology presso l’Università della California – Santa Barbara, con un progetto avviato nel 2013 e tuttora in corso. Esplicitamente ispirato a Uexküll, *Zoomorph* è basato su un software che, tramite l’impiego di complessi algoritmi approntati tenendo conto delle indicazioni ricevute da zoologi, etologi ed esperti di percezione cromatica, genera simulazioni delle modalità percettive di varie specie animali. Il programma è pensato per essere reso disponibile come plugin di Photoshop, come interfaccia online su Flickr e come app di realtà aumentata. Chiunque possieda uno smartphone potrà inquadrare un determinato oggetto o una porzione dell’ambiente circostante e “vedere” come li vede una mucca, un procione o un granchio blu.

¹² J. von Uexküll, *Tierwelt oder Tierseele* (1913), in Id., *Bausteine zu einer biologischen Weltanschauung*, cit., pp. 77-100, qui p. 95.

¹³ F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramurale* (1873), in Id., *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, vol. III, tomo 2, 1973, pp. 353-372, qui p. 365.

A detta della sua stessa ideatrice, *Zoomorph* è un progetto “semplice, naïf”¹⁴. Ma ciò non significa che sia superficiale, al contrario: i dati che esso produce restituiscono “il potenziale visivo” di un certo animale – non *ciò* che vede né tanto meno *come* lo vede, bensì ciò che rientra nelle possibilità del suo a priori ottico. Ed è qui che riemerge quella tensione tra percepire e immaginare che è la cifra del sogno umano, troppo umano di sentire come sente l’altro: “Il modo in cui un animale fa esperienza del colore è difficile da determinare, ma *Zoomorph* può aiutarvi a immaginarlo”¹⁵. Il fatto innegabile che la taratura degli algoritmi sia frutto di decisioni prese a livello di design concettuale che rendono l’intero esperimento, esattamente come quello messo in piedi a suo tempo da Uexküll, un’opera almeno in parte di *fiction*, nulla toglie al valore dell’esperimento stesso: esso non promette di renderci capaci di appropriarci dell’esperienza altrui, ma mira piuttosto a farci intravedere come *noi* percepiamo la percezione altrui, e quindi, in fondo, come noi percepiamo un altro che ha gli stessi diritti che abbiamo noi.

Per quanto dunque i nostri strumenti tecnici, in quanto artefatti umani, siano sempre e comunque legati alla *nostra* capacità percettiva, come del resto riconosceva lo stesso Uexküll¹⁶, è il modo in cui ci serviamo di tali strumenti a fare la differenza: da un lato chi li impiega, ingenuamente o meno, per fare in modo che l’umano “fagociti” la prospettiva animale, asservendo così al tempo stesso il soggetto di questa prospettiva; dall’altro chi li utilizza per provare non ad annullare, bensì a rispettare l’alterità in quanto tale.

2. Cinema animale

Il paradosso che si annida in qualunque tentativo di percepire “alla maniera di” un ente diverso da noi è riconducibile al fatto che gli stati coscienti sono fenomeni intrinsecamente soggettivi, esistendo solo dal punto di vista di un sé che li esperisce. Ciò significa che essi sono caratterizzati da quella che John Searle ha definito “ontologia in prima persona”¹⁷. Ma se tutti gli stati di coscienza possono essere declinati esclusivamente alla prima persona, chiedere che effetto fa essere *altro da sé* significa porre una domanda che non può, in linea di principio, trovare risposta,

¹⁴ L. Jevbratt, *With the Eyes of Another*, in “Antennae”, 21, 2012, pp. 77-93, qui p. 91.

¹⁵ <https://zoomorph.arts.ucsb.edu/>

¹⁶ J. von Uexküll, *Come vediamo la natura e come la natura vede se stessa?* (1922), tr. it. di A. Pinotti in A. Pinotti, S. Tedesco (a cura di), *Estetica e scienze della vita*, cit., pp. 39-81.

¹⁷ J.R. Searle, *Mente, linguaggio, società. La filosofia nel mondo reale* (1998), tr. it. di E. Carli e M.V. Bramè, Raffaello Cortina, Milano 2000, p. 46.

ecedendo le possibilità che ci sono offerte dalla nostra nicchia ecologica, cioè dal nostro modo specie-specifico di essere nel mondo. Come efficacemente sintetizzato da Nagel (non a caso riferimento essenziale per Searle), un organismo ha stati mentali coscienti “se e solo se fa un certo effetto *essere* quell’organismo – un certo effetto *per* l’organismo”¹⁸.

Il problema, naturalmente, concerne anche la possibilità che un individuo sia in qualche modo capace di esperire quanto provato da un altro individuo della *stessa* specie. Le cose si fanno però tanto più complicate quanto più l’a priori materiale dato dalla costituzione corporea di una determinata specie differisce da quello di una specie diversa: posso ben empatizzare (anche se non è affatto semplice spiegare *come*)¹⁹ con un’amica, presumendo di percepire il sapore del caffè come lo percepisce lei e persino di gioire o soffrire con lei e come lei; ma per quanto ci provi, non riesco a percepire il mondo come lo percepiscono zecche e pipistrelli.

Eppure non ci diamo per vinti. Se i nostri apparati sensoriali non bastano per accedere a quello che Uexküll ha chiamato il “mondo interiore (*Innenwelt*)”²⁰ e Nagel la “vita interiore (*inner life*)”²¹ degli organismi non umani, chiamiamo in soccorso i media – intesi come estensioni protesiche non solo del nostro corpo, ma anche del nostro sé – per provare a raggiungere, seppur sempre asintoticamente, una qualche forma di *soggettività intersoggettiva*:

Le rappresentazioni mediali della soggettività sono *soggettive* nel senso che istanziano i tentativi di rappresentare, attraverso i media, esperienze che sono *necessariamente peculiari del regno interiore di un determinato individuo (o di una determinata persona)*; e sono *rappresentazioni* perché cercano di trasformare, grazie ai media, le complesse interazioni degli stati soggettivi intenzionali in *forme esteriori di rappresentazione comprensibili intersoggettivamente*.²²

Tra i vari dispositivi mediali che hanno tematizzato la questione della possibilità di metterci nei panni altrui, il cinema gioca senz’altro un ruolo da protagonista. E lo fa grazie a un dispositivo al tempo stesso sintattico e semantico – quello della “soggettiva” – che sin dal nome aspira dichiaratamente a farci vivere un’esperienza vicaria, permettendoci per così dire di uscire dal nostro corpo proprio e di percepire il mondo sempre in prima persona, ma nei panni di qualcun altro.

¹⁸ T. Nagel, *Che effetto fa essere un pipistrello?*, cit., p. 242.

¹⁹ Si veda a riguardo A. Pinotti, *Empatia*, Laterza, Roma-Bari 2011.

²⁰ J. von Uexküll, *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, cit., p. 6.

²¹ T. Nagel, *Che effetto fa essere un pipistrello?*, cit., p. 242.

²² M.S. Reinert, J.-N. Thon (a cura di), *Subjectivity Across Media: Interdisciplinary and Transmedial Perspectives*, Routledge, New York-London 2017, p. 3.

Nella stragrande maggioranza dei casi, questo “qualcun altro” è un individuo umano in tutto e per tutto simile a me. La classica strategia impiegata per contrassegnare il passaggio da un’oggettiva a una soggettiva consiste, come noto, nell’inquadrare prima il volto di uno dei personaggi del film (*shot*) e immediatamente dopo un determinato oggetto (*reverse shot*), in modo da suggerire, anzi da imporre una dinamica dello sguardo atta a produrre un effetto di immedesimazione tra spettatore e personaggio.

Nonostante tale effetto di “sutura”²³ poggi sul presupposto – tacito ma non per questo meno problematico – per cui l’immagine che ci offre l’occhio macchinico della videocamera sarebbe non soltanto analoga, ma addirittura equivalente a quella che ci restituisce il nostro apparato ottico, l’efficacia della soggettiva – codificata dal cinema classico hollywoodiano e in seguito ibridatasi con le forme mediali digitali²⁴ – è stata a tal punto assimilata dallo sguardo del pubblico da funzionare in maniera automatica, apparendoci del tutto “naturale”. Non è sempre così, però, quando il soggetto con cui siamo chiamati a identificarci è rappresentato da un animale non umano. In questo caso, il cinema ha adottato due strategie fondamentalmente opposte, facendo ricorso talora a una *soggettiva antropomorfica*, talaltra a una *soggettiva teriomorfica*.

Partiamo dalla prima, con un film che non ha bisogno di essere riassunto: *King Kong*, firmato nel 1933 da Merian Caldwell Cooper ed Ernest Beaumont Schoedsack. Alla vista del gigantesco gorilla che le si avvicina per la prima volta, Ann Darrow/Fay Wray esplode in urla di terrore, fino a quando non riesce a liberarsi (particolare significativo: con l’aiuto dello stesso Kong) dai lacci con cui l’avevano legata alcuni indigeni della misteriosa Isola del Teschio. La camera si focalizza sul volto della creatura, zooma sui suoi occhi e poi inquadra il viso della donna in preda al panico. Lo sguardo del bestione viene immaginato e messo in immagine come del tutto identico allo sguardo umano: nessuna “marca” segnala una differenza tra la percezione dell’animale non umano da un lato e quella degli esseri umani co-protagonisti del film (nonché di noi spettatori e spettatrici) dall’altro. Questo antropomorfismo, apparentemente così ingenuo, può celare in realtà un significato più profondo che costituirebbe la cifra dell’intero film: quello per cui, a ben vedere, le vere bestie, “i cattivi”, siamo noi esseri umani, mentre Kong passa gradualmente da emblema dell’assolutamente Altro, dell’essere selvaggio prigioniero delle sue pul-

²³ D. Dayan, *The Tutor-Code of Classical Cinema*, in “Film Quarterly”, XXVIII, 1, 1974, pp. 22-31.

²⁴ Cfr. R. Eugeni, *Remediating the Presence. First Person Shots and Post Cinema Subjectivity*, in T. Migliore (a cura di), *Remediazioni. Immagini interattive*, Aracne, Ariccia 2016, pp. 205-218.

sioni animalesche, a incarnazione di quei valori morali che dovrebbero essere propri dell'agire umano.

Restando in tema di primati, possiamo dare una lettura simile di *Bride of the Gorilla*, diretto nel 1951 da Curt Siodmak. Qui la metamorfosi procede in senso opposto, dal momento che è un uomo malvagio, cui è stata somministrata una bevanda contenente un estratto di una pianta tossica, a trasformarsi lentamente in Sukara, una creatura demoniaca simile a un gorilla. Verso la fine del film, quando il primate insegue la donna amata che fugge a perdifiato nella giungla, l'inquadratura in soggettiva giunge persino a mostrare le mani di Sukara farsi strada tra la vegetazione, mentre la camera simula la corsa frenetica attraverso movimenti instabili e imprevedibili²⁵. Eppure, anche in questo caso, la percezione ottica dell'animale è immaginata e messa in immagine come se fosse del tutto identica a quella umana. E anche qui possiamo tentare una spiegazione analoga a quella data per *King Kong*: nel drammatico inseguimento, infatti, Sukara non intende uccidere l'amata, bensì salvarla da un giaguaro che l'ha presa di mira. La progressiva trasformazione in belva assetata di sangue non ha potuto spegnere l'ultimo barlume di umanità che ancora sopravvive nel cuore dell'uomo-gorilla – barlume che il cinema “dice” assimilando la percezione animale a quella umana. A ciò sembra alludere anche il fatto che la scena finale del film – il cui titolo provvisorio suonava *The Face in the Water* – mostra il protagonista morente, improvvisamente ritramutatosi in essere umano, trascinarsi verso una pozza d'acqua che gli restituisce la sua immagine riflessa, prima sotto forma di gorilla e poi, grazie a un rudimentale *face morphing*, di essere umano.

Se *Bride of the Gorilla* pare suggerire un uso non ingenuo di quella che abbiamo chiamato “soggettiva antropomorfa”, altri horror B-movie vanno decisamente meno per il sottile. Spostandoci dal mondo terrestre a quello acquatico, esempi più o meno celebri come quelli di *Orca* (Michael Anderson, 1977), *Tentacoli* (Ovidio Assonitis, 1977) o *Island Claws* (Hernan Cardenas, 1980) si concentrano su specie marine assai differenti tra loro, la cui percezione ottica viene tuttavia resa, in maniera del tutto a-problematica, sempre nello stesso modo, ancora una volta coincidente con la visione umana. Si tratta di film (il novero dei quali si potrebbe facilmente moltiplicare) concepiti sulla scia dell'enorme successo di *Jaws*, uscito nelle sale nel 1975. Anche il capolavoro di Steven Spielberg adotta in effetti una soggettiva antropomorfa, riducendo la percezione dell'animale a quella di un essere umano che nuoti sott'acqua e riemerge solo

²⁵ Si veda a riguardo C. Cortés Zulueta, *Cameras that Pose as Animals: Imagining Non-human Animals through the POV Shot*, in C. Mengozzi, *Outside the Anthropological Machine Crossing the Human-Animal Divide and Other Exit Strategies*, Routledge, New-York-London 2020, pp. 243-260, in part. pp. 248-249.

per qualche istante. Ma la grandezza di un regista si manifesta anche in dettagli che fanno la differenza. In uno dei primi attacchi vediamo il predatore puntare un gruppo di bagnanti attraverso la consueta prospettiva umano-subacquea. Tuttavia, inaspettatamente, l'animale risparmia le prime tre potenziali vittime – che pur incontra a distanza estremamente ravvicinata – facendo slalom fra le loro gambe e dirigendosi verso un quarto individuo, un ragazzino. Questa volta azzanna, e l'acqua si tinge di rosso. L'inquadratura da sotto in su suggerisce allo spettatore la ragione della "scelta" operata dallo squalo: tra i quattro bagnanti, l'ultimo è l'unico a essere sdraiato su un materassino con le gambe a penzoloni. Il particolare segnala il tentativo di Spielberg di rendere – seppur in maniera ancora antropomorfica – una visione "altra": secondo la cosiddetta *mistaken identity theory*, infatti, gli squali tendono ad assalire gli esseri umani solo quando questi ultimi (si pensi alle notizie di attacchi a surfisti a cavalcioni sulle loro tavole che periodicamente riaccendono i nostri incubi peggiori) assumono forme e posizioni che ricordano quelle delle loro prede più consuete, come ad esempio le foche. La strategia adottata da *Jaws* appare dunque più complessa rispetto a quelle dei suoi numerosissimi emulatori, poiché cerca di farci accedere a una modalità di selezione ottica visivamente diversa da quella umana.

Ma torniamo sulla terra (e sugli alberi), concentrandoci nuovamente sulle scimmie. Nel 1988 George Romero firma direzione e sceneggiatura di *Monkey Shines: An Experiment in Fear*. La trama ruota attorno a un giovane atleta, Allan Mann, rimasto tetraplegico in seguito a un incidente. Un amico gli regala un esemplare femminile di cebo dai cornetti cui è stato iniettato un siero ricavato dal tessuto cerebrale umano. In breve tempo, tra Allan ed Ella – questo il nome affibbiato al primate – viene a crearsi un inquietante legame psichico, una sorta di telepatia che consente alla scimmia di leggere i desideri più reconditi dell'uomo per provare poi a soddisfarli. Nemmeno a dirlo, la situazione degenera in una serie di omicidi di cui Allan si rivela l'inconsapevole mandante ed Ella la consapevole esecutrice. A un certo punto il ragazzo inizia a insospettirsi e si confida con l'amata, sostenendo che la scimmia, nottetempo, riesca a eludere la sua sorveglianza: "In qualche modo esce di casa. [...] E anch'io esco con lei. Ho avuto degli incubi... No, non sono incubi, piuttosto delle esperienze... È come se fossi nel suo corpo: corro con le sue forze, e vedo con i suoi occhi... Sono parte di lei, e lei di me". E quando la donna, perplessa, gli domanda se stia bene, Allan finge di rinsavire per evitare un possibile internamento: "Sarà la mia immaginazione che va a ruota libera!".

Qui ritroviamo la dicotomia tra percezione e immaginazione già incontrata in precedenza: l'uomo percepisce come il primate, ma lascia intendere che si tratti di immaginazione, che se lo sia sognato insomma. Quel

che in questa sede maggiormente interessa è come Romero, perfettamente in linea con il dialogo appena riportato, tenti di restituire la *percezione* della scimmia facendocela *immaginare e mettendo in immagine* questa stessa immaginazione: la camera, manovrata a pochi centimetri dal suolo senza attenuare oscillazioni e vibrazioni, ci dà l'impressione di essere la scimmia e di correre con lei. Lo stratagemma può facilmente richiamare alla mente quegli innumerevoli video che circolano su YouTube e sulle varie piattaforme social e che pretendono di farci vedere come vede il cane, il gatto, il lupo, il leone o il serpente: basta trovare il modo di far indossare all'animale di turno una microcamera e il gioco è fatto. Oppure può anche capitare che siano gli animali stessi a impossessarsi di una camera e a "girare" i loro video senza nemmeno saperlo (a queste riprese inconsapevoli l'artista Emilio Vavarella ha dedicato nel 2017 un affascinante progetto, *Animal Cinema*)²⁶. Tali filmati, ovviamente, nulla ci dicono del modo in cui gli animali non umani percepiscono il mondo: non vediamo le strade come le vede effettivamente il nostro cane, bensì "come le vede una GoPro"²⁷. E lo stesso vale per esperimenti più "alti" come quello di *Leviathan*, un film del 2012 diretto da Lucien Castaing-Taylor e Verena Paravel che documenta una battuta di pesca nel Nord Atlantico tramite l'impiego di videocamere compatte posizionate sulla chiglia della nave, sui corpi dei pescatori e su quelli dei pesci, in una "poliprospektività di soggettive umane e non-umane"²⁸ che a ben vedere non riproducono (non *possono* riprodurre) né le une né le altre. Ma Romero va oltre, utilizzando tecniche di sfocamento dell'immagine ogni qual volta la scimmia si rende protagonista della scena, provando così a veicolare allo spettatore una (possibile) visione primatesca.

E con ciò giungiamo a quella che abbiamo definito *visione teriomorfica*, intendendo con questa espressione l'insieme di tecniche e strategie medialità espressamente concepite per restituire il punto di vista di un animale non umano attraverso una soggettiva "deviante"²⁹ rispetto a quella antropomorfa – soggettiva che può anche essere impiegata per sostanziare il punto di vista di altre entità non umane o inumane, come ad esempio alieni, spiriti, *revenant*, macchine e robot. Film come *Terminator* (1984), *Robocop* (1987) e *Predator* (1987) hanno fatto storia a riguardo, alterando radicalmente la visione "normale" della camera (di nuovo considerata equivalente a quella umana) o ibridandola con quella aumentata della macchina.

²⁶ <https://emiliovavarella.com/animal-cinema/>.

²⁷ Cfr. I. Rooks, *What Big Eyes You Have: Animal Point-of-View Shots in Horror & The Limits of Vision*, in "Spectator", XXXVI, 2, 2016, pp. 23-30.

²⁸ A. Pinotti, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021, p. 199.

²⁹ E. Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Mouton, Berlin-New York 1984, p. 221.

Consideriamo l'esempio emblematico di *The Fly*, pietra miliare degli horror fantascientifici girato da David Cronenberg nel 1986. Il film prende avvio, mentre scorrono i titoli di testa, con una scena confusa popolata da macchie in movimento di vari colori. Lentamente, questa illeggibile composizione cromatica viene messa a fuoco e si rivela essere un'inquadratura dall'alto di una sala affollata di persone, come se a percepirla fosse un insetto attaccato al soffitto. In questi pochi secondi iniziali c'è già racchiusa tutta la trama, incentrata sulla mostruosa mutazione di un essere umano in una mosca; e c'è anche il tentativo di rendere la visione dell'insetto attraverso delle marche percettive che si discostino dall'inquadratura consueta, non "marcata", che si presume essere quella normale, cioè in ultima istanza quella umana. Con un *incipit* magistrale, il regista porta allo scoperto l'antropomorfismo di tale (presunto) punto di vista "ordinario", decentrandolo e denunciandone le pretese normative.

L'opera di Cronenberg è il remake di un film omonimo diretto da Kurt Neumann nel 1958. La trama è sostanzialmente la stessa, e anche in questo caso si nota lo sforzo di rendere percepibile la visione della mosca. Concluso l'esperimento fatale che lo ha portato a trasformarsi in una orripilante creatura ibrida, lo scienziato si presenta davanti alla moglie con il volto coperto. La donna, spaventata, gli strappa il velo, scopre quanto accaduto e inizia a urlare. La camera si sofferma sul suo volto, poi passa al "viso" dell'uomo-insetto e infine, con un altro controcampo, torna sulla poveretta, questa volta adottando il punto di vista della creatura: l'immagine precedente, restituita dall'occhio "neutro" della telecamera, si scompone in un mosaico di immagini più piccole che restituiscono tutte, su scala minore, il volto della donna, suggerendo che sia proprio così che vedono le mosche.

Non era la prima volta che il cinema adottava la strategia dell'"occhio a mosaico". Gli archivi del British Pathé conservano tra i loro tesori un corto del 1930 intitolato *Eyes – By The Thousand!*³⁰, girato con l'intenzione esplicita di spiegare il funzionamento dell'apparato ottico di una mosca e addirittura di farci vedere come vede l'insetto. La camera inquadra un burattino che gira una ruota, poi una didascalia ci avverte dell'imminente sostituzione della lente della cinepresa con "cinquanta lenti dell'occhio della mosca", e da ultimo ritroviamo lo stesso burattino moltiplicato in altrettante micro-immagini. Decenni dopo, passando dalle mosche ad altri insetti, la storia si ripete in ambito B-movie: che si tratti delle formiche di *Phase IV* (Saul Bass, 1974) o delle termiti di *Empire of the Ants* (Bert Gordon, 1977), di nuovo ritroviamo l'adozione della stessa soggettiva

³⁰ <https://www.britishpathe.com/asset/56777/>.

a mosaico che dovrebbe permetterci di vedere “come vede l’Altro” – e poco importa se questo Altro si riferisce a ordini di insetti estremamente diversi tra loro.

Le sperimentazioni filmiche che stiamo descrivendo non sono soltanto fantasiose, ma anche scorrette sotto il profilo scientifico. Sono il frutto di un errore concettuale, poiché saltano surrettiziamente dal piano accessibile dell’ontologia di un apparato ottico (*come è fatto* un certo occhio) a quello inaccessibile della fenomenologia di una visione (*che effetto fa* percepire alla stregua di un certo animale non umano). Lo stesso discorso vale per una pletora di altri artifici che il cinema ha impiegato per provare ad aggirare i *caveat* di Uexküll e Nagel: obiettivi *fisheye* per simulare la visione dei pesci, lenti ellittiche per catturare la percezione dei rettili, immagini sfocate o pixellate per metterci nei panni di creature dotate di apparati ottici meno “potenti” del nostro, distorsioni cromatiche per restituire ciò che vedono animali dal diverso spettro cromatico, e chi più ne ha più ne metta.

C’è chi ha tentato di ovviare al problema dell’impossibilità di farci percepire la percezione altrui riconoscendone sin dal principio l’insolubilità e optando per una scelta differente, dichiaratamente finzionale, artistica. In una scena di *Microcosmos – Le peuple de l’herbe* (1996), Claude Nuridsany e Marie Pérennou si concentrano su un’ape intenta a suggerire nettare da una vesparia, con intento apparentemente simile a quello di un tradizionale documentario. Ma non appena l’insetto spicca il volo per librarsi sopra un campo fiorito, l’immagine trasmessa dalla videocamera viene rimpiazzata da una serie di esagoni gialli, blu e viola che vanno a comporre – diversamente da quanto accade con l’occhio a mosaico – un’unica grande immagine, completamente diversa da quella naturalistico-antropomorfica cui siamo abituati: irrealistica, geometrica, “astratta”, ed espressamente concepita per trasmetterci l’incantesimo di *Umwelten* diverse dalla nostra³¹.

Come se tutte queste diverse strategie impiegate per rendere umanamente percepibile una percezione non umana non bastassero, il cinema ha provato ad andare oltre se stesso, sognando il postcinema. Per tornare un’ultima volta al filone “primatesco” di cui abbiamo già citato vari esempi, film di culto come *Brainstorm* (Douglas Trumbull, 1983) e *The Lawnmower Man* (Brett Leonard, 1992) prendono le mosse dall’idea che la realtà virtuale possa consentirci non solo di vedere come vedono le scimmie, ma anche di percepire multisensorialmente il mondo alla loro maniera, sentendo come loro, gustando come loro, toccando come loro.

³¹ Cfr. G. Evans, *A Cut or a Dissolve? Insects and Identification in Microcosmos*, in M. Lawrence, L. McMahon (a cura di), *Animal Life and the Moving Image*, Bloomsbury, London-New York 2019, pp. 108-120.

Facendoci entrare nel mondo dell'immagine, gli *immersive virtual environments* ci permetterebbero, appunto, di immergerci in ambienti *altri*. Se il sogno di guadagnare un sentire non umano, nel cinema, era ostacolato dal fatto che la percezione animale non poteva che esser resa su uno schermo e attraverso sistemi artificiali di codifica e decodifica audio in modo da risultare processabile al sistema audiovisivo *umano*, la realtà virtuale sembra promettere di risolvere il puzzle dell'empatia interspecifica garantendoci un accesso privilegiato al mondo "altrui". Ma sarà proprio così?

3. L'animale virtuale

In questi ultimi anni, la realtà virtuale è stata impiegata in molteplici direzioni nel contesto delle relazioni uomo-animale. Seguendo l'idea diffusa secondo la quale la VR funzionerebbe da efficace "empathy machine", si è pensato di estendere questo catalizzatore di immedesimazione per incrementare la sensibilità ecologica. Si viene così dotati di casco VR, si vede il proprio avatar bovino come se ci si guardasse allo specchio; si assume una posizione a quattro zampe; un feedback aptico sottoforma di vibrazioni del pavimento suggerisce anche tattilmente il passaggio dal pascolo al camion sul quale veniamo indotti a salire tramite un pungolo da bestiame. Pur nella consapevolezza che brevi esposizioni a tali ambienti virtuali non riescono a produrre effetti di lunga durata nella promozione della eco-sensibilizzazione, Ahn e colleghi³² sono convinti che tali esperienze virtuali possano contribuire in modo significativo all'interconnessione Sé-natura.

Tanto sul versante dei *critical animal studies* quanto su quello dei movimenti per i diritti degli animali, la VR viene considerata un medium particolarmente efficace proprio per il coinvolgimento viscerale dell'utente. Si tratta di video a 360° che vengono girati posizionando la camera in basso, in modo tale che lo spettatore possa assumere il punto di vista dell'animale (una strategia di inquadratura che abbiamo già visto impiegata da Castaing-Taylor e Paravel in *Leviathan*), in modo tale che l'esperienza *embodied* trasformi l'utente in un testimone virtuale della vita condotta negli allevamenti intensivi. È ad esempio il caso di *Factory Farm*, un corto in VR della serie *iAnimal* realizzato da Animal Equality nel 2016: in dodici minuti vengono sintetizzate le varie fasi, dalla nascita per inseminazione artificiale al macello, di maiali messicani allevati secondo standard industriali.

³² S.J. Ahn *et al.*, *Experiencing Nature: Embodying Animals in Immersive Virtual Environments Increases Inclusion of Nature in Self and Involvement with Nature*, in "Journal of Computer-Mediated Communication", XXI, 6, 2016, pp. 399-419, qui p. 402.

La violenza delle immagini mostrate ha suscitato un prevedibile dibattito intorno alle implicazioni etiche di tale proiezione: una ulteriore problematicità che si aggiunge alla discussione intorno all'eticità del consumo di carne animale³³. Ma vi sono anche risvolti di carattere legale: due attivisti del movimento DxE (Direct Action Everywhere) – Wayne Hsiung, Paul Darwin Picklesimer –, imputati per aver girato senza autorizzazione un video in VR in un allevamento industriale di suini, durante il processo hanno chiesto ai giurati di indossare i caschi per immergersi nella sofferenza degli animali, e poter così esercitare un giudizio più consapevole³⁴.

Per quanto estremamente rilevanti sotto il profilo mediologico, etico, giuridico, queste iniziative risultano ampiamente deficitarie dal punto di vista *estesiologico*: la mera adozione di un'inquadratura ribassata non ci dice infatti nulla sul *sentire* animale, sulla sua *aisthesis*. Se ci mettiamo a quattro zampe guardando il nostro avatar bovino allo specchio, lo vediamo come se (appunto) ci trovassimo in quanto umani a gattonare in un pascolo o su un camion guardando con occhi umani le vacche attorno a noi.

La questione estesiologica è stata per contro direttamente presa in carico dalla ricerca etologica. In questo ambito disciplinare gli ambienti virtuali immersivi vengono sempre più spesso impiegati per lo studio del comportamento animale, e rientrano a pieno titolo nel più ampio campo delle indagini comportamentali basate su stimolazioni artificiali³⁵. La sfida principale consiste nel realizzare un ambiente virtuale nel quale l'animale possa comportarsi come farebbe nel suo ambiente naturale; questo implica la necessità di corrispondere agli stimoli sensoriali recepitibili dai sistemi di senso delle diverse specie animali: ad esempio la visione UV negli uccelli, o l'udito ultrasonico nei pipistrelli. Occorre tener conto di numerose variabili e progettare l'ambiente VR dal punto di vista dell'animale: un compito per nulla semplice, considerato che gli ambienti immersivi sono disegnati da progettisti umani per utenti umani. Come è evidente, qui ci avviciniamo decisamente al paradosso di Uexküll: al fine di progettare tali ambienti, il biologo e il tecnologo devono cooperare nello sforzo di bucare la bolla di sapone specie-specifica per met-

³³ Cfr. J. Nafarrete, *This May Be Most Disturbing VR Video Yet*, in "VR Scout", 1 March 2016; H. Cecil, *The iAnimal Film Series: Activating Empathy Through Virtual Reality*, in "Screen Bodies", VI, 1, pp. 44-61.

³⁴ A. Greenberg, *Meet the Activists Risking Prison to Film VR in Factory Farms*, in "Wired", 5 December 2019.

³⁵ Si veda l'ampia letteratura cit. in H. Naik *et al.*, *Animals in Virtual Environments*, in "IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics", XXVI, 5, 2020, pp. 2073-2083. Cfr. anche A. Sawyer, A. Gleeson, *Animal Models and Virtual Reality*, in "Bio-Techniques", LXV, 2, 2018, pp. 55-60.

tersi nei panni dell'animale e del suo sensorio. Il particolare vantaggio degli ambienti virtuali rispetto ad altri tipi di stimolazione artificiale (ad esempio somministrati con video tradizionali) consiste nella costruzione di spazi virtuali interattivi in 3D, che rispettino i movimenti della testa dell'animale grazie a sofisticate tecnologie di real-time tracking, in modo da assicurare la costante modificazione della prospettiva conseguente alla mobilità dell'organo visivo e un feedback efficace.

Ma di quale VR stiamo qui parlando? Non si tratta, ovviamente, degli ambienti in realtà virtuale accessibili tramite caschi come l'Oculus: impensabile poterli sistemare sul capo di un primate senza alterarne il comportamento naturale, e troppo grandi per la testa di una mosca. È piuttosto agli ambienti immersivi chiusi rivestiti di schermi denominati CAVE (Cave Automatic Virtual Environment)³⁶ che gli etologi si sono rivolti per adattare la spazialità virtualizzata allo studio del comportamento animale. I CAVE sono stati impiegati con successo come simulatori di volo per insetti. Per indagare con tecniche di registrazione neurofisiologica multicanale le tecniche di volo della farfalla Sfinge del tabacco, un gruppo di ricercatori ha realizzato un simulatore VR che combina stimoli visivi, olfattivi e meccanosensoriali. Le immagini 3D sono state inviate da un proiettore LCD a uno schermo a cupola a retroproiezione (66 cm di diametro) che occupava 250° del campo visivo della falena³⁷. Ulteriori passi avanti sono stati compiuti con *TrackFly* e *FlyVR*, sistemi di proiezione virtuale sviluppati per comprendere il sistema visivo della *Drosophila melanogaster* (il moscerino della frutta prediletto dai neurobiologi)³⁸. Con la piattaforma *FreemoVR* si cercano di superare le limitazioni poste allo studio del comportamento animale provocate dalle restrizioni dei movimenti, per consentire l'osservazione e la registrazione in condizione di libera mobilità³⁹.

Questa linea di ricerca è in pieno sviluppo, e per implementarla si punta sempre più decisamente alla progettazione di dispositivi tecnologici *ad hoc*. Ma l'ispirazione fondamentale deriva dal mondo – umano molto umano – dei videogame (per il caso appena menzionato della

³⁶ Cfr. S. Manjrekar *et al.*, *CAVE. An Emerging Immersive Technology – a Review*, in “UKSim-AMSS”, 3, 2014, pp. 131-136.

³⁷ J.R. Gray, V. Pawlowski, M.A. Willis, *A Method For Recording Behavior and Multineuronal CNS Activity From Tethered Insects Flying in Virtual Space*, in “Journal of Neuroscience Methods”, 120, 2002, pp. 211-223.

³⁸ S.N. Fry *et al.*, *TrackFly: Virtual Reality For a Behavioral System Analysis in Free-Flying Fruit Flies*, in “Journal of Neuroscience Methods”, 171(1), 2008, pp. 110-117; J.R. Stowers *et al.*, *Reverse Engineering Animal Vision With Virtual Reality and Genetics*, in “Computer”, 47(7), 2014, pp. 38-45.

³⁹ J.R. Stowers *et al.*, *Virtual Reality For Freely Moving Animals*, in “Nature Methods”, 14(10), 2017, pp. 995-1002.

falena Sfinge del tabacco il videogioco *Descent*). Ed è proprio in tale ambito – nel quale i simulatori di volo hanno svolto un ruolo rilevante – che possiamo reperire un interessante controcanto alle indagini etologiche virtualizzate. Tutta una serie di prodotti in VR è infatti disegnata al fine di avvicinare l'utente umano all'esaudimento di uno dei desideri più antichi della sua specie: quello di volare senza l'ausilio di macchine e motori, ma con la sola forza del proprio corpo. Consideriamone alcuni esempi recenti.

“Gli esseri umani non possono volare da soli nella vita reale, ma possiamo almeno provare questa sensazione grazie a *Eagle Flight*”⁴⁰. Così veniva presentato nel 2016 questo gioco di simulazione in VR sviluppato da Ubisoft. Tre sono le modalità selezionabili: Free Flight, Multiplayer, e Story. Nella prima si va a volo libero in compagnia di altre cinque aquile; nella seconda ci si sfida con altri giocatori a catturare prede; nella terza si compete con pipistrelli, avvoltoi, e falchi per la conquista della città. La direzione del volo viene determinata dall'inclinazione del capo dell'utente. Al fine di ridurre gli effetti spiacevoli della cosiddetta *cybersickness* (nausea, vertigine, perdita di equilibrio), i progettisti hanno inserito dei paraocchi al fine di ridurre il campo visivo durante movimenti particolarmente intensi, e hanno introdotto l'immagine del becco dell'aquila nella parte inferiore del campo visivo: un surrogato della punta del mio stesso naso, una sorta di avatar parziale del mio corpo incarnato in quello dell'aquila, che funge da ancoraggio spaziale.

“Hai mai sognato come sarebbe... volare come un'aquila? *Aquila Bird Flight Simulator* ti permette di sperimentare il volo di un uccello in planata”⁴¹. Così nel 2017 veniva lanciato il simulatore sviluppato da Graeme Scott, che consente di passare dalla prospettiva in terza a quella in prima persona: nel primo caso l'aquila volante viene percepita come se venisse vista da un compagno al suo fianco; nel secondo caso il giocatore assume il punto di vista dell'aquila stessa. In modalità FP PoV (First-Person Point of View) rimangono percepibili nel campo visivo ora il becco ora le estremità delle ali, proprio come accade all'essere umano che può vedersi la punta del naso o le braccia mentre cammina. È anche possibile regolare la “view distance”, la distanza alla quale oggetti e dettagli risultano visibili ai nostri occhi (incrementandola ad esempio da 5 a 20 km).

I testi promozionali che accompagnano il lancio di questi prodotti sono eloquenti e insieme assai promettenti: sostanzialmente il messaggio di base è sintetizzabile nella frase “potrai volare come un uccello e vedere il mondo con i suoi occhi”. Comodamente seduti sulla nostra poltrona

⁴⁰ <https://news.ubisoft.com/en-us/article/1dzrc9I0i3FpspECqpc0dD/eagle-flight-everything-you-need-to-know>

⁴¹ <https://www.metacritic.com/game/pc/aquila-bird-flight-simulator/details>.

da gamer, planiamo sorvolando un paesaggio che le schede grafiche VR ancora ci rappresentano con gli stilemi dei videogiochi. Certo, il sistema visivo trasmette al nostro cervello informazioni su un punto di vista e una mobilità non umane (come conferma il disagio viscerale che spesso accompagna queste esperienze); ma siamo molto lontani dal tentativo di restituire una vera e propria visione uccellesca.

Su un piano differente sembra operare il sistema VR *Birdly*, progettato nel 2013 nei laboratori della Zurich University of the Arts e successivamente sviluppato da Somniacs⁴². Qui dalla poltrona dobbiamo trasferirci su una macchina semovente e servoassistita a forma di croce, stenderci proni in orizzontale, allargare le braccia sulle ali. Una ventola posta di fronte al nostro capo simula l'effetto del vento; l'audio surround diffuso dalle cuffie integrate nel casco VR contribuisce a completare l'effetto di realtà. Possiamo decidere se optare per la *New York Experience*, volando a incontrare King Kong in cima all'Empire State Building, oppure per il *Jurassic Flight*, e immedesimarci in uno pterosauro che sorvola una landa preistorica, o ancora ronzare fra steli d'erba in compagnia di api e farfalle in *Insects*. Il promo ufficiale ci promette di soddisfare finalmente "the Ultimate Dream of Flying"⁴³.

Per operare con *Birdly* non abbiamo bisogno di joystick: è il nostro corpo proprio a controllare direttamente velocità, altitudine e direzione della navigazione. Un processore di volo virtuale traduce gli input forniti dall'utente e li restituisce in termini di feedback visuomotorio. Se in questo dispositivo la visione rimane in tutto e per tutto umana, la modificazione posturale che interviene sulle dinamiche biomeccaniche mi suggerisce comunque un'esperienza che non riesco a ricondurre all'habitus sensorimotorio umano: avverto nella propriocezione di muovere mani e braccia, e il sistema visivo mi mostra che tali movimenti non solo comportano modifiche locomotorie, ma anche che il tipo di locomozione non è quello umano standard, tramite l'uso delle gambe sul terreno.

Che fine fa in tale contesto la specificità della visione animale? Tentativi interessanti in tale direzione sono stati condotti su un terreno che coniuga la sperimentazione tecnologica con la pratica artistica. Fra gli esperimenti pionieristici che risalgono ai primi anni Novanta va menzionato *Placeholder*, un'opera in VR interattiva realizzata da Brenda Laurel e Rachel Strickland e ambientata nei pressi del Banff National Park ad Alberta⁴⁴. L'ispirazione è dichiaratamente uexkülliana: "Impiegare la tecnologia degli ambienti virtuali per esplorare *Umwelten* alternative è stato uno dei nostri

⁴² <http://www.somniacs.co/about.php>.

⁴³ <http://birdlyvr.com/>.

⁴⁴ Si veda il documentario sulla realizzazione del progetto all'indirizzo <https://vimeo.com/27344103>.

obiettivi imprescindibili”. Gli animali totem selezionati – ragno, serpente, pesce e corvo – sono i protagonisti di racconti aborigeni diffusi nell’area. L’utente può assumerne l’identità, “e quindi sperimentare aspetti della loro percezione visiva unica, del loro modo di muoversi e della loro voce”. Ma come entrare nelle bolle percettive di tali animali? Uno spunto importante – umano molto umano, tuttavia – è stato fornito da differenti stili pittorici, appartenenti alla tradizione della pittura cinese di paesaggio, all’impressionismo e al cubismo. Si è tuttavia anche tenuto – seppur molto parzialmente – conto delle caratteristiche strutturali della visione di tali animali: moltiplicando i campi visivi per il ragno, invertendo il rapporto visione nitida/offuscata nel medium acqua/aria per il pesce, applicando un filtro rosso per suggerire la visione a infrarossi del serpente, con risultati riconosciuti come ampiamente insufficienti dallo stesso team. Che però difende il raggiungimento dell’obiettivo principale: quello di stimolare attraverso le immagini VR una “immaginazione attiva ed *embodied*”⁴⁵.

Per il progetto *EYEsect* (sviluppato nel 2013) il collettivo berlinese The Constitute ha modificato un casco VR collegandolo a due videocamere che vengono orientate indipendentemente l’una dall’altra dalle mani dell’utente, trasmettendo così all’interno del casco due campi visivi autonomi, come accade a quegli animali (ad esempio i camaleonti) che possono orientare gli occhi in direzioni indipendenti⁴⁶. L’esperienza di quel che gli autori stessi definiscono un “Out-of-Body Apparatus” è perturbante, dal momento che spiazzava il modo tipicamente umano di processare i dati provenienti dai due occhi nella visione stereoscopica⁴⁷.

In the Eyes of the Animal, creato dallo studio Marshmallow Laser Feast (MLF) nel 2015, è un’opera in VR che reinterpreta artisticamente la visione di rane, libellule, gufi e zanzare⁴⁸. Realizzato tramite il ricorso a scan LiDAR, droni e videocamere a 360°, con sistema audio binaurale, il progetto punta ancora una volta alla relazione empatica: come ha dichiarato uno dei co-fondatori del gruppo, “l’utilizzo della VR per immergere una persona nei panorami e nei suoni degli animali crea empatia simulando il modo in cui le altre creature percepiscono il mondo”⁴⁹. La

⁴⁵ B. Laurel, R. Strickland, R. Tow, *Placeholder: Landscape and Narrative in Virtual Environments*, in “ACM Computer Graphics Quarterly”, Vol. 28, n. 2, 1994. https://tauzero.com/Brenda_Laurel/Placeholder/CGQ_Placeholder.html.

⁴⁶ <http://theconstitute.org/eyesect/>.

⁴⁷ Si vedano le reazioni disorientate di alcuni utenti che hanno provato *EYEsect*: <https://vimeo.com/84939225>.

⁴⁸ <https://marshmallowlaserfeast.com/project/in-the-eyes-of-the-animal/>. Si veda il teaser all’indirizzo: <https://vimeo.com/140057053>.

⁴⁹ B. Steel cit. in C. McGoogan, *See Like a Frog, an Owl or a Dragonfly in This Strange VR Video*, in “Wired”, 22 September 2022: <https://www.wired.com/story/virtual-reality-grizedale-forest/>.

componente artistica di questo progetto “terioantropico”⁵⁰ – che unisce la dimensione iconica a quella immaginativa – avrebbe indubbiamente attirato l’attenzione di Uexküll. E Nagel vorrà sicuramente saperne di più sul prossimo lavoro annunciato sul sito del gruppo: un progetto che “utilizzerà un potente audio binaurale e un suono a 360 gradi per aiutare gli esseri umani a capire come ci si sente ad essere un pipistrello che naviga attraverso l’ecolocalizzazione”⁵¹.

Per quanto si tratti di sforzi rilevanti, per tutti questi progetti si può ripetere quel che lo specialista di visione animale Thomas Cronin ha affermato riguardo a quei video ormai numerosi che circolano in rete e promettono di mostrarci *how animals see the world*: quel che vede davvero l’animale è impossibile da sapere, perché il modo in cui gli stimoli visivi vengono processati dal suo cervello non è accessibile all’essere umano ed è destinato a rimanere per sempre *alien*⁵².

Il *caveat* pronunciato da Nagel sembra definitivamente inaggirabile. Per quanto ci impegniamo a metterci nei panni, anzi negli occhi di altri animali, dovendo rendere su uno schermo (quello piatto del cinema o quello a 360° della VR) la loro visione, essa dovrà pur sempre essere percepibile dal sistema umano occhio-cervello. Non possiamo by-passare il nostro a priori fisiologico e fenomenologico specie-specifico.

4. Non umano troppo umano

Nel 2017 il visionario fumettista giapponese Daisuke Igarashi pubblica una raccolta di storie brevi intitolata *Umwelt*. Uno dei racconti vede protagonista un’anziana donna che si rivolge a una coppia di traslocatori perché le diano una mano a sgomberare un capanno. Svuotandolo, la signora ritrova un vecchio costume da Garuda, divinità della mitologia indù e buddista rappresentata con sembianze zoomorfiche (come un uccello gigantesco) oppure antropomorfe (come un essere umano dotato di alcune caratteristiche ornitologiche, tra cui un paio di grandi ali). L’a-

⁵⁰ K. Holmes, *Finally, Virtual Reality Lets You Become a Mystical Forest Creature*, in “Vice”, 22 September 2015: <https://www.vice.com/en/article/qkwe4d/virtual-reality-lets-you-become-a-mystical-forest-creature>.

⁵¹ <http://intheeyesoftheanimal.com/#randd>.

⁵² Si veda l’intervista a Cronin nel documentario *How Animals and People See the World Differently* prodotto dal National Geographic: <https://www.youtube.com/watch?v=6HWVgQdSTDQ>. Cfr. anche Th. W. Cronin *et al.*, *Visual Ecology*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2014, p. 8. Sui limiti dell’antropomorfismo in relazione alla realtà virtuale cfr. P. Bédard, *Adventures Beyond Anthropocentrism in Virtual Reality Art*, in “AN-ICON. Studies in Environmental Images”, n. 2, 2022, pp. 89-112.

bito le era stato regalato in gioventù perché lo indossasse in occasione di una festività rituale durante la quale, secondo la tradizione, la danzatrice si trasformerebbe in uccello assumendo dimensioni colossali. In preda alla nostalgia dei bei tempi andati, l'anziana prova il costume e mostra ai due traslocatori le movenze della danza, manifestandosi d'un tratto ai loro occhi sotto forma di uccellino dalla testa umana. Ridivenuta donna, descrive ai due increduli aiutanti come le è apparso il mondo per tutta la durata della sua trasformazione:

Le vostre azioni e le vostre parole mi sono sembrate lente. E se diventassi ancora più piccola... come una formica? Sarebbe tutto troppo lento. Di certo non percepirei i vostri movimenti. E mi sembrereste immobili come le colline e le montagne. Né io né voi ci accorgeremmo della presenza dell'altro, figuriamoci parlare! Vivremmo dentro tempi differenti. No?⁵³

Costitutivamente vincolati al nostro specie-specifico apparato corporeo, dobbiamo rinunciare al sogno di *percepire* come percepiscono le entità non umane. Eppure, come insegna Igarashi, non smettiamo di *immaginare* come sarebbe se potessimo farlo, e ciò nella duplice accezione che il termine "immaginare" può assumere: non solo "fantastichiamo" di diventare altro da noi stessi, ma proviamo anche a "mettere in immagine" che cosa accadrebbe se infine ci riuscissimo.

Questo paradosso – che abbiamo visto incarnato nel gesto uexkülliano di teorizzare l'impossibilità di accedere fenomenologicamente alle *Umwelten* animali e al contempo di provare senza sosta ad accedervi facendo ricorso a immagini che di scientifico hanno ben poco – impone il riconoscimento di una cifra caratteristica dell'essere umano in quanto tale: il bisogno, cioè, di andare oltre i limiti imposti dalla nostra costituzione fisiologica attraverso l'azione congiunta di percezione, immaginazione e tecnologia. Questo bisogno si estende anche al di là del regno animale, finendo per riguardare entità genericamente "aliene" (dalle piante agli alieni propriamente detti, dai robot alle intelligenze artificiali) cui prestiamo il *nostro* modo di percepire per immaginare come sia o come potrebbe essere il *loro*.

Immaginando e mettendo in immagine una soggettiva *xenomorfica*, di cui quella che abbiamo definito soggettiva *teriomorfica* non rappresenta che una sottospecie, proviamo a metterci nei panni degli altri, anzi dell'Altro; ma finiamo sempre per ricadere in una soggettiva *antropomorfica*. La letteratura, il cinema, la realtà virtuale o aumentata hanno rappresentato e continuano a rappresentare ogni sorta di animale e di percezione non umana. Ma quando riflettiamo sui modi in cui lo fanno

⁵³ D. Igarashi, *Umwelt* (2017), a cura di A. Ozumi, Dynit Manga, Reggio Emilia 2018, p. 19.

e sulle strategie narrative e tecnologiche che adottano, scopriamo che, mentre guardiamo all'animale, all'androide o all'alieno e immaginiamo come essi possano percepire il loro mondo-ambiente, ci ritroviamo da ultimo, immancabilmente, di fronte a uno specchio deformante: quel che vediamo siamo noi stessi.

Sentire animale? **Trans-specismo e antropocentrismo** **fra cinema e nuove tecnologie immersive**

È possibile accedere ai mondi esperienziali di altre specie animali? Dalla teoria delle “bolle di sapone” di Uexküll agli inaccessibili pipistrelli di Nagel, tanto la biologia quanto la filosofia hanno categoricamente negato che tale varco verso l’Animale sia percorribile. Eppure, paradossalmente, lo stesso Uexküll non ha fatto altro che provarci, immaginando i mondi soggettivi degli animali e ricorrendo a disegni e fotografie per sostenere tale immaginazione. Il cinema e la realtà virtuale hanno raccolto e rilanciato questa sfida. Questo articolo ne esamina alcuni casi di studio rilevanti, riflettendo sul desiderio umano troppo umano di trascendere l’umano stesso e proponendo di distinguere due diverse tipologie di inquadratura soggettiva – *antropomorfica* e *teriomorfica* – utilizzate per tentare di rendere modalità percettive non umane.

PAROLE CHIAVE: Uexküll; Nagel; cinema animale; realtà virtuale; percezione non umana.

Animal Sensing? **Trans-specism and anthropocentrism between cinema and immersive technologies**

Is it possible to access the experiential worlds of other animal species? From Uexküll’s “soap bubble” theory to Nagel’s inaccessible bats, both biology and philosophy have categorically denied that such a gateway to the Animal is passable. Yet, paradoxically enough, Uexküll himself did nothing but try, imagining the subjective worlds of animals and resorting to drawings and photographs to support this imagination. Cinema and virtual reality have taken up and relaunched this challenge. This article examines some relevant case studies, reflecting on the human, all-too-human desire to transcend the human itself. It aims to distinguish between two different types of first-person shots – *anthropomorphic* and *theriomorphic* – used to represent non-human modes of perception.

KEYWORDS: Uexküll; Nagel; animal cinema; virtual reality; nonhuman perception.

Luca Marchetti

Apprezzare altre menti*

Questo articolo si confronta con una domanda: possono le menti degli altri animali essere oggetti legittimi di apprezzamento estetico? Per quanto di mia conoscenza, tale questione non è stata affrontata né nell'ambito dell'estetica filosofica – dove i due principali tentativi di definire il modo in cui apprezziamo esteticamente gli altri animali, quelli di Davies (2012, Capitolo 5)¹ e Parsons (2007, 2023)², non menzionano mai le loro menti – né nella filosofia della mente, dove i filosofi si sono concentrati principalmente sui problemi epistemologici sollevati dalle altre menti. Più nello specifico, le domande che questo articolo si propone di sollevare e rispondere sono le seguenti: (a) possiamo apprezzare altri tipi di menti? In particolare, possiamo apprezzare menti che sono diverse dalle nostre, cioè le menti degli animali non umani? (b) Se sì, qual è esattamente l'oggetto dell'apprezzamento in questi casi? e (c) come si struttura tale apprezzamento? Le risposte che do in questo articolo sono, in breve, (a) che la mente di altre specie animali è qualcosa che possiamo effettivamente apprezzare; (b) che l'oggetto dell'apprezzamento in questi casi è duplice: da un lato, apprezziamo le peculiarità, le differenze e le sottigliezze del funzionamento delle altre menti e l'idoneità alla funzione (*fitness for function*) per cui sono evolute e, dall'altro, apprezziamo l'attività immaginativa attraverso la quale cerchiamo di metterci nella prospettiva dell'altro animale; e (c) che, come conseguenza di (b), la natura del nostro apprezzamento è anch'essa duplice: da un lato, è un'esperienza delle qualità estetiche che emergono da ciò che sappiamo sul funzionamento delle altre menti – apprezziamo, ad esempio, la loro “bellezza funzio-

* This research was funded by the ERC-StG Project 101040535 (“PEA – The Philosophy of Experiential Artifacts”). Funded by the European Union. Views and opinions expressed are however those of the author(s) only and do not necessarily reflect those of the European Union or the European Research Council Executive Agency. Neither the European Union nor the granting authority can be held responsible for them.

¹ S. Davies, *The Artful Species: Aesthetics, Art, and Evolution*, OUP, Oxford 2012.

² G. Parsons, *The Aesthetic Value of Animals*, in “Environmental Ethics”, XXIX, 2, 2007, pp. 151-169; G. Parsons, *Aesthetics and Nature*, Bloomsbury, London 2023.

nale” – e, dall’altro, traiamo piacere dallo sforzo immaginativo in cui ci impegniamo nel cercare di metterci nella prospettiva dell’altro animale.

Nella sezione 1 inizio delineando le nozioni chiave di questo articolo e fornendo ragioni *prima facie* per riconoscere il fatto che possiamo apprezzare altre menti di altre specie animali. Poi, nella sezione 2, sostengo che un primo tipo di apprezzamento è rivolto ai contenuti dei concetti che costituiscono la concezione che abbiamo circa il funzionamento delle altre menti, concentrandomi su una delle principali caratteristiche di tale apprezzamento: l’idoneità alla funzione (*fitness for function*) – estendendo così la teoria di Parsons sul valore estetico degli animali dal corporeo al mentale. Nella sezione 3, considero un secondo tipo di apprezzamento rivolto alle altre menti e sostengo che traiamo piacere dall’attività immaginativa in cui ci impegniamo nel cercare di metterci nella prospettiva dell’altro animale. Nella sezione 4, concludo e considero le potenziali implicazioni etiche, politiche ed educative della mia analisi.

1. Le altre menti e l’apprezzamento estetico degli animali

Gli animali, sia domestici che selvatici, sono comune oggetto di apprezzamento estetico³. Tuttavia, l’estetica contemporanea – in particolare quella analitica – è praticamente silente sull’argomento. Due eccezioni rilevanti sono Parsons (2007, 2023) e Davies (2012) che offrono due teorie importanti e differenti del valore estetico degli animali: Parsons sostiene che apprezziamo gli animali per la loro “bellezza funzionale” (dirò di più su questo nella sezione 2); Davies, da parte sua, individua nove diverse possibili fonti di esperienze estetiche suscitate dagli animali – ammiriamo (i) quelle loro caratteristiche che troviamo attraenti anche negli umani; (ii) i loro colori, forme e movimenti; (iii) le loro forme di mutuo “display”, interazioni sociali o collocazione ambientale; (iv) la loro adattabilità e (v) rarità; (vi) il carattere estetico degli animali come risultato del vederli letteralmente come opere d’arte di Dio o immaginativamente come pseudo-opere d’arte; inoltre, (vii) gli animali sono inclusi nel nostro gusto estetico ambientale; (viii) astraiamo le loro apparenze apprezzandole esteticamente come serie formali, espressive o sensoriali; (ix) infine, preferiamo e troviamo più attraenti animali che sono simili a noi. Né Parsons né Davies, però, fanno mai riferimento a se e come la mente di un altro animale possa essere oggetto di apprezzamento estetico. In effetti, nessuno ha mai sostenuto che le menti di altri animali possano suscitare esperienze estetiche. Tuttavia, questo sembra qualcosa che può accadere.

³ Cfr. Parsons (2023), cap. 8.

Quando ho letto per la prima volta *Altre menti* di Peter Godfrey-Smith⁴, non solo ho appreso molto sulle menti e i comportamenti dei polpi e sulla loro complessità, ma mi sono anche ritrovato a meravigliarmi della loro spettacolare e peculiare intelligenza e a divertirmi incuriosito nel pensare a come deve essere, tra le altre cose, avere braccia ricoperte di centinaia di ventose, ciascuna delle quali può essere mossa indipendentemente grazie a un complesso fascio di neuroni che agisce come un cervello, permettendo all'animale di toccare, odorare e manipolare oggetti. Sembra che non sia l'unico a provare piacere nell'aprendere informazioni circa il funzionamento delle menti animali e nel meravigliarsi delle loro peculiarità, a giudicare dal grande successo che ha ottenuto il libro di Godfrey-Smith e da quello di altri libri simili – scritti da etologi, naturalisti o psicologi come, ad esempio, *Al di là delle parole* di Carl Safina⁵ o *La mente del corvo* di Bernd Heinrich⁶, per citarne solo un paio – di documentari – quelli spettacolari di Sir David Attenborough per la BBC, ma anche altri, meno spettacolari e con un'attenzione speciale alle altre menti, come ad esempio *Inside the Animal Mind* di Packham – e di esperienze immersive proposte dai musei di storia naturale – in Italia, ad esempio, la mostra del progetto MUSE/LIFEWolfAlpsEU *Nella mente del lupo* ha riscosso un grande successo⁷. Ma questo tipo di esperienze non sono le sole a suscitare curiosità e meraviglia nei confronti delle menti di altri animali, come sa chiunque condivida parte del proprio tempo e della propria vita con altri animali. Ad esempio, a me capita spesso di meravigliarmi del mondo interiore dell'animale con cui vivo – Lupin, un cane meticcio vivace ed incredibilmente entusiasta. Cosa sta pensando, e come? Come e cosa sta annusando? In che modo sta percependo visivamente il mondo? Trovo un'attività piacevole sia il cercare di fornire risposte, sia il cercare di immaginare cosa pensa, annusa o vede, e come. So per certo che molte persone che hanno a che fare quotidianamente con altri animali condividono questa curiosità e provano lo stesso piacere nel cercare di mettersi nei loro panni⁸. Sembra, quindi, almeno intuitivamente, che le menti degli altri animali siano oggetto di interesse per gli esseri umani e che, con tutta probabilità, proviamo un qualche tipo di piacere nel cercare di comprenderle – o nell'immaginare di farlo.

⁴ P. Godfrey-Smith, *Other Minds. The Octopus, the Sea and the Deep Origin of Consciousness*, tr. it. di I.C. Bloom, *Altre menti*, Adelphi, Milano 2018.

⁵ C. Safina, *Beyond Words*, tr. it. di I.C. Bloom, *Al di là delle parole*, Adelphi, Milano 2018.

⁶ B. Heinrich, *Mind of the Raven*, tr. it. di V. Marconi, *La mente del corvo*, Adelphi, Milano 2019.

⁷ <https://www.lifewolfalps.eu/nella-mente-del-lupo/>

⁸ Cf.R.A. Horowitz, *Inside of a Dog: What Dogs See, Smell, and Know*, Simon and Schuster, New York 2010.

In questo articolo, sostengo che la mente di un altro animale può essere oggetto di apprezzamento estetico e offro una teoria che spiega ciò che apprezziamo quando apprezziamo un'altra mente e come apprezziamo ciò che apprezziamo. Nel farlo, affronto due domande separate ma interconnesse – (i) qual è l'oggetto dell'apprezzamento nel caso delle menti di altri animali? (ii) quali forme assume la nostra esperienza quando apprezziamo le menti degli altri animali? – e sostengo che, da un lato, apprezzare le menti degli animali implica un'esperienza delle qualità estetiche che emergono da ciò che sappiamo sul loro funzionamento – apprezziamo, ad esempio, la loro “bellezza funzionale” (*functional beauty*), il loro carattere alieno e le loro peculiarità, ecc. – e, dall'altro, che apprezziamo l'attività immaginativa in cui ci impegniamo nel cercare di metterci nella prospettiva dell'altro animale⁹. Prima di analizzare ciascun aspetto, rispettivamente nelle sezioni 2 e 3, chiudo questa prima sezione spiegando più precisamente cosa intendo con la locuzione “le menti di altri animali”.

Le menti degli altri animali differiscono dalla mente umana. In termini generali, quando impieghiamo il termine “mente”, ci riferiamo all'insieme di facoltà responsabili di molteplici fenomeni: il pensiero, l'immaginazione, la memoria, il desiderio, il sentire (inteso come percezione, ma anche come la condizione di provare piacere, dolore ed emozioni). La mente può includere stati coscienti e non coscienti così come esperienze sensoriali e non sensoriali. In questo senso, non solo gli esseri umani ma anche molti altri animali probabilmente possiedono una mente¹⁰. Le menti degli altri animali sono (presumibilmente) diverse dalle nostre perché sono supportate da cervelli molto diversi, situate in corpi molto diversi, elaborano informazioni provenienti da sistemi percettivi che variano dai nostri sia per tipo che per grado, servendo funzioni psicologiche e capacità che possono risultare aliene. Abbiamo quindi buone ragioni per credere che le altre menti abbiano esperienze soggettive che differiscono radicalmente da quelle di noi umani. Con Nagel (1974), qui intendo con “esperienze soggettive” degli stati mentali molto diversi tra loro, come “vedere il rosso” e “provare dolore”, ma che hanno qualcosa in comune, ovvero la proprietà di secondo livello che può essere definita così: “c'è qualcosa che si prova ad essere in questi stati mentali”¹¹.

⁹ Queste due tipi di apprezzamento sono in linea di principio distinti, ma hanno anche connessioni interessanti, come diventerà chiaro alla fine dell'articolo.

¹⁰ Cfr. C. Allen, M. Trestman, *Animal Consciousness*, in “The Stanford Encyclopedia of Philosophy” (Spring 2024 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (a cura di), <https://plato.stanford.edu/archives/spr2024/entries/consciousness-animal/>.

¹¹ Cfr. T. Nagel, *What is it like to be a bat?*, in “The Philosophical Review”, LXXXIII, 4, 1974, pp. 435-450. Nagel utilizza la locuzione “what it is like” per definire il “cosa si prova a” essere in uno stato mentale; quello di cui parla è ciò che in letteratura è definito “coscienza fenomenica”. Quindi, parlando qui del “ciò che si prova a” essere un altro

2. Sulla bellezza funzionale delle altre menti

Quando consideriamo i tentacoli semi-autonomi dei polpi o l'ecolocalizzazione dei pipistrelli, un tipo di apprezzamento è rivolto al tipo di funzionamento che si suppone tali menti abbiano. L'oggetto dell'apprezzamento, in questo caso, è il contenuto dei concetti che costituiscono la concezione che abbiamo circa il funzionamento delle altre menti – concetti che formiamo grazie agli studi scientifici dell'etologia, della psicologia comparata, delle neuroscienze e della filosofia della mente. Quello che apprezziamo riguardo al supposto funzionamento delle menti di altri animali – o alcune delle loro caratteristiche, come l'ecolocalizzazione – sono, sostengo: la loro idoneità alla funzione; le loro peculiarità; le loro differenze (dalle nostre, e l'una dall'altra) e sottigliezze. Per ragioni di spazio, in quanto segue mi concentrerò sull'idoneità alla funzione.

Una delle principali qualità che apprezziamo delle altre menti è quanto siano adatte alle funzioni per cui si sono evolute: siamo deliziati e meravigliati, ad esempio, dall'efficacia con cui l'ecolocalizzazione di un pipistrello permette ai pipistrelli di navigare efficientemente in ambienti notturni. Apprezzare l'idoneità alla funzione, è stato sostenuto in modo convincente, suscita un'esperienza estetica di ciò che è stato chiamato nell'estetica filosofica “bellezza funzionale” (*functional beauty*)¹². L'idea alla base di questa nozione è che la funzione di una cosa è coinvolta nella sua bellezza, in modo tale che la sua bellezza è in qualche modo determinata dalla sua funzione. In questo senso, “apparire idoneo alla funzione” (*looking fit for function*) è una qualità estetica¹³. Parsons (2007) propone di comprendere il valore estetico di un animale lungo le linee della nozione di bellezza funzionale, ma si concentra solo sulle caratteristiche visibili degli animali, sostenendo che “un animale è bello quando la sua forma appare adatta alla, o [...] mostra una visibile idoneità alla, sua funzione”¹⁴. Parsons sostiene che le forme visibili degli animali possono essere considerate come aventi delle funzioni in quanto selezionate naturalmente in virtù del ruolo che occupano nello svolgimento di alcuni compiti. Ad esempio, il ghepardo è una creatura il cui corpo appare “co-

organismo, sembra che io mi riferisca esclusivamente agli aspetti coscienti di una mente. Ma, voglio essere chiaro, gli aspetti non coscienti della mente non sono esclusi dalla mia trattazione. In effetti, credo si possano apprezzare gli stati mentali di un animale anche quando questi non sono coscienti o non sono “pienamente” coscienti. Questo è particolarmente rilevante per l'apprezzamento degli animali il cui grado di coscienza è altamente dibattuto (come, ad esempio, gli insetti).

¹² Cfr. G. Parsons, A. Carlson, *Functional Beauty*, OUP, Oxford 2008.

¹³ Cfr. N. Young, E. Terrone, *Design*, in M. Guerri (a cura di), *Il primo libro di filosofia della Tecnica*, Einaudi, Torino forthcoming.

¹⁴ Parsons (2007), p. 161.

struito per la velocità”, così che ogni caratteristica o parte del ghepardo è manifestamente orientata a tale scopo: le sue lunghe gambe indicano una falcata formidabile, i suoi artigli non retrattili rivelano la sua capacità di afferrare e sterzare, il suo corpo snello e la testa piccola indicano un movimento aerodinamico, e così via. Questa evidente e visibile idoneità alla funzione conferisce all’aspetto del ghepardo una certa qualità visiva che è piacevole: “appare idoneo” (*looks fit*). Mentre Parsons considera solo le caratteristiche visibili e formali come candidate a suscitare l’esperienza della bellezza funzionale nei termini appena spiegati, io qui sostengo che “apparire idoneo” è una qualità estetica che non deriva soltanto dalle proprietà percepibili di un altro animale ma che può anche essere generata dai contenuti dei concetti che abbiamo circa il funzionamento di un’altra mente. Quando ci confrontiamo con altre menti e cerchiamo di capire come funzionano con sistemi percettivi, cervelli e corpi così diversi, trattiamo la mente come un oggetto di contemplazione e ci meravigliamo di quanto sia idonea alla funzione che deve svolgere: quella di guidare il corpo dell’animale nell’affrontare efficacemente l’ambiente in cui vive. Piuttosto che dalle caratteristiche visive, l’esperienza della bellezza funzionale qui emerge da ciò che sappiamo sul funzionamento delle altre menti. Ma come può il concetto di un’altra mente *apparire* idoneo alla funzione? Dopotutto, non vediamo la mente del ghepardo – né il concetto della mente del ghepardo – allo stesso modo in cui vediamo le loro lunghe gambe e il corpo aerodinamico. Come possiamo apprezzare qualcosa che non possiamo percepire? Sostengo che il modo migliore per comprendere come apprezziamo la bellezza funzionale delle altre menti è intendere “apparire” in un senso metaforico: non ci appaiono veramente idonee, in un senso letterale, ma *realizziamo* che sono idonee, *pensiamo* che siano idonee, *crediamo* che siano idonee. L’oggetto è il contenuto dei concetti che formiamo sulle altre menti¹⁵.

Una questione laterale da considerare qui è se apprezzare altre menti sia un apprezzamento a livello di *type* (apprezzo la mente di una certa specie) o un apprezzamento a livello di *token* (apprezzo la mente di quel particolare esemplare). Sostengo che, nel senso considerato in questo articolo, apprezzare altre menti sia principalmente un apprezzamento a livello di *type*. Infatti, apprezziamo il tipo di soluzioni “ingegnerizzate” dalla selezione naturale e disponibili per ciascun membro di una specie: ad esempio, l’ecolocazione dei pipistrelli in generale; l’elettroricezione degli squali in generale; la visione ultravioletta delle api in generale; i nove cervelli dei polpi in generale; la complessità delle risposte emotive dei maiali in generale; e così via. Questo non vuol dire, però, che non

¹⁵ Anche se non necessariamente, questo tipo di apprezzamento può essere supportato dalle attività immaginative che considererò nella sezione 4.

possiamo mai apprezzare la mente di particolari esemplari; ma, sostengo, l'apprezzamento a livello di esemplare è un tipo di apprezzamento diverso, che entra in gioco quando ci relazioniamo con diversi tipi di animali domestici o con un animale specifico e li apprezziamo come individui – questo è un apprezzamento, sostengo, più simile all'apprezzamento estetico delle altre persone e, in particolare, all'apprezzamento della “bellezza interiore”¹⁶.

3. Immaginare le menti di altri animali

In un articolo molto famoso, Nagel (1974) si interroga sulla possibilità di conoscere il “cosa si prova” (il *what it is like*) a essere un pipistrello, ovvero sulla possibilità di conoscere il carattere soggettivo dell'esperienza di altri animali non umani, i cui corpi, menti e, in particolare, sistemi percettivi sono molto diversi dai nostri. Nagel fa l'esempio dell'ecolocalizzazione del pipistrello – l'emissione ogni secondo di migliaia e migliaia di ultrasuoni col fine di riuscire ad orientarsi nell'ambiente: le onde ultrasoniche rimbalzano sui vari ostacoli ambientali tornando indietro verso il pipistrello, il quale così, a seconda della lunghezza degli ultrasuoni riesce ad orientarsi nel proprio ambiente, sfuggendo a ostacoli o pericoli, oppure individuando un'eventuale preda. Tuttavia, per quanto possiamo spiegare come ciò avvenga, non possiamo sapere cosa si prova a distinguere le proprie onde ultrasoniche, ancor di più se si pensa che l'uomo non riesce a recepire gli ultrasuoni. “Il sonar dei pipistrelli, pur essendo chiaramente una forma di percezione, non è simile nel suo funzionamento a nessun senso che possediamo, e non c'è motivo di supporre che sia soggettivamente simile a qualcosa che noi possiamo esperire o immaginare”¹⁷. Sappiamo cosa si prova ad essere umani, ma come possiamo sapere cosa si prova ad essere un animale non umano, come un polpo o un pipistrello? In questa sezione, ciò che mi interessa non è tale questione epistemologica in sé. Piuttosto, mi interessa l'esperienza, ciò che noi proviamo, quando cerchiamo di sapere, o meglio di immaginare, cosa si prova ad essere un altro animale – cioè quando cerchiamo di metterci nella prospettiva di un altro animale. Infatti, questo tipo di esperienza sembra essere molto interessante di per sé e, a mio parere, merita un'attenzione filosofica che finora non ha ancora ricevuto.

In questo senso, le altre menti possono suscitare un diverso oggetto di apprezzamento al di là di quello esplorato nella sezione precedente: in

¹⁶ L. Schmalzried, *Inner Beauty–The Friendship-Hypothesis*, in “Proceedings of the European Society of Aesthetics”, 5, 2013, pp. 613-635.

¹⁷ Nagel, *op. cit.*, p. 438.

questa sezione sostengo che è possibile apprezzare l'attività immaginativa in cui ci impegniamo nel cercare di metterci nella prospettiva di un altro animale. Questo tipo di apprezzamento risiede nell'attività immaginativa che intraprendiamo quando cerchiamo di immaginare cosa si prova a essere un pipistrello adottando "il punto di vista del pipistrello". La mia tesi è che questa attività sia simile nella sua struttura apprezzativa a ciò che è stato chiamato nella letteratura sui giochi "striving play", il cui valore estetico è stato ben analizzato da Nguyen (2020)¹⁸: quando tentiamo di metterci nella prospettiva dell'animale, sostengo, traiamo piacere dallo sforzo immaginativo e sfidante coinvolto, piuttosto che dal raggiungimento di un risultato definitivo – un risultato che, in questo contesto specifico, sembra irraggiungibile.

Perché il risultato sembra irraggiungibile? La risposta la si trova già nell'articolo di Nagel (1974), nel punto della sua discussione in cui affronta il fatto che il sonar dei pipistrelli, pur essendo chiaramente una forma di percezione, opera diversamente da qualsiasi senso che possediamo, e non c'è motivo di supporre che sia soggettivamente simile a qualcosa che possiamo esperire o immaginare. Nagel qui nota:

La nostra stessa esperienza fornisce il materiale di base per la nostra immaginazione, il cui raggio d'azione è quindi limitato. Non aiuterà cercare di immaginare di avere membrane sulle braccia, che permettono di volare al crepuscolo e all'alba catturando insetti con la bocca; di avere una vista molto scarsa e di percepire il mondo circostante attraverso un sistema di segnali sonori riflessi ad alta frequenza; e di trascorrere il giorno in una soffitta appesi a testa in giù per i piedi. Nella misura in cui posso immaginare tutto questo (che non è molto), mi dice solo come sarebbe per me comportarmi come si comporta un pipistrello. Ma non è questa la questione. Io voglio sapere com'è per un pipistrello essere un pipistrello. Tuttavia, se cerco di immaginarlo, sono limitato dalle risorse della mia stessa mente, e quelle risorse sono inadeguate al compito. Non posso eseguirlo né immaginando aggiungendo qualcosa alla mia esperienza presente, né immaginando sottraendo da essa alcune caratteristiche, né immaginando qualche combinazione di aggiunte, sottrazioni e modifiche. [...] Non possiamo formare più di una concezione schematica di cosa si provi.¹⁹

Sì, continua Nagel, possiamo attribuire tipi generali di esperienza basati sulla struttura e sul comportamento dell'animale – quindi, descriviamo il sonar del pipistrello come una forma di percezione tridimensionale e spaziale; "crediamo che i pipistrelli sperimentino alcune versioni di dolore, paura, fame e lussuria, e che abbiano altri tipi di percezione a

¹⁸ C.T. Nguyen, *Games: Agency as Art*, OUP, Oxford 2020.

¹⁹ T. Nagel, *op. cit.*, p. 439.

noi più familiari oltre al sonar. Ma crediamo che queste esperienze possiedano anche un carattere soggettivo specifico, che è al di là della nostra capacità di concepire²⁰. Tuttavia, sostengo, noi *cerchiamo* di concepirle attraverso uno sforzo immaginativo che mira a metterci nei panni di un altro animale e a immaginare di percepire il mondo dalla sua propria prospettiva esperienziale. Inoltre, come mostrerò, è possibile accompagnare a tale sforzo immaginativo l'utilizzo di diversi tipi di strumenti in grado di modificare le nostre esperienze, aiutandoci ad avvicinarci meglio alle esperienze degli altri animali. In ciò che rimane di questa sezione, esamino in primo luogo il tipo di processo immaginativo coinvolto nel tentativo di adottare la prospettiva di un altro animale e sottolineo il suo valore estetico. Presento, poi, diversi esempi di strumenti che possono alterare in modi diversi la nostra percezione, rendendo più facili ed integrando tali attività immaginative.

In un bell'articolo per "Il Tascabile", Vincenzo Grasso (2021)²¹ accenna alla possibilità di eludere la prospettiva di Nagel considerando che "Nagel esclude che l'immaginazione possa rivelarsi utile per valicare la nostra esperienza soggettiva o ai fini della comprensione di un'altra specie, ma non tutti i filosofi la pensano allo stesso modo", e fa riferimento alla distinzione tra *immaginare qualcosa* e *immaginare qualcosa correttamente* elaborata da Amy Kind (2019)²². La filosofa, in effetti, critica Nagel, sostenendo che le nostre capacità immaginative si estendono oltre i limiti delle nostre esperienze. Nota che l'immaginazione spesso ci porta oltre l'ordinario, e che spesso evoca esperienze fuori dal comune: fin dall'infanzia, ci immaginiamo di essere qualsiasi tipo di creatura, o di intraprendere viaggi fantastici, come "viaggiare sulla luna" o "incontrare alieni su Marte"; e questo è qualcosa che non smettiamo di fare quando cresciamo. Kind suggerisce anche che questa capacità umana può anche riuscire in quel compito che è negato da Nagel, sebbene non completamente, ma raffinando il grado di accuratezza con l'esercizio mentale e la conoscenza scientifica. In questo senso, cita l'esempio della zoologa Temple Grandin, che si descrive come una pensatrice visiva, e attribuisce al suo pensiero visivo la capacità di "costruire interi sistemi" nella sua immaginazione²³. Il suo pensiero visivo è anche ciò che le consente di assumere la prospettiva di una mucca e, in un certo senso, di sapere cosa si prova ad essere una mucca: "Quando mi metto al posto di una mucca, devo davvero essere quella mucca e non una persona

²⁰ *Ibidem*.

²¹ V. Grasso, *Catalogo dei tentativi falliti di comunicazione tra specie*, in "Il Tascabile", 2021, URL = <https://www.iltascabile.com/scienze/comunicazione-alieni/>.

²² A. Kind, *Mary's Power of Imagination*, in S. Coleman (a cura di), *The Knowledge Argument*, Cambridge University Press, Cambridge 2019, pp. 161-179.

²³ https://www.ted.com/talks/temple_grandin_the_world_needs_all_kinds_of_minds?language=it

in costume da mucca. Uso le mie capacità di pensiero visivo per simulare ciò che un animale vedrebbe e sentirebbe in una determinata situazione. Mi metto nel suo corpo e immagino cosa sperimenta. È il sistema di realtà virtuale definitivo”²⁴. Grandin crede che questa capacità sia correlata al suo autismo, e che il suo “pensiero visivo” le abbia fornito informazioni utili sulla mente degli animali: “Un animale è un essere che pensa attraverso il suo sistema sensoriale, non verbalmente. Pensa attraverso immagini, suoni, odori”²⁵. Nel corso della sua carriera, osserva Kind, Grandin ha rivoluzionato la gestione degli animali da allevamento con i suoi progetti innovativi per vari tipi di attrezzature. Le strutture che utilizzano le attrezzature da lei progettate riportano che gli animali sono considerevolmente più a loro agio, cooperativi e calmi rispetto a prima. E, conclude, “il suo enorme successo suggerisce non solo che Grandin è riuscita a immaginare cosa significa essere una mucca, ma che è riuscita a farlo con almeno un certo grado di correttezza”²⁶. Il punto principale di Kind è che, sebbene non possiamo comprendere perfettamente cosa si provi a essere un pipistrello, ciò non significa che non possiamo immaginarlo in qualche misura.

Come nota Nagel, le risorse della nostra mente sono limitate, e quindi non abbiamo molto su cui basarci quando ci proponiamo di immaginare cosa si prova ad essere un pipistrello. E ha anche ragione nel dire che c’è un senso importante in cui i nostri sforzi immaginativi in questo senso saranno un fallimento, cioè che non ci insegneranno ciò che vogliamo sapere – non ci insegneranno cosa si prova a essere un pipistrello. Ma questo fallimento istruttivo non significa che ci manca la capacità di immaginare cosa si prova ad essere un pipistrello.²⁷

Kind sottolinea che un problema fondamentale nell’analisi di Nagel è la distinzione tra *immaginare qualcosa* e *immaginare qualcosa accuratamente*. Solo perché non possiamo immaginare accuratamente di essere un pipistrello non significa che non possiamo immaginarlo affatto. Come nota ancora Grasso, “posta la questione in questi termini, allora, sebbene la domanda su come sia essere un pipistrello o una qualsiasi altra forma di vita non umana rimane senza risposta, si apre un’opportunità: tentare di compiere un balzo al di là del recinto della nostra condizione attraverso la facoltà di *immaginare cosa si provi a essere un’altra forma di vita*”²⁸. Insomma, potremmo sbagliare quando immaginiamo di essere un polpo o un pipistrello, ma questo non ci impedisce di *provare a* immaginare le

²⁴ Citato in A. Kind, *op. cit.*, p. 168.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 176.

²⁷ Ivi, p. 167.

²⁸ V. Grasso, *op. cit.*

loro esperienze. Questo tipo di tentativo è qualcosa che altri due importanti pensatori – Peter Godfrey-Smith e Richard Dawkins – ritengono sia la strada giusta per avvicinarci alle altre menti.

In un'intervista, Godfrey-Smith afferma: "Penso che possiamo avvicinarci alle esperienze degli altri animali cominciando dalla nostra e poi introducendo delle modificazioni, immaginandole a seconda di quello che apprendiamo dalla biologia. [...] Non possiamo catturare a parole che cosa si prova a essere un altro animale (o anche un altro essere umano) ma le parole possono aiutarci ad avvicinarci a questo sentimento con l'immaginazione"²⁹. In un articolo precedente, l'autore (2013)³⁰ aveva in effetti già sostenuto più in dettaglio come comprendere la biologia, l'ecologia, la neurofisiologia e i comportamenti di una specie potrebbe aiutarci a immaginare più efficacemente e con un maggior grado di accuratezza. Godfrey-Smith (2013) sostiene che è la facoltà immaginativa a risultare cruciale in questo processo di comprensione interspecifica e suggerisce che ottenere un senso dell'esperienza di un altro animale comporta l'uso della memoria e dell'immaginazione per creare ciò che pensiamo possa essere simile alle esperienze di quell'animale. Questo sforzo è informato dalla nostra conoscenza della biologia, della struttura e dello stile di vita dell'animale, poiché non possiamo fare affidamento su descrizioni come facciamo quando cerchiamo di condividere esperienze tra esseri umani.

Quello che una descrizione può fare, spesso molto efficacemente, è stimolare i ricordi e guidare l'immaginazione – può suscitare ricordi di esperienze che si sono effettivamente avute e guidare la costruzione di variazioni su questi ricordi. Ogni volta che una persona descrive un'importante esperienza ad un'altra, ci affidiamo a questo tipo di uso della memoria e dell'immaginazione. È più difficile se qualcuno o qualcosa non può parlare, non può offrire una descrizione utilizzabile con le proprie parole. Allora, se vogliamo avere un'idea di come potrebbe essere la loro esperienza, dobbiamo basarci su informazioni riguardanti le loro diverse forme di comportamento e su come funzionano i loro sensi e i loro sistemi nervosi. Se quello che sta succedendo in loro può essere mappato su ciò che succede in noi quando abbiamo un'esperienza che conosciamo in prima persona, possiamo dire qualcosa su com'è per loro avere un'esperienza. Fare questo richiede l'assunzione che ci sia una relazione sistematica tra come si prova qualcosa e ciò che avviene nel sistema nervoso – proprio come ascoltare ciò che qualcuno dice richiede l'assunzione che ci siano esperienze reali che sottostanno alle sue parole.³¹

²⁹ P. Pecere, *Nella mente del polpo*, in "Il Tascabile", 2018, URL = <https://www.iltascabile.com/scienze/mente-polpo/>.

³⁰ P. Godfrey-Smith, *On Being an Octopus*, in "Boston Review", 2013, URL = <https://www.bostonreview.net/articles/peter-godfrey-smith-being-octopus/>.

³¹ *Ibidem*.

Qui, Godfrey-Smith non parla solo dell'uso delle informazioni biologiche e comportamentali per aiutare l'immaginazione; parla anche della mappatura delle esperienze aliene su quelle familiari. Questo punto rispecchia il nucleo della risposta di Dawkins alla sfida di Nagel³². Dawkins sostiene che l'uso del suono sia nell'udito umano che nel sonar dei pipistrelli è una questione incidentale. Invece, la percezione offerta dal sonar di un pipistrello somiglierebbe di più al nostro senso della vista. Non dovremmo immaginare il sonar come un udito potenziato, ma come una vista modificata³³. Per capire cosa si prova ad essere un altro animale, dobbiamo trovare un modo per giustificare le mappature tra ciò che avviene dentro quell'animale e le esperienze che possiamo in parte evocare, attraverso la memoria e l'immaginazione, in noi stessi.

Gli spunti di Kind, Godfrey-Smith e Dawkins suggeriscono che, sebbene possa essere difficile immaginare le menti o gli stati mentali degli altri animali, questo non è impossibile. Potremmo non riuscire sempre a farlo nel modo giusto, ma ciò non significa che non lo si possa fare *tout court*. Ora, potremmo chiederci che tipo di immaginazione è in gioco quando cerchiamo di immaginare il mondo dalla prospettiva di un altro animale. Sostengo qui che la nostra immaginazione in questi casi è un "immaginare cosa si prova", cioè un tipo di immaginazione sensoriale focalizzata più sull'aspetto qualitativo che sul formato pittorico dell'immaginazione. Questa immaginazione è nota come immaginazione fenomenica o esperienziale. Seguendo Balcerak Jackson e Langkau, per immaginazione fenomenica intendo "un'immaginazione che coinvolge contenuti sensoriali, sia esterni (visivi, gustativi, tattili, ecc.) sia interni (dolore, movimento, sforzo, ecc.). Per immaginazione esperienziale intendiamo l'immaginazione di come sia vivere una certa situazione. L'immaginazione esperienziale è prospettica, coinvolge l'immaginazione fenomenica e spesso sentimenti ed emozioni, e può essere multimodale e complessa"³⁴. Quando tentiamo di adottare im-

³² R. Dawkins, *The Blind Watchmaker*, Norton & Company, Inc., New York 1986.

³³ Come scrive Godfrey-Smith (2013), "Dawkins based this claim on what sonar does for a bat. An animal that uses sonar constructs an internal model of the location of objects in space on the basis of stimuli from its environment. The information made available by sonar is not exactly the same as that made available by vision, and the resulting internal models will certainly differ, but, Dawkins argues, the feel of vision results from the way it enables you to make your way through the world, and that gives us some indication of what it feels like to navigate with sonar. This argument does not require that the same parts of the brain be used for each sense. Strikingly though, a 2011 brain-imaging study by Lore Thaler and her colleagues found that blind humans with some natural ability to echolocate using mouth-clicks were using parts of their brains normally dedicated to vision to process the clicks". Sui "mouth clicks" e la corteccia visive si veda anche il vero Bat Man, Daniel Kisch: <https://www.youtube.com/watch?v=-kB1-P-hZzg>.

³⁴ M. Balcerak Jackson, J. Langkau, *Literary Fiction and Imagination*, in P. Engisch, J.

maginativamente la prospettiva di un altro animale, sfruttiamo la nostra memoria e le nostre conoscenze di fondo per utilizzare la nostra immaginazione esperienziale in modi nuovi e interessanti, spingendo costantemente i suoi confini nel tentativo di comprendere come potrebbero essere esperienze così diverse.

Quello che voglio sostenere ora è che questo tipo di attività, cioè lo sforzarsi di immaginare esperienze aliene, è gratificante e piacevole in sé. In qualche modo, è simile ai tipi di giochi a cui Nguyen si riferisce come “striving play” – elaborando le idee di Suits (2014)³⁵. Lo *striving play* si distingue dall’*achievement play*, che è perseguito “per il gusto di vincere... sia come qualcosa che ha valore in sé, o per qualcosa che deriva dal vincere, come beni e denaro”³⁶. Uno *striving player*, al contrario, “acquisisce, temporaneamente, un interesse nel vincere per il gusto della sfida”³⁷. Lo *striving play* inverte la relazione mezzi-fine che si trova di solito nelle nostre vite poiché in questi il fine (vincere) è perseguito “per il gusto che si prova nei mezzi per raggiungerlo... per il gusto dell’attività di lottare per esso”³⁸. Allo stesso modo, sostengo, quando uno si impegna nell’attività di cercare di immaginare cosa si prova a esperire il mondo attraverso un sistema percettivo simile al sonar, godiamo dello sforzo di cercare di raggiungere il risultato, piuttosto che del risultato stesso – che ci sembra al di là della nostra portata. Quando ci immergiamo nell’esercizio immaginativo di adottare il punto di vista di un altro animale, è l’atto stesso di immaginare che ci cattura, mentre cerchiamo continuamente di avvicinarci a una comprensione più possibilmente accurata. Durante tale attività immaginativa il contenuto di ciò che immaginiamo può variare ampiamente, ma è sempre informato e modellato dalla nostra comprensione del comportamento e delle funzioni dell’animale – cioè, dalle conoscenze di fondo discusse in precedenza³⁹.

Nonostante raggiungere un risultato corretto nello sforzo di immaginare altre menti sembri senza speranza, ci sono metodi per facilitare o dirigere questo tipo di attività. Infatti, nelle pratiche effettive, questo tipo

Langkau (a cura di), *The Philosophy of Fiction. Imagination and Cognition*, Routledge, New York 2023, pp. 140-156; pp. 142-143.

³⁵ B. Suits, *The Grasshopper: Games, Life and Utopia*, Broadview Press, Peterborough 2014.

³⁶ C.T. Nguyen, *op. cit.*, p. 8.

³⁷ Ivi, p. 9.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ I nostri sforzi immaginativi differiscono in modo significativo a seconda dei tipi di coscienza o di stati mentali che immaginiamo nei nostri esercizi immaginativi. In questo articolo mi sono concentrato su alcuni esempi chiave di menti e potenziali stati mentali di altri animali per sostenere la mia tesi. Tuttavia, vale la pena notare che il nostro piacere nel processo immaginativo può variare in base alla coscienza e agli stati mentali specifici che immaginiamo. Credo che più la coscienza o lo stato mentale sono diversi e alieni rispetto ai nostri, più l’attività è esteticamente coinvolgente (fino a un certo limite).

di attività immaginativa è spesso supportata da una varia gamma di supporti, ovvero da diversi tipi di “artefatti esperienziali”⁴⁰ – oggetti come libri, film, installazioni VR, paesaggi sonori, ecc., creati per facilitare e guidare i nostri processi immaginativi. Mentre libri come *Altre menti* di Godfrey-Smith forniscono informazioni su ciò che possiamo tentare di immaginare – informazioni su come funzionano i sistemi percettivi e le menti dei polpi – altri tipi di supporti possono guidare la nostra attività immaginativa attraverso una modificazione delle nostre esperienze percettive. Questo è ciò che fanno diversi tipi di opere, come installazioni immersive o tentativi di riproduzioni percettive – cioè esperienze VR, video e altri strumenti per alterare la percezione visiva (ad esempio, usando video o VR per capire la percezione del colore di varie specie⁴¹ o l’uso di specchi per sperimentare la visione monoculare, come il vedere come una balena⁴²) – o la ricerca e le implementazioni bioacustiche⁴³ e le sessioni di ascolto⁴⁴ per l’udito. Prendiamo, ad esempio, il semplice esercizio di usare degli specchi per simulare la visione monoculare delle balene. Le balene hanno occhi ai lati della testa, permettendo a ciascun occhio di vedere una scena diversa. Questo tipo di apparato visivo è noto come visione monoculare. Posizionando due piccoli specchi uno contro l’altro e appoggiandoli sul naso e poi separando leggermente i bordi esterni mantenendo i bordi vicini al viso uniti, si può creare un’esperienza di visione periferica. Qui, la percezione del mondo cambia drasticamente: invece di vedere la stessa scena con entrambi gli occhi come di consueto, vediamo due scene distinte, in maniera tale da replicare come le balene o altri animali con visione monoculare vedono il mondo. Tuttavia, va notato che, proprio come per la discussione precedente sull’immaginazione, questo metodo non riesce a catturare accuratamente l’esperienza di una balena, perché il nostro cervello, essendo umano, elabora le informazioni visive in modo diverso rispetto a quello di una balena. In effetti, in questo senso, tutti i metodi di alterazione percettiva considerati sopra falliranno nello stesso modo: la nostra percezione, per quanto alterata, rimane legata ai modelli percettivi della mente umana, proprio come la nostra

⁴⁰ E. Terrone, *Are Works of Art Affective Artifacts? If Not, What Sort of Artifacts Are They?*, in “TOPOI”, forthcoming.

⁴¹ Si veda ad esempio: https://www.youtube.com/watch?v=PtsN61OR2pA&ab_channel=BBCEarthKids

⁴² Potete farvi un’idea di come funziona qui: <https://www.whalingmuseum.org/classroom-tool/see-like-a-whale/>

⁴³ J. Wilkomm, A. Boersma, *Hearing Like an Animal. Exploring Acoustic Experience Beyond Human Ears*, in M. Schillmeier, R. Stock, B. Ochsner (a cura di), *Techniques of Hearing: History, Theory and Practices*, Routledge, New York 2022, pp. 125-138.

⁴⁴ Un esempio di queste sessioni di ascolto, un tipo particolare di pratica nell’arte contemporanea, può essere visto qui: <https://www.youtube.com/watch?v=aTBywsda-iQ&t=930s>

immaginazione. Ciò che è interessante – sia esperienzialmente che esteticamente – in questo tipo di esperienze, al di là delle alterazioni percettive stesse, è l'interazione tra percezione e immaginazione. Ciò che suggerisco in chiusura è che sfruttare le alterazioni percettive per cercare di metterci nella prospettiva di un altro animale porta a una combinazione unica di esperienze percettive e immaginative. Traendo ispirazione da Walton (1990)⁴⁵, questo potrebbe essere definito come “immaginare la nostra percezione come la percezione dell'animale”. Questa combinazione di percezione e immaginazione, una variazione dello sforzo immaginativo menzionato in precedenza, è, sostengo, anch'essa piacevole in sé. Ciò che la rende gratificante, in questo caso, è il tipo di sensazioni che provoca, più dello sforzo dell'immaginazione stessa. Tuttavia, dopo aver sperimentato queste alterazioni percettive, possiamo richiamare tali esperienze per migliorare i futuri esercizi immaginativi, aggiungendo dettagli più ricchi alle immaginazioni sensoriali discusse in precedenza. Questo, a sua volta, arricchisce le attività immaginative che ho descritto in questa sezione e che costituiscono un tipo particolare di esperienza estetica che possiamo provare considerando, riflettendo, e immaginando altre menti.

4. Conclusione e alcune conseguenze pratiche

In questo articolo, ho sostenuto che le altre menti dovrebbero essere considerate parte di ciò che valutiamo esteticamente negli animali. Inoltre, ho sostenuto che il nostro apprezzamento può avere diversi oggetti e assumere diverse forme quando ci rivolgiamo alle altre menti: possiamo sperimentare le qualità estetiche che emergono da ciò che sappiamo sul loro funzionamento, come la bellezza funzionale, oppure possiamo apprezzare lo sforzo immaginativo in cui ci impegniamo quando cerchiamo di metterci nella prospettiva di un altro animale. L'analisi proposta qui non solo estende le discussioni di Davies e Parsons sul valore estetico degli animali dal corporeo al mentale ma tiene conto anche del fascino estetico di un'attività inesplorata ma familiare, quella di sforzarsi di immaginare le esperienze di altri animali.

La mia analisi ha anche potenziali implicazioni etiche, politiche ed educative. Concludo considerando alcune di esse. In primo luogo, trattare le menti degli animali come oggetti di apprezzamento estetico non incontra l'obiezione di immoralità considerata e analizzata a lungo in Parsons (2007): l'obiezione secondo la quale apprezzare un animale

⁴⁵ K.L. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of Representational Arts*, tr. it. di M. Nani, *Mimesis come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, Mimesis, Milano 1990/2015.

implica considerarlo come un *oggetto* di apprezzamento, piuttosto che come un *soggetto* con priorità e progetti propri. Ma, sostengo, quando apprezziamo altre menti apprezziamo la complessità delle vite interiori degli animali: facendolo non stiamo oggettivando l'animale in alcun modo; al contrario, stiamo apprezzando la sua soggettività – cioè, le peculiarità che fanno del suo essere un tipo distinto di essere senziente, una soggettività con un tipo particolare di esperienza cosciente (i cui contenuti cerchiamo di immaginare e capire). In secondo luogo, se ho ragione e sia il pensare ad altre menti sia l'attività di cercare di metterci nella prospettiva dell'altro animale sono piacevoli e gratificanti (nei sensi spiegati in questo articolo), allora potremmo considerare, ad esempio, di arricchire le lezioni di biologia per bambini con esperienze sulle menti degli animali che potrebbero essere divertenti, gratificanti ed esteticamente piacevoli in sé. Potremmo anche pensare di implementarle per il grande pubblico attraverso esperienze museali o attività di divulgazione. Tutto ciò con la speranza che pratiche educative efficaci possano avere un peso nelle decisioni politiche, anche se solo nel lungo periodo. Forse, avere una chiara comprensione di come altri animali sentono, pensano e reagiscono emotivamente potrebbe servire come una “leva empatica”, e inizieremmo seriamente a considerare di smettere di chiudere in gabbia animali con vite mentali ricche e complesse. Forse smetteremmo di ferirli, farli soffrire, e ucciderli sistematicamente. Forse cercheremmo di costruire ambienti più adatti anche agli animali non umani mentre modelliamo i nostri ambienti e le nostre attività al loro interno. Forse, semplicemente, apprezzeremmo di più e meglio gli altri animali⁴⁶.

⁴⁶ *Ringraziamenti.* Il primo grazie va a Toby, il primo non umano con cui ho avuto la fortuna di convivere crescendo e che per primo mi ha insegnato cosa significa essere creature diverse e l'importanza di provare a comprendersi rispettandosi ed amandosi nella diversità. Il secondo grazie va a Lupin, che continua a insegnarmelo ogni giorno. Poi, grazie a tutto il gruppo PEA – a Enrico Terrone, Nick Young, Vincenzo Grasso, Camilla Palazzolo, Gaia Penna, Orsola Stancampiano e Irene Olivero – e a Marcello Frixione e Federico Zuolo per consigli e suggerimenti sull'idea embrionale di questo articolo. Grazie ai partecipanti al LSE ECR Workshop on Animal Minds presso la London School of Economics (16-17 aprile 2024) per i loro utili commenti ad una prima versione di questo articolo – e, in particolare, grazie a Jonathan Birch e a Simon Brown: alla loro *call for abstracts* devo l'inizio delle mie riflessioni su questi argomenti. Infine, grazie a Elisa Caldarola, Bence Nanay, Robbie Kubala e Victor Carranza Pinedo per i preziosi suggerimenti e le belle chiacchierate.

Apprezzare altre menti

Questo articolo si confronta con la seguente domanda: possono le menti degli altri animali essere oggetti legittimi di apprezzamento estetico? Nel rispondere, sostengo (a) che la mente di altre specie animali è qualcosa che possiamo effettivamente apprezzare; (b) che oggetto dell'apprezzamento in questi casi è duplice: da un lato, apprezziamo l'idoneità alla funzione (*fitness for function*), le peculiarità, le differenze e le sottigliezze del funzionamento delle altre menti e, dall'altro, apprezziamo l'attività immaginativa attraverso la quale cerchiamo di metterci nella prospettiva dell'altro animale; e (c) che, come conseguenza di (b), la natura del nostro apprezzamento è anch'essa duplice: da un lato, è un'esperienza delle qualità estetiche che emergono da ciò che sappiamo sul funzionamento delle altre menti e, dall'altro, traiamo piacere dallo sforzo immaginativo in cui ci impegniamo nel cercare di metterci nella prospettiva dell'altro animale.

PAROLE CHIAVE: altre menti; apprezzamento estetico; bellezza funzionale; immaginazione; estetica animale.

Apprezzare altre menti

This paper addresses the issue of whether other animals' minds can be legitimate objects of aesthetic appreciation. It argues that (a) we can appreciate other minds; (b) that the object of appreciation in these cases is twofold: on the one hand, we appreciate the fitness, peculiarities, differences, and subtleties of the workings of other minds and, on the other, we appreciate the imaginative activity of trying to put ourselves in the animal's perspective; and (c) that, as a consequence of (b), the nature of our appreciation is also twofold: on the one hand, it is an experience of the aesthetic qualities that emerge from what we know about the workings of other minds and, on the other, we derive pleasure from the challenging imaginative effort involved in trying to put ourselves in the animal's perspective, rather than from achieving a definitive result.

KEYWORDS: Other minds; Aesthetic appreciation; functional beauty; imagination; animal aesthetic.

Chiara Pasqualin

L'esperienza estetica di fronte all'animale: una sua possibile definizione in prospettiva ontologico-esistenziale

Introduzione

In un articolo del 2019 apparso nella rivista *Journal of Applied Animal Ethics Research*, dedicata alle questioni etiche connesse al benessere animale, lo studioso David Lamb mette in luce come nell'ambito dell'etica animale sia stata trascurata l'importanza dell'apprezzamento estetico (*aesthetic appreciation*) degli animali¹. Lamb sottolinea come tanto Peter Singer quanto Tom Regan abbiano escluso l'aspetto estetico dell'animale, il senso di bellezza che esso può suscitare, dalla serie dei criteri che consentono di ammettere l'animale entro la sfera della considerazione etica. L'autore del saggio sottolinea invece come sia necessario integrare l'estetica tanto nella riflessione dell'etica animale quanto in quella della scienza del benessere animale. In particolare, viene posta la questione circa il peso che può avere l'apprezzamento delle qualità estetiche degli animali nell'assumere un comportamento etico nei loro confronti.

Non vi è dubbio che gli esponenti classici dell'etica animale, Singer e Regan, rappresentanti rispettivamente della corrente utilitarista e della teoria dei diritti animali, abbiano puntato sulle riscoperte "capacità" degli animali per abilitarli ad una considerazione etica². La senienza, ovvero la capacità di provare piacere e dolore, e la presenza di una complessa vita mentale sono state valutate come gli elementi decisivi per definire l'animale quale oggetto degno di considerazione etica. Sia Singer che Regan, autori rispettivamente di *Animal Liberation* e *The Case for Animal Rights*, hanno preso le distanze da ogni appello alla sfera dei sentimenti e delle emozioni, dichiarando di voler impostare il loro discorso sul piano della giustizia e della ragione. Questo è, ve-

¹ Cfr. D. Lamb, *Animals, Ethics and Aesthetics*, in "Journal of Applied Animal Ethics Research", I, 2019, pp. 66-87.

² Cfr. P. Singer, *Liberazione animale. Il manifesto di un movimento diffuso in tutto il mondo*, tr. it. di E. Ferreri, Il Saggiatore, Milano 2015; T. Regan, *I diritti animali*, tr. it. di R. Rini, Garzanti, Milano 1990.

rosimilmente, il motivo principale per cui nei due testi menzionati non viene presa in considerazione l'esperienza estetica, sempre anche affettiva, dinnanzi al regno animale. A ciò si aggiunge un certo sospetto da parte di questi autori nei confronti dell'esperienza estetica, dovuto probabilmente alla declinazione antropocentrica che essa può assumere. Se l'animale è ridotto ad oggetto di godimento estetico, ciò può essere considerato come una violazione del carattere di fine in sé dell'animale, difeso con insistenza dai due autori.

Una prospettiva diversa viene proposta nel recente libro di Martha Nussbaum *Justice For Animals. Our Collective Responsibility*, dedicato a definire il concetto di giustizia in rapporto agli animali non-umani³. Se è vero che Nussbaum non tematizza in modo esplicito l'esperienza estetica come un modo di accesso al regno animale, si sofferma tuttavia sull'emozione dello stupore (*wonder*) di fronte al mondo animale, lo stesso stupore che, come l'autrice suggerisce in altri contesti, viene suscitato anche dalle opere d'arte⁴. D'accordo con chi, partendo dalla concezione di Nussbaum, ha evidenziato la dimensione estetica dello stupore⁵, possiamo affermare che quest'emozione costituisce una componente essenziale dell'esperienza estetica. Rimandando alle pagine che seguono per una trattazione specifica di questo aspetto, è opportuno sottolineare come nella riflessione di Nussbaum lo stupore identifichi un'emozione morale ed epistemica non eudaimonistica, cioè non riferita alla ricerca di un nostro benessere personale, ma tale da portarci "fuori da noi stessi e verso l'altro" e di riempirci di curiosità nei suoi confronti⁶. Lo stupore ha un posto di rilievo nell'etica animale di Nussbaum in quanto è suscitato dalla percezione dello sforzo e delle attività complesse con cui l'animale si dedica a perseguire i suoi fini. Tale percezione risveglierebbe un senso etico dal momento che inviterebbe lo spettatore a considerare come un valore da rispettare lo sforzo proteso dall'animale alla sopravvivenza e alla realizzazione della sua forma di vita caratteristica⁷.

³ Cfr. M.C. Nussbaum, *Giustizia per gli animali. La nostra responsabilità collettiva*, tr. it. di A. Ascoli, Il Mulino, Bologna 2023.

⁴ Cfr. M.C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, tr. it. di R. Scognamiglio, Il Mulino, Bologna 2004, p. 338. Per l'analisi dello stupore cfr. *ivi*, pp. 77-78, 291-292, 387-388. Secondo la prospettiva psicologica più attuale, la meraviglia (*wonder*) è un'emozione estetica: cfr. K.R. Scherer, *What Are Emotions? And How Can They Be Measured?*, in "Social Science Information", XLIV, n. 4, 2005, pp. 695-729, qui p. 706.

⁵ Cfr. U. Lisowska, *Wonder—Through Aesthetics and Environmentalism to Politics*, in "Studia Philosophica Wratislaviensia", XV, n. 2, 2020, pp. 9-28, in part. p. 18, nota 36.

⁶ Cfr. M.C. Nussbaum, *Giustizia per gli animali*, *cit.*, p. 39.

⁷ Conclusioni analoghe sono presenti in: M.C. Nussbaum, *Le nuove frontiere della giustizia. Disabilità, nazionalità, appartenenza di specie*, tr. it. di G. Costa e R. Abicca, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 364-366.

A proposito dello stupore, Nussbaum riprende esplicitamente Aristotele e, in particolare, un passo del *De motu animalium*, in cui lo Stagirita afferma che “non bisogna disprezzare, al modo dei ragazzi, la ricerca sugli animali meno ragguardevoli, perché in tutte le cose naturali si trova qualcosa di meraviglioso (*ti thaumaston*)” e che dunque la ricerca sugli animali “non sia una cosa vergognosa, perché in tutte le cose c'è qualcosa di naturale e di bello (*tinós kalou*)”⁸. La bellezza che desta meraviglia o stupore, è data dalla presenza in ogni animale di “un qualche fine”⁹, ovvero, nei termini di Nussbaum, dalla presenza di una progettualità volta al perseguimento di obiettivi, tra cui il pieno dispiegamento delle potenzialità, o “capacità” (*capabilities*), intrinseche alla sua propria forma di vita.

Se, da un lato, Nussbaum appartiene a coloro che identificano nelle capacità dell'animale, nel suo “essere-capace-di”, la condizione per un suo degno trattamento, dall'altro lato, valorizza la dimensione emotiva del nostro rapporto con gli animali al fine di mostrare come ciò si leghi alla presa di coscienza circa il loro statuto morale. La posizione neoaristotelica di Nussbaum ci invita, inoltre, a considerare come lo stupore nei confronti del regno animale non sia confinato al rapporto con certi animali, di belle fattezze e indiscusse qualità estetiche, ma appartenga, almeno potenzialmente, alla nostra relazione con ognuno di essi, e ciò, secondo l'autrice, in virtù della tensione teleologica che li abita universalmente. Nonostante queste utili indicazioni, Nussbaum non approfondisce il carattere estetico dell'esperienza dello stupore né, più generalmente, l'impatto che un modo di rapportarsi estetico nei confronti dell'animale può avere sul piano etico.

Com'è possibile pensare dunque l'esperienza estetica nei confronti del mondo animale e in che modo essa incide sulla nostra postura etica? Nell'affrontare tali questioni percorreremo una via alternativa rispetto all'estetica della natura (*aesthetics of nature*) e all'estetica animale (*animal aesthetics*) di stampo evolucionistico¹⁰. Senza dubbio l'estetica della natura, parte della più ampia estetica ambientale, ha avuto il pregio, a partire dagli anni Sessanta, di riabilitare gli enti naturali quali oggetti degni di esperienza estetica. Tale disciplina, tuttavia, tende a muoversi ancora all'interno della distinzione tradizionale tra oggetto percepito e soggetto percipiente, puntando l'attenzione ora sulle qualità oggettive degli enti

⁸ Cfr. Arist., *De part. an.* I, 5, 645a 15-18 e 22-23; tr. it. di A.L. Carbone, *Le parti degli animali*, Rizzoli, Milano 2002, p. 217.

⁹ Arist., *De part. an.* I, 5, 645a 24; tr. it. cit., p. 217.

¹⁰ Vi è anche un'estetica ambientale evolucionistica fondata sull'idea che le preferenze estetiche dell'uomo per certi habitat siano legate alla capacità di selezionare spazi adatti alla sopravvivenza. Per una ricognizione si veda: L. Bartalesi, *Estetica evolucionistica. Darwin e l'origine del senso estetico*, Carocci, Roma 2012, pp. 105-112.

naturali, ora sulle capacità soggettive di chi ne fa esperienza¹¹. Quanto all'estetica evoluzionistica, essa ha la tendenza a considerare la maggior parte dei comportamenti estetici nei confronti degli animali come dotati di basi biologiche, ovvero a ritenere che essi siano insorti per promuovere nell'uomo comportamenti significativi sul piano adattativo¹². Anche quando le nostre risposte estetiche nei confronti degli animali non mostrano di avere basi biologiche, le nostre preferenze estetiche sarebbero state forgiate, secondo la prospettiva dell'*animal aesthetics*, da pressioni adattative lungo il percorso evolutivo¹³.

Se è vero che la questione dell'apprezzamento estetico degli animali non è stata trattata dai teorici dell'etica animale classica, essa è stata discussa negli ultimi anni soprattutto nel contesto dell'estetica della natura e dell'estetica evoluzionistica. Come si è detto, tuttavia, tale dibattito tende a basarsi sul presupposto tradizionale della distinzione soggetto-oggetto e, nel caso specifico dell'estetica animale evoluzionistica, a ricondurre l'estetico all'aspetto della funzionalità. Esistono schemi alternativi per impostare la questione e pensare l'esperienza estetica dinnanzi al mondo animale? Un modello alternativo che può essere introdotto nella discussione odierna è ricavabile da un approccio molto diverso, quello della filosofia dell'esistenza di Martin Heidegger e Karl Jaspers, la quale potrebbe sembrare a prima vista inservibile in ragione della centralità che in essa è attribuita all'essere umano. Tuttavia, le riflessioni di questi autori consentono di delineare una prospettiva ontologico-esistenziale, nella quale l'esperienza estetica non è pensata in termini antropocentrici.

La prospettiva dei due filosofi ha inoltre la peculiarità di non assumere come punto di partenza la distinzione soggetto-oggetto, ma il riconoscimento di un'originaria co-appartenenza tra l'uomo e il mondo naturale. Se già nel corso del 1928/29 Heidegger afferma che l'esserci, "in quanto

¹¹ Per una panoramica si veda: A. Carlson, A. Berleant (a cura di), *The Aesthetics of Natural Environments*, Broadview Press, Peterborough 2004. La questione delle qualità estetiche degli animali è discussa in modo particolare da G. Parsons (*The Aesthetic Value of Animals*, in "Ethics and the Environment", XXIX, n. 2, 2007, pp. 151-169), il quale sostiene che la bellezza degli animali, la loro qualità estetica, consista nell'esibizione della loro fitness, del loro essere in una forma fisica adeguata alle prestazioni. N. Zangwill (*Formal Natural Beauty*, in "Proceedings of the Aristotelian Society", CI, 2001, pp. 209-224) difende, invece, un formalismo moderato a proposito della bellezza degli esseri viventi, ovvero l'idea che le loro proprietà estetiche siano in parte dipendenti dalla loro funzione, in parte del tutto indipendenti da quest'ultima.

¹² Cfr. S. Davies, *The Artful Species. Aesthetics, Art, and Evolution*, Oxford University Press, Oxford 2012, pp. 65-85. La convinzione espressa dall'autore è che vi sia un continuum tra risposte estetiche condizionate biologicamente e risposte estetiche a carattere culturale.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 82. Si veda anche A. Magro, *Hominid Evolution and the Aesthetic Experience*, in "Rivista di estetica" (numero monografico dedicato a *Aesthetic Experience in the Evolutionary Perspective*), LIV, n. 3, 2013, pp. 99-116.

corpo, carne e vita”, è esso stesso natura e non si rapporta innanzitutto ad essa come ad un oggetto¹⁴, negli anni Cinquanta egli approda al pensiero della “cosa” (*Ding*) e della Quadratura, secondo il quale terra, cielo, divini e mortali si appartengono reciprocamente¹⁵. Quanto a Jaspers, nella fase matura della sua filosofia egli giunge a concepire l'idea che l'esistenza sia un “abbracciante” (*Umgreifendes*) tra altri abbracciati, ovvero una dimensione infinita già da sempre in rapporto con la dimensione della vita naturale, essa stessa infinita e inoggettivabile¹⁶. La prospettiva indicata dai due filosofi consente infine di ridimensionare la visione evoluzionista, che ai loro occhi è quantomeno parziale nel descrivere la condizione umana e più generalmente la vita¹⁷. È all'interno della prospettiva ontologico-esistenziale che tenteremo di delineare una nozione di esperienza estetica capace di aprirsi anche all'animale e di fondare un comportamento etico nei confronti di esso. L'esperienza estetica, così come verrà concepita sulla base di questi autori¹⁸, non è circoscritta al mondo delle

¹⁴ Cfr. M. Heidegger, *Avviamento alla filosofia*, tr. it. di M. Borghi, Marinotti, Milano 2007, p. 289 (trad. mod.).

¹⁵ Cfr. ad es. M. Heidegger, *La cosa*, in *Saggi e discorsi*, tr. it. di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976, pp. 109-124.

¹⁶ Cfr. K. Jaspers, *Della verità. Logica filosofica*, tr. it. di D. D'Angelo, Bompiani, Milano 2015, pp. 123-127.

¹⁷ Due sono le principali mancanze imputate da Heidegger alla visione darwiniana. Vi è, in primo luogo, l'erroneo presupposto di partire da un dualismo originario tra vita e ambiente, secondo cui la vita come semplice-presenza biologica dovrebbe adattarsi ad un mondo esterno, ad essa contrapposto. Un secondo bersaglio critico è la riduzione darwiniana del movimento della vita a semplice lotta per la sopravvivenza: l'impulso all'autoconservazione sarebbe per Heidegger un attaccamento del volere al solo aspetto della semplice-presenza e della sua persistenza. Per quanto riguarda la prima critica si veda: M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo – finitezza – solitudine*, tr. it. di P.-L. Coriando, Il Melangolo, Genova 1999, pp. 336 e 338. Sulla seconda si veda: M. Heidegger, *La volontà di potenza come arte*, in M. Heidegger, *Nietzsche*, tr. it. di F. Volpi, Adelphi, Milano 1994, pp. 21-215, qui p. 70: “Il voler conservare si attacca unicamente a ciò che è già presente, vi si irrigidisce, vi si perde e diviene così cieco nei confronti della propria essenza”. Nella visione di Jaspers l'aspetto della lotta per l'autoconservazione è solo una dimensione del nostro essere uomini, è la dimensione del puro “esserci” (*Dasein*). Oltre alla spinta alla conservazione e alla sopravvivenza, l'uomo ha per Jaspers anche la possibilità di realizzarsi come esistenza. Sulla dimensione dell'“esserci” cfr. K. Jaspers, *Della verità*, cit., p. 1213: “L'esserci vuole *conservarsi* ed espandersi ogni volta in quanto questo esserci: è vero ciò che serve all'esserci (alla vita), cioè che è utile; è non-vero ciò che danneggia, limita, paralizza”.

¹⁸ Sulla questione dell'arte nella riflessione di Jaspers si vedano: R. Bartoli, *Die Wahrheit der Kunst in der ästhetischen Auffassung von Karl Jaspers*, in “Jahrbuch der Österreichischen Karl-Jaspers-Gesellschaft”, XII, 1999, pp. 43-58; H. Saner, *Philosophie und Kunst. Im Hinblick auf Karl Jaspers*, in R. Schulz (a cura di), „Wahrheit ist, was uns verbindet“: *Karl Jaspers' Kunst zu philosophieren*, Wallstein-Verlag, Göttingen 2009, pp. 63-77. Numerosi sono gli studi critici dedicati alla filosofia dell'arte di Heidegger. Per brevità menzioniamo soltanto: W. Biemel, F.-W. von Herrmann (a cura di), *Kunst und Technik: Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, Klostermann, Frankfurt a.M. 1989;

opere d'arte, ma è un modo più generale di fare esperienza che consente di scoprire la realtà vivente al di fuori di noi come uno spazio di alterità ed espressione di fini indipendenti, che ci rimanda ad un obbligo morale di rispetto e di cura.

1. Autenticità e inautenticità dell'esperienza estetica

Tanto le riflessioni di Heidegger quanto quelle di Jaspers consentono di distinguere tra quella che potremmo chiamare un'esperienza estetica autentica ed una inautentica¹⁹. Per quanto concerne la prospettiva di Heidegger, questa distinzione può essere illustrata a partire dai due differenti concetti di "esperienza" (*Erfahrung*) ed "esperienza vissuta" (*Erlebnis*). Nella storia che identifica per Heidegger l'estetica tradizionale, da Platone all'industria culturale di oggi, vi sarebbe stata una progressiva accentuazione della centralità dello stato sentimentale soggettivo dell'uomo. In altri termini, l'*Aesthetik* è per Heidegger quella meditazione che ha accompagnato il pensiero occidentale e ha inteso il bello come proprietà di un oggetto fruito dal soggetto e tale da "emozionarlo"²⁰. La centralità assegnata allo stato sentimentale soggettivo, alla fruizione e al godimento, avrebbe portato, nell'odierna epoca della tecnica e della "macchinazione", ad un "predominio" dell'*Erlebnis*²¹. Nell'epoca attuale i diversi

J. Taminiaux, *Les origines spéculatives de "L'origine de l'œuvre d'art" de Heidegger*, in D. Payot (a cura di), *Mort de Dieu. Fin de l'art*, Cerf/Cerit, Paris 1991, pp. 175-194; F.-W. von Herrmann, *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger. Un'interpretazione sistematica del saggio "L'origine dell'opera d'arte"*, tr. it. di M. Amato e I. De Gennaro, Marinotti, Milano 2001; D. Espinet, T. Keiling (a cura di), *Heideggers „Ursprung des Kunstwerks“. Ein kooperativer Kommentar*, Klostermann, Frankfurt a.M. 2011; I. Borges-Duarte, *Arte e técnica em Heidegger*, Documenta, Lisbona 2014.

¹⁹ L'espressione "esperienza estetica" non appartiene come tale al lessico heideggeriano. Ciò è dovuto sia alla connotazione negativa che Heidegger attribuisce all'"estetico", come si vedrà meglio in questo paragrafo, sia al fatto che il punto di partenza del filosofo non è il soggetto che esperisce ma l'opera d'arte (cfr. in part. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, tr. it. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 3-69, in part. p. 6). Heidegger parla invece di "esperienza fondamentale dell'arte" (*Gründerfabrikung von der Kunst*), che è riferita all'opera d'arte in quanto fondatrice di storia (cfr. M. Heidegger, *La volontà di potenza come arte*, cit., p. 145). Se è vero che Heidegger concentra la sua attenzione sui fenomeni artistici in senso stretto (quali opere architettoniche, pittoriche e poetiche), nel suggerire quale sia il modo autentico di accostarsi alle opere d'arte, indica la possibilità di un'esperienza dei fenomeni che possiamo liberamente definire come "estetica" in un senso positivo. È questa l'idea che svilupperemo nel saggio.

²⁰ Cfr. M. Heidegger, *Sul superamento dell'estetica. Su "origine dell'opera d'arte"*, tr. it. di A. Ardovino, in *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, Centro internazionale Studi di Estetica, Palermo 2004, pp. 57-60, in part. p. 59.

²¹ Cfr. M. Heidegger, *Contributi alla filosofia (Dall'evento)*, tr. it. di F. Volpi e A. Iadicicco, Adelphi, Milano 2007, p. 145.

comportamenti dell'uomo, pratici, tecnici, estetici, filosofici e politici, tenderebbero, secondo Heidegger, a scivolare nell'*Erleben*. Quest'ultimo "significa sempre relazionare" il vissuto ad un soggetto²², una dinamica in cui l'uomo riporta tutto a sé in quanto fruitore e centro di riferimento²³. L'*Erleben* comporta dunque un autocentramento, un'intro-ersione che è allo stesso tempo una di-ersione da ciò che si manifesta.

Nel contesto della nostra discussione è particolarmente significativa la supposizione di Heidegger, espressa nella Conclusione del saggio *Der Ursprung des Kunstwerkes*, secondo cui l'*Erlebnis* è l'elemento in cui l'arte sta morendo²⁴. Con il dilagare dell'*Erlebnis* l'opera d'arte smette di essere configurazione della verità e diventa mero "stimolatore di esperienze vissute" (*Erlebniserreger*)²⁵. La morte dell'arte, quindi, non indica soltanto il suo divenire inessenziale, cioè incapace di ospitare l'evento della verità, ma anche il fatto che l'uomo perde la capacità di rispondere in modo autenticamente estetico non solo alle opere d'arte, ma, più generalmente, a tutto ciò che gli si manifesta.

Che cosa succede quando l'esperienza estetica si riduce ad *Erlebnis*? Essa perde il suo carattere autentico, quello che può essere identificato, invece, nel concetto di *Erfahrung*. "Fare esperienza di qualcosa" (*erfahren*) significa per Heidegger "che quel qualche cosa per noi accade, che ci incontra, ci sopraggiunge, ci sconvolge e ci trasforma"²⁶. Il "fare" esperienza non è il frutto della nostra iniziativa, ma è un "provare, soffrire, accogliere ciò che ci tocca adeguandosi ad esso"²⁷. In sintesi, le riflessioni di Heidegger consentono di distinguere due modi di configurazione dell'esperienza estetica: da un lato, quello dell'*Erlebnis*, autocentrata ed antropocentrica, e, dall'altro, quello dell'*Erfahrung*, estro-flessa e non antropocentrica. Al tempo stesso, questa distinzione corrisponde ad un diverso coinvolgimento sul piano affettivo che può essere descritto mantenendosi nella concettualità heideggeriana. Nel caso dell'*Erlebnis* sono in gioco i sentimenti (*Gefühle*), i quali coinvolgono l'uomo come soggetto posto di fronte ad oggetti, nel caso dell'*Erfahrung*, invece, entrano in azione le "disposizioni emotive", le *Stimmungen*, che agiscono in una

²² Cfr. M. Heidegger, *Da un colloquio nell'ascolto del Linguaggio*, in *In cammino verso il Linguaggio*, tr. it. di A. Caracciolo e M. Caracciolo Perotti, Mursia, Milano 1973, pp. 83-125, qui p. 110.

²³ Cfr. M. Heidegger, *Contributi alla filosofia*, cit., p. 147.

²⁴ Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., pp. 62-63.

²⁵ Cfr. M. Heidegger, *Introduzione all'estetica. Le Lettere sull'educazione estetica dell'uomo di Schiller*, tr. it. di A. Ardovino, Carocci, Roma 2008, p. 104. Cfr. anche: M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 52.

²⁶ M. Heidegger, *L'essenza del linguaggio*, in *In cammino verso il Linguaggio*, cit., pp. 127-171, qui p. 127.

²⁷ *Ibid.*

dimensione più profonda, sul piano cioè dell'esistere dell'uomo in quanto essere gettato nel mondo e già da sempre esposto, anche in un senso fattuale, a tutto ciò che è²⁸.

L'*Ästhetisches* non è dunque in Heidegger un carattere neutro²⁹, ma è negativamente connotato, poiché qualifica tanto la comprensione tradizionale dell'arte quanto un tipo di rapporto all'opera, ma più generalmente ai fenomeni, che ha la struttura dell'*Erlebnis*. Una critica all'*Ästhetisches*, per certi versi analoga, è presente anche nella riflessione di Jaspers. All'interno dell'opera che riassume il suo pensiero maturo, *Della verità*, Jaspers parla dell'"atteggiamento estetico" (*ästhetische Haltung*) per indicare un modo di fare esperienza delle opere tragiche e, più generalmente, della poesia e dell'arte³⁰. Secondo le indicazioni di Jaspers, chi esperisce l'opera d'arte in modo estetico la vive come un semplice intrattenimento, ma non ne viene toccato da vicino. Anche nel caso di Jaspers la fruizione estetica dell'opera è una semplice di-versione, che porta a disinnescare l'impatto trasformativo sul sé che può venire da ciò che si osserva. Nell'atteggiamento estetico "osservo il mondo dal mio porto sicuro"³¹, resto centrato nel mio punto di vista e nelle mie sicurezze, e mi lascio coinvolgere solo in un godimento superficiale. L'atteggiamento estetico può insinuarsi anche nel pensare, quand'esso si riduce ad un'osservazione disimpegnata in cui il soggetto non subisce alcuna trasformazione esistenziale, ma viene tutt'al più stimolato in modo esteriore, colto da stati di eccitazione passeggera³². Anche la riflessione di Jaspers ci offre, quindi, gli strumenti per distinguere tra un modo di esperienza estetica, in cui il baricentro è il soggetto che rimane ancorato al suo punto di vista e assorbito in vissuti sentimentali passeggeri, e un modo di esperienza estetica che ci tocca in modo profondo, su un piano affettivo-esistenziale e non meramente sentimentale.

2. La positiva concezione dell'esperienza estetica a partire da Heidegger e Jaspers

Occorre ora esaminare più da vicino l'esperienza estetica autenticamente intesa e delinearne i tratti essenziali facendo riferimento alle indicazioni offerte da Heidegger e Jaspers. Possiamo individuare quattro

²⁸ Sulla distinzione tra *Gefühl* e *Stimmung* cfr. ad es. M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica*, cit., pp. 90-91.

²⁹ Come invece sarà emerso dal contesto del presente contributo, l'espressione "esperienza estetica" è da noi utilizzata o in un senso neutro, come in questo primo paragrafo, o nel senso forte dell'esperienza estetica autentica (nel resto del testo).

³⁰ Cfr. K. Jaspers, *Della verità*, cit., pp. 1899-1903, 2081.

³¹ Ivi, p. 1901.

³² Cfr. ivi, p. 623.

elementi distintivi dell'esperienza estetica: l'assenza di interesse (*Interesselosigkeit*), l'aspetto di urto, la metafisicità e, infine, il carattere vincolante. Il primo tratto distintivo, l'assenza di interesse, è da intendersi nel significato specifico che Heidegger dà a questo elemento, il quale definisce il comportamento estetico nella prospettiva kantiana. Nel semestre invernale del 1936 Heidegger dedica un seminario alla *Kritik der Urteilstkraft* di Kant, un'opera che, pur appartenendo alla storia dell'estetica, indicherebbe, secondo Heidegger, anche la strada di un suo possibile superamento³³. In questo contesto, il filosofo si sofferma in modo particolare sul concetto di *Interesselosigkeit*, il quale, nonostante il suffisso privativo *-los* e i fraintendimenti tradizionali, imputati soprattutto a Schopenhauer³⁴, sarebbe solo "apparentemente negativo"³⁵. Che il comportamento estetico sia senza interesse indica che esso prescinde dalla possibile manipolabilità di ciò che si mostra in vista del perseguimento di scopi soggettivi³⁶. A questo elemento si aggiunge un modo caratteristico dell'uomo di farsi da parte, un "ritornare a sé stesso" (*auf sich zurück-geben*), ovvero una forma di raccoglimento che è descritta come "ritegno" (*Verhaltenheit*)³⁷. Interpretando Kant, Heidegger definisce positivamente il comportamento estetico nel senso del ritegno³⁸, il quale è significativamente descritto nei *Contributi alla filosofia* (opera che fa da cornice concettuale alla riflessione di questi anni) come lo "stato d'animo fondamentale" (*Grundstimmung*) del pensiero iniziale e dei venturi³⁹. Nei *Contributi* il ritegno è descritto come la compresenza di due momenti, il retrocedere e il farsi vicini⁴⁰, è un ritrarsi che fa spazio e diventa "apertura per"⁴¹. Il riferimento incrociato ai *Contributi* e al seminario su Kant permette quindi di evidenziare come la *Verhaltenheit* sia per Heidegger la cifra non solo dell'esperienza del bello e dell'opera d'arte, ma di un modo più generalmente "estetico" di fare esperienza dell'ente.

³³ Cfr. in part. M. Heidegger, *Seminare. Kant – Leibniz – Schiller. Teil 2: Sommersemester 1936 bis Sommersemester 1942*, in *Gesamtausgabe* (GA), vol. 84.2, a cura di G. Neumann, Klostermann, Frankfurt a.M. 2022, pp. 477-478. Per un'analisi di questo seminario si veda: G. Neumann, *Die Frage nach der „Kunst“. Heideggers Auslegung von Kants „Kritik der aesthetischen Urteilstkraft“*, in Id., *Phänomenologische Untersuchungen. Zum Begriff von Natur – Raum – Zeit, zur Geschichte des Seins, zur Kunst und Technik, zur Ethik und Freiheit*, LIT Verlag, Berlin 2024, pp. 592-653.

³⁴ Si veda in part. M. Heidegger, *La volontà di potenza come arte*, cit., pp. 114-121.

³⁵ M. Heidegger, GA, vol. 84.2, cit., p. 293.

³⁶ Cfr. ivi, p. 299.

³⁷ Cfr. ivi, p. 141.

³⁸ Cfr. ivi, p. 427: "Con 'Verhaltenheit' scegliamo deliberatamente un'espressione che va nella direzione di una messa in luce del concetto positivo che si nasconde dietro al carattere del 'senza interesse'".

³⁹ Cfr. ivi, pp. 60-62.

⁴⁰ Cfr. M. Heidegger, *Contributi alla filosofia*, cit., p. 44.

⁴¹ Cfr. ivi, p. 62.

Sebbene l'assenza di interesse indichi un movimento anzitutto negativo, in cui l'esistenza prescinde dallo sfruttamento dell'ente a fini egoistici e si fa da parte, esso non configura, nelle intenzioni di Heidegger, un atteggiamento di "indifferenza" rispetto a ciò che si mostra⁴². Conseguentemente, il comportamento estetico non è per Heidegger né una fuga nell'irreale né una condizione di assenza di vincoli per la volontà⁴³. Tutt'altro che disinteressato, il comportamento estetico è massimamente aperto a ciò che si manifesta, al fenomeno, ed è sensibile alla dinamica del suo stesso mostrarsi. Ciò che è *interesselos* si rovescia pertanto in una forma eminente dell'"interesse-per": il comportamento estetico è rivolto a questo qualcosa che si manifesta qui ed ora nella sua unicità⁴⁴. Consiste in un "*puro lasciare che la cosa stia in se stessa*"⁴⁵, in un "lasciare libero l'ente che ci si erge dinnanzi (*Entgegenstehendes*)"⁴⁶. In particolare, l'ente viene lasciato libero di manifestarsi nella "parte" (*Teil*) che gli è propria⁴⁷, ovvero a partire dal suo limite, il quale è anche ciò che gli dona compiutezza d'essere.

Sulla scia della positiva appropriazione heideggeriana di Kant, possiamo dire che l'esperienza estetica autentica è caratterizzata da una pura ricettività al fenomeno, nella quale è sospesa l'intenzionalità egoistica. Proprio all'opposto di una condizione di disinteresse e disimpegno, l'esperienza estetica è un modo di interessarsi a ciò che si erge dinnanzi a noi come a un tutto in sé compiuto, capace di poggiare su se stesso e quindi autonomo nella sua finalità. L'assenza di interesse conferma quindi il carattere non antropocentrico dell'esperienza estetica, nella quale però l'esistenza non è perduta nell'oggetto e dimentica di sé, ma raccolta in sé stessa proprio per essere più ricettiva nei confronti dell'altro.

Un secondo carattere essenziale dell'esperienza estetica può essere individuato in ciò che Heidegger nel saggio *Der Urprung des Kunstwerkes* definisce come "urto" (*Stoß*)⁴⁸. Se è vero che Heidegger riferisce questo concetto all'impatto dell'opera d'arte, esso può essere esteso ad ogni esperienza in senso lato estetica, a prescindere dalla natura dell'oggetto. L'urto è dato per Heidegger dall'irrompere del "che"⁴⁹ dell'ente, del fatto del suo essere anziché non essere. Nell'urto diventa straordinario ciò che normalmente è dato per scontato, ovvero il fatto che gli enti siano. È lo scontro tra l'esistenza dell'uomo e il fatto d'essere di ciò che lo circon-

⁴² Cfr. M. Heidegger, GA, vol. 84.2, cit., p. 299.

⁴³ Cfr. *ivi*, p. 300.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 431.

⁴⁵ *Ivi*, p. 299.

⁴⁶ *Ivi*, p. 428.

⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 429.

⁴⁸ Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., pp. 49-50.

⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 50.

da. L'urto indica, pertanto, un'interruzione del nostro modo abituale di esistere in mezzo agli enti. Tale interruzione potrebbe essere descritta come un trasferimento dall'esperienza abituale del "qualcosa in quanto qualcosa"⁵⁰, ovvero del qualcosa nel suo significato in rapporto alla progettualità umana, all'esperienza del fatto che questo qualcosa sia, indipendentemente da ciò che esso può significare per noi.

Che vi sia questa interruzione e questo trasferimento dell'uomo su un diverso piano di esperienza, è attestato anche dall'interpretazione che Heidegger dà del bello platonico. Nell'exkursus che all'interno del corso su Nietzsche del 1936/37 è dedicato al Fedro platonico, Heidegger traduce il carattere *erasmiotaton* del bello platonico⁵¹ nei termini di ciò che "più di tutte rapisce e trasporta" (*das Entrückendste*)⁵². Il bello è ciò che "ci tocca e ci affascina (*be-rückt*)", è ciò che ci colpisce e che "ci trasporta nella vista dell'essere (*ent-rückt*)"⁵³. A questo proposito, è significativo sottolineare come nei *Contributi* Heidegger riferisca la dinamica dell'essere attratti e rapiti, dell'attrazione (*Berückung*) ed estasi (*Entrückung*), proprio alla tonalità emotiva fondamentale del ritegno⁵⁴. Ciò conferma come la *Verhaltenheit* sia la cifra caratteristica del comportamento estetico e come quest'ultimo non si limiti a caratterizzare il rapporto con il bello artistico, ma configuri un modo possibile di fare esperienza di tutto ciò che si mostra. Sulla base delle indicazioni heideggeriane, possiamo dire che l'estasi-attrazione è la struttura dell'esperienza estetica, nella quale ci accade di essere a tal punto rapiti da ciò che appare che veniamo posti dinnanzi al fatto del suo essere e apparire.

Il carattere di urto, appena esaminato, può essere interpretato nel senso dello stupore, intrinseco all'esperienza estetica. Senza poterci riferire nel dettaglio alla fenomenologia heideggeriana dello stupore⁵⁵, possiamo però richiamarci al passaggio del *Poscritto a "Che cos'è metafisica?"*, nel quale l'esperienza "che l'ente è" viene descritta come "la meraviglia di tutte le meraviglie (*das Wunder aller Wunder*)"⁵⁶, ovvero nei termini di un'esperienza di stupore, predisposta in quel caso

⁵⁰ Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, nuova ed. it. di F. Volpi sulla traduzione di P. Chiodi, Longanesi, Milano 2005, pp. 183-185.

⁵¹ Cfr. Plat., *Phaedr.* 250 d 7.

⁵² Cfr. M. Heidegger, *La volontà di potenza come arte*, cit., p. 194.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Cfr. M. Heidegger, *Contributi alla filosofia*, cit., p. 61.

⁵⁵ Per questo ci permettiamo di rimandare a: C. Pasqualin, *Per una fenomenologia dello stupore. Heidegger e l'origine emotiva del pensare*, in B. Giacomini, F. Grigenti, L. Sanò (a cura di), *La passione del pensare: in dialogo con Umberto Curi*, Mimesis, Milano-Udine 2011, pp. 547-566.

⁵⁶ Cfr. M. Heidegger, *Poscritto a «Che cos'è metafisica?»*, in *Segnavia*, tr. it. di F. Volpi, Adelphi, Milano 1987, pp. 257-266, qui p. 261.

dall'angoscia⁵⁷. Del resto, se è vero che nel saggio sull'origine dell'opera d'arte Heidegger non caratterizza in modo esplicito l'urto in termini di stupore, egli si sofferma però sulla dinamica in base a cui, nell'urto, ciò che è familiare e abituale diventa improvvisamente inconsueto e straordinario⁵⁸, una dinamica che altrove è presentata dal filosofo come caratteristica dello stupore⁵⁹.

Il riferimento al ritegno e allo stupore ci permette di caratterizzare l'esperienza estetica come un'esperienza "patica". Ciò indica, in primo luogo, il fatto che in tale esperienza non siamo indifferenti e apatici rispetto a ciò che si mostra, ma ne siamo toccati in un senso affettivo profondo. In secondo luogo, si ha in quest'esperienza una sospensione della significatività abituale, del modo in cui, in modo inconsapevole, interpretiamo gli enti in vista della nostra progettualità. L'ente cessa di mostrarsi come riferito ultimamente al *Worumwillen* dell'uomo⁶⁰ (il quale è fine a sé stesso e fine di ogni altro ente, compreso in quanto significativo-per-l'esserci) e appare in ciò che è. Il suo modo di essere, unico e caratteristico, diventa massimamente attrattivo, ci rapisce. Al tempo stesso però, l'attrazione si converte in estasi, portandoci così ad urtare con il fatto che questo qualcosa, compiuto in se stesso, semplicemente sia.

I riferimenti heideggeriani allo stupore appena menzionati si inseriscono all'interno della riflessione heideggeriana sulla costituzione metafisica dell'uomo da collocarsi alla fine degli anni Venti. Negli stati d'animo dell'angoscia e dello stupore, descritti nella Prolusione *Che cos'è metafisica?* del 1929, l'uomo si riscopre un ente trascendente, ovvero capace di rivolgersi all'essere che si manifesta nell'ente e che però sempre si sottrae come dimensione inaccessibile e indicibile. Questo aspetto ci riconduce all'analisi del terzo carattere distintivo dell'esperienza estetica: la sua metafisicità.

L'idea che vi sia un'esperienza fondamentale definibile in termini metafisici resta circoscritta, nella riflessione di Heidegger, solo alla fase finale degli anni Venti⁶¹. Un peso diverso viene invece riconosciu-

⁵⁷ Cfr. anche M. Heidegger, *Che cos'è metafisica?*, in *Segnavia*, cit., pp. 59-77, qui p. 76.

⁵⁸ Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 50.

⁵⁹ Cfr. M. Heidegger, *Domande fondamentali della filosofia. Selezione di "problemi" della "logica"*, tr. it. di U.M. Ugazio, Mursia, Milano 1988, pp. 117-120.

⁶⁰ Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., pp. 111-112.

⁶¹ Rispetto alla successiva caratterizzazione negativa della "metafisica" come storia dell'oblio dell'essere, alla fine degli anni Venti Heidegger rilancia la domanda kantiana sulla possibilità della metafisica e lavora ad un suo positivo rinnovamento. Anche in questo contesto, tuttavia, non vi è un riferimento esplicito all'"esperienza metafisica". Resta però implicita l'idea che l'"esperienza fondamentale" (*Grunderfabrung*) dell'essere (cfr. M. Heidegger, *Che cos'è metafisica?*, cit., p. 65) sia di natura essenzialmente metafisica, dal momento che il termine *Metaphysik*, inteso in senso originario, designa "l'accadimento fondamentale nell'esserci", l'"andare oltre l'ente" verso l'essere (cfr. *ivi*, p. 77). Sul signi-

to all'esperienza metafisica all'interno della filosofia di Jaspers, che dedica il terzo volume della sua opera *Philosophie* del 1932 a sviluppare questo tema. Ciò che Jaspers in questo contesto definisce "esperienza metafisica" (*metaphysische Erfahrung*) è "l'esperienza originaria"⁶², è un modo fondamentale di avere accesso alla realtà distinto da quello della percezione sensibile e della conoscenza⁶³. Nell'esperienza metafisica accade che la realtà diventi improvvisamente "cifra" e "linguaggio" dell'essere⁶⁴. La realtà non appare più come un oggetto per il soggetto senziente e conoscente, ma diventa il luogo di manifestazione di una dimensione trascendente ed infinita, in sé mai oggettivabile: la dimensione dell'essere.

L'idea di Jaspers è che l'esperienza metafisica possa riguardare, almeno virtualmente, ogni realtà e non soltanto la dimensione degli oggetti artistici. Secondo il filosofo, infatti, tutto può divenire cifra ovvero linguaggio di espressione della trascendenza, spazio in cui la trascendenza di per sé ineffabile e non sensibile, si rende tangibile e trasparente: "non c'è nulla che non possa essere cifra" poiché "il mondo, sia esso la natura o l'uomo, sia lo spazio siderale o la storia o la coscienza in generale, non si riduce alla sua mera esistenza empirica"⁶⁵. Quando un qualche oggetto empirico si trasforma in cifra, ciò significa che sta parlando ad una certa esistenza in modo unico e ogni volta irripetibile. La cifra esiste dunque sempre per l'uomo che è in grado di leggerla, di lasciarsi toccare dalla realtà ed entrare in risonanza con essa⁶⁶. Questo non vuol dire però che l'uomo piega il reale alle sue esigenze, ma che si lascia interpellare dalla realtà che lo circonda, che non le resta indifferente, ma riscopre l'infinità anche al di fuori di sé. In effetti nell'esperienza metafisica accade che l'"abbracciante che noi stessi siamo" si apra all'"abbracciante" fuori di noi, dove il termine "abbracciante" indica la dimensione infinita e inoggettivabile dell'essere, in cui è ricompresa ogni realtà⁶⁷.

Particolarmente significativo nel contesto della nostra discussione è il fatto che, secondo Jaspers, ciò che si converte in cifra è capace di destare

ficato positivo di "metafisica" in questa fase della riflessione heideggeriana si veda, tra altri: J. Greisch, *Der philosophische Umbruch in den Jahren 1928-1932. Von der Fundamentalontologie zur Metaphysik des Daseins*, in D. Tomä (a cura di), *Heidegger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Metzler, Stuttgart 2013, pp. 91-102.

⁶² Cfr. K. Jaspers, *Filosofia*, tr. it. di U. Galimberti, UTET, Torino 1978, p. 1078.

⁶³ Cfr. *ivi*, p. 1070.

⁶⁴ Cfr. *ivi*, pp. 1070-1071.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 1110-1111.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, pp. 1091-1093.

⁶⁷ Ci riferiamo alla distinzione di Jaspers tra i due modi fondamentali dell'abbracciante, l'essere in sé (che comprende mondo e trascendenza), e l'essere che noi stessi siamo (cfr. K. Jaspers, *Della verità*, cit., pp. 96-107).

meraviglia⁶⁸. L'esperienza metafisica appare quindi contrassegnata dallo stupore di fronte a ciò che si manifesta, uno stupore che non è determinato dalle semplici fattezze sensibili dell'oggetto percepito, ma dal suo farsi spazio di riflessione di una luce che lo trascende. Un elemento che quindi accomuna la riflessione di Heidegger e quella di Jaspers è il riconoscimento della possibilità che l'esistenza ha di trascendere il dato empirico, fattuale e oggettuale per aprirsi alla dimensione dell'essere (che è, però, diversamente concepita dai due filosofi)⁶⁹. L'esperienza estetica, di cui stiamo delineando i tratti fondamentali, appare caratterizzata proprio da questo aspetto di trascendimento, il quale tuttavia non porta l'uomo in un altrove separato dalla realtà. Si tratta di un'esperienza in cui l'attenzione per la realtà ontica e mondana, percepibile sensibilmente, si accompagna ad un'apertura verso ciò che è irriducibile a questa stessa realtà e inaccessibile in base ai parametri della conoscenza oggettuale e del pensiero rappresentativo, come pure a quelli della razionalità strumentale. In questo movimento di trascendimento, in continua oscillazione tra la realtà ontico-oggettuale e l'ambito dell'essere, consiste l'aspetto metafisico che è stato attribuito all'esperienza estetica.

Un quarto elemento dell'esperienza estetica è stato identificato nel carattere vincolante. Dalla riflessione che Heidegger dedica all'arte e alla sua esperienza emerge l'idea che la non-indifferenza con cui l'uomo si rapporta al bello, e più generalmente a ciò che appare, implica il fatto che egli si sente chiamato a "rispondere" a ciò di cui fa esperienza. Ciò che viene dischiuso nell'esperienza estetica rivolge all'uomo un appello che è in un certo senso vincolante, poiché egli si sente necessariamente chiamato, pur non essendo costretto, ad una possibilità autentica di rapportarsi al fenomeno. Ciò che si dischiude nell'esperienza estetica attrae e lega l'uomo a sé, invitandolo ad assumersi il compito di farsi custode di ciò che ha esperito.

Quest'idea viene suggerita dal concetto di "salvaguardia" (*Bewahrung*), illustrata da Heidegger nel saggio sull'origine dell'opera d'arte⁷⁰. Introducendo tale concetto, il filosofo sottolinea come l'esperienza estetica non sia un puro assistere passivo, ma implichi una "decisione"⁷¹. La salvaguardia consiste, cioè, nell'"acconsentire" allo "spostamento" (*Verrückung*)⁷² con cui veniamo strappati dall'abituale e portati dinnanzi all'ente che si erge nella pienezza del suo essere. In altri termini, la salvaguardia implica

⁶⁸ Cfr. K. Jaspers, *Filosofia*, cit., p. 1115.

⁶⁹ Sia permesso un rimando a: C. Pasqualin, *Trascendenza e alterità in Jaspers e Heidegger*, in "Studi jaspersiani", IV, 2016, pp. 331-349.

⁷⁰ Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., pp. 50-53.

⁷¹ Ivi, pp. 51-52.

⁷² Cfr. ivi, p. 51 (trad. mod.).

la decisione di lasciarci coinvolgere da ciò di cui facciamo esperienza e di prodigarci affinché sia difeso. Rispondendo all'appello, ci vincoliamo, ci leghiamo a ciò che si mostra, accettando di “trasformare i nostri rapporti abituali col Mondo e con la Terra”, di “sospendere ogni modo abituale di fare e di giudicare, di conoscere e di vedere”⁷³. Con il concetto di *Bewahrung* Heidegger ripensa, quindi, ciò che nell'estetica tradizionale era il momento della “fruizione”: il salvaguardare è “assolutamente diverso dall'apprezzamento specialistico fondato sul gusto del formale nell'opera, delle qualità e del fascino”⁷⁴. L'esperienza estetica non è perciò riducibile all'apprezzamento estetico soggettivo delle qualità formali dell'oggetto. Con la salvaguardia l'uomo smette di essere soggetto di fronte ad un oggetto ed è riportato a stare dentro alla Terra, cioè all'interno di un legame originario tra viventi sulla base della comune appartenenza alla dinamica della *physis* e della Quadratura.

Il carattere di attiva risposta che è presente nell'esperienza estetica è messo in evidenza anche nel già citato seminario sulla *Kritik der Urteils kraft* kantiana. Heidegger mostra, infatti, come la *Verhaltenheit*, in cui è tradotto l'aspetto kantiano della *Interesselosigkeit*, sia intimamente legata alla *Haltung*, al contegno.

Il comportamento privo di interesse non è paragonabile ad un comportamento *indifferente*, non è passività, ma, al contrario, un modo di *agire* in un senso molto più alto. L'assenza di interesse non è un contemplare trasognato, ma indica, in positivo, un comportamento caratteristico. Per designare l'aspetto negativo dell'assenza di interesse, è stato infatti necessario parlare di un contenersi dell'uomo (*An-sich-halten des Menschen*), di una forma caratteristica di *ritegno* (*Verhaltenheit*), di un contenersi che è in sé la condizione di possibilità di un contegno (*Haltung*), il quale non insorge in un secondo momento, ma non può che essere già da sempre presente.⁷⁵

Come si evince da questo passaggio, il ritegno è la condizione di possibilità perché l'uomo possa assumere in modo durevole una determinata “attitudine” dinnanzi a ciò che si manifesta. Quale sia questo tipo di *Haltung*, ciò si lascia descrivere al meglio facendo riferimento al concetto di “salvataggio” (*Bergung*), presente nei *Contributi*, e a quello successivo di *Gelassenheit*⁷⁶. Si tratta, in entrambi i casi, di un modo di prendersi cura dei fenomeni, nel quale essi cessano di essere fondo a disposizione

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ivi*, p. 52.

⁷⁵ M. Heidegger, GA, vol. 84.2, cit., p. 427.

⁷⁶ Cfr. M. Heidegger, *Per indicare il luogo dell'abbandono. Da un colloquio sul pensare lungo un sentiero tra i campi*, in *L'abbandono*, tr. it. di A. Fabris, Il Nuovo Melangolo, Genova 2006, pp. 45-86.

(*Bestand*)⁷⁷ preso di mira dal soggetto, per essere invece protetti e custoditi nel loro specifico modo d'essere. In particolare, a proposito della *Bergung*, descritta nei *Contributi* come una riformulazione della *Sorge* di *Essere e tempo*, si può sottolineare come essa non sia soltanto un contegno che l'uomo assume di fronte alle opere d'arte e a ciò che è prodotto dall'uomo.

Il salvataggio non si attiene però soltanto ai modi della produzione ma, in maniera ugualmente originaria, a quelli dell'assunzione dell'incontro dell'inanimato e dell'animato: minerale, vegetale, animale, uomo. Qui accade l'essere riacciolti nella terra che si richiude. Solo che questo accadere dell'esser-ci non è mai per sé, ma appartiene all'accendersi della contesa tra terra e mondo, all'insistenza nell'evento.⁷⁸

Il salvataggio è quindi un contegno, cioè un modo di disporsi divenuto abitudine stabile e virtuosa, nel quale ci poniamo come custodi non solo di ciò che è prodotto dalla mano dell'uomo, ma anche degli enti della natura, inclusi gli animali. Attraverso il salvataggio, inoltre, ciò che viene esperito, e l'uomo insieme ad esso, sono riportati ad una dimensione più ampia, quella dell'"evento" (*Ereignis*), che ricomprende entrambi nel segno di una reciproca appartenenza. In sintesi, le indicazioni heideggeriane suggeriscono l'idea che l'esperienza estetica sia la condizione di possibilità di ciò che potremmo definire come un comportamento etico di fronte a ciò che ci circonda, incluso il regno animale. L'esperienza estetica non scioglie la volontà da ogni vincolo, per esonerarla dalla responsabilità morale e permetterle svago e diversione, ma è invece ciò che ci lega, in un senso originario, al fenomeno che si manifesta qui ed ora e impedisce che restiamo sordi all'appello che da esso proviene.

Quest'idea che estetico ed etico non siano sfere indipendenti, ma intrinsecamente connesse, è presente anche nella riflessione di Jaspers. La critica jaspersiana all'atteggiamento estetico, cui si faceva riferimento all'inizio, è proprio l'espressione di questa convinzione. Secondo Jaspers, la contemplazione delle cifre, siano esse arte, natura o qualsiasi altro fenomeno empirico, rischia di corrompersi quando si riduce al mero godimento disimpegnato, al piacere superficiale. Jaspers parla di un vero e proprio "pericolo"⁷⁹ presente nell'esperienza delle opere d'arte e, potremmo aggiungere, di ogni altra cifra. Tale pericolo consiste nella

⁷⁷ Sul concetto di *Bestand* si veda: M. Heidegger, *La questione della tecnica*, tr. it. di G. Vattimo, in *Saggi e discorsi*, cit., pp. 5-27, qui p. 12.

⁷⁸ M. Heidegger, *Contributi alla filosofia*, cit., p. 94.

⁷⁹ Cfr. K. Jaspers, *La fede filosofica di fronte alla rivelazione*, tr. it. di F. Costa, Longanesi, Milano 1970, p. 244.

possibilità di essere devianti “verso l’atteggiamento ‘estetico’, cioè verso l’intuizione disinteressata di tutte le cose, verso il piacere delle loro fattezze, delle figurazioni e delle forme”⁸⁰. Vi è il rischio di essere devianti verso ciò che Jaspers chiama altrove lo “sprofondamento nella vitalità non vincolante (*unverbindlich*) dell’apparenza bella”⁸¹. In chi sprofonda in questa condizione, sorge “il piacere del disinteresse” che è “la degenerazione della libertà unica nel gioco dell’intuire ‘privo d’interesse’”⁸², è la degenerazione e il fraintendimento di quella *Interesselosigkeit* che definisce l’esperienza estetica in senso forte. Tuttavia, le cifre possono offrire anche una *chance* positiva: l’occasione di una trasformazione esistenziale e del formarsi di un contegno etico. Se è vero che, secondo Jaspers, le cifre non vincolano tutti nella stessa maniera, poiché parlano in modo unico a ciascuna esistenza⁸³, esse mettono in movimento il nostro “agire interiore”⁸⁴, cioè quel processo meditativo che ci trasforma dall’interno e che modifica così anche il modo del nostro agire esteriore nel mondo.

3. L’esperienza estetica dinnanzi agli animali

La caratterizzazione dell’esperienza estetica, proposta in queste pagine, non è una definizione che si applica soltanto all’incontro con le opere d’arte. Si tratta invece di un concetto ampio ed inclusivo di esperienza che è in grado di accogliere il riferimento a tutto il mondo della natura, a ciò che Heidegger chiama Terra, che comprende anche gli animali⁸⁵, e a ciò che è l’abbracciante della vita nel pensiero di Jaspers⁸⁶. Sulla base della riflessione di questi autori, che più di tutti potrebbero apparire sospetti per l’attenzione data all’esistenza, è stato invece possibile un ripensamento non antropocentrico dell’esperienza estetica. Tale ripensamento decostruisce parte di quel “paradigma di eccezionalità dell’estetico”⁸⁷ che potrebbe essere a prima vista imputato a questi filosofi. Come si è mostrato, infatti, l’esperienza estetica non è un ripiegamento del soggetto

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ K. Jaspers, *Della verità*, cit., p. 973.

⁸² Cfr. K. Jaspers, *La fede filosofica di fronte alla rivelazione*, cit., p. 244.

⁸³ Cfr. *ivi*, pp. 186-188. Le cifre “si sottraggono ad una esperienza e a una verifica universale valide” poiché “la loro verità sta nella connessione con l’esistenza”: esse “illuminano ciò per cui mi decido” (cfr. *ivi*, p. 186).

⁸⁴ Sull’agire interiore cfr. K. Jaspers, *Della verità*, cit., pp. 705-717.

⁸⁵ Cfr. M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in *Saggi e discorsi*, cit., pp. 96-108, qui p. 99: “La terra è quella che servendo sorregge, che fiorendo dà frutti, che si distende inerte nelle rocce e nelle acque e vive nelle piante e negli animali”.

⁸⁶ Cfr. K. Jaspers, *Della verità*, cit., pp. 121-125.

⁸⁷ Si tratta della felice espressione di L. Bartalesi, *Quale storia naturale per l’estetico? L’ipotesi darwiniana rivisitata*, in “Rivista di estetica”, LIV, n. 3, 2013, pp. 7-25, qui p. 11.

su di sé né un elevarsi dell'uomo al di sopra della natura. Tale esperienza, inoltre, non riguarda solo una classe di oggetti, ma è potenzialmente rivolta ad ogni ente. Essa, infine, pur distinguendosi da altri modi di fare esperienza, di cui interrompe il normale decorso, non è la semplice impressione di un attimo fugace, ma è qualcosa che si sedimenta in noi ed è in grado di permeare e trasformare l'agire ordinario.

La caratterizzazione *ex negativo*, data all'inizio delle nostre riflessioni, permette di identificare un modo inautentico di rapportarsi esteticamente al mondo animale. Si tratta di quel modo che riduce gli animali a meri oggetti di godimento estetico, ad oggetti ricreativi e di intrattenimento. Gli animali diventano, in questo caso, meri stimolatori di esperienze visute, ci emozionano, ma non ci trasformano né ci fanno soffrire, restiamo nel nostro "porto sicuro" e non veniamo messi in discussione dalla loro presenza. Siamo padroni, visitatori, turisti, spesso alla ricerca di esperienze nuove, sensazionali o inattese. Animali addomesticati, da compagnia e selvaggi: nessuna di queste categorie sfugge alla possibilità di una fruizione meramente estetica. Nell'esperienza estetica "inautentica" ricade, inoltre, anche il caso dell'apprezzamento estetico, dell'*aesthetic appreciation*, nel quale gli animali sono considerati come oggetti dotati di qualità formali, con particolari lineamenti, colori, movimenti ecc. Sono oggetti giudicati in base a canoni di eleganza e di bellezza imposti loro dall'esterno. Il caso dell'apprezzamento estetico è problematico anche perché risulta circoscritto ad alcuni animali, agli animali di belle fattezze, e ne esclude inevitabilmente altri, quelli, ad esempio, che suscitano un'istintiva repulsione, ed è dunque inservibile come fonte di motivazione del comportamento etico.

La caratterizzazione positiva sulla base dei quattro elementi essenziali permette di delineare un'esperienza estetica in senso forte che può riguardare ogni aspetto della realtà e quindi anche quella animale. Quand'è che l'esperienza di questo animale, che mi si manifesta qui ed ora, diventa esperienza estetica? In primo luogo, quando il modo del nostro "guardare" è senza interesse. Ciò non perché è puramente contemplativo, indifferente alle sorti dell'animale e concentrato sulle sue belle forme. Il "senza interesse" indica innanzitutto un modo di guardare l'animale non strumentale né strumentalizzante, in cui quest'ultimo non è percepito come semplice mezzo per fini soggettivi. Né, tantomeno, estetica si fonda su interessi biologico-adattativi, come se l'uomo vedesse il bello solo in ciò che serve alla sua conservazione, o che comunque si lascia spiegare in termini di funzionalità. Nell'esperienza estetica l'uomo si apre all'incontro con l'animale nella sua alterità e unicità: egli lascia che l'animale possa manifestarsi da sé, nel suo caratteristico modo d'essere, nelle sue finalità e progettualità, libero di mettere in atto i suoi comportamenti specie-specifici ed individuali. Nell'esperienza estetica l'animale non si manife-

sta come un oggetto, *Gegenstand*, ma come un *Insichstehendes*, una realtà che si erge in tutta la sua indipendenza e che resiste al nostro oggettivare. È un tutto in sé compiuto, che poggia su se stesso ed è autonomo nella sua finalità, nel suo *telos*. Questo *telos* non è però il mero adempimento di una funzione biologica, ma il raggiungimento di una condizione di benessere, non soltanto fisico, ma anche cognitivo e psicologico⁸⁸.

Nell'esperienza estetica ci accostiamo all'animale con ritegno, facciamo un passo indietro, così da lasciare all'animale lo spazio per esprimere la sua libertà e perseguire il suo proprio benessere. Non ostacoliamo l'animale nel perseguimento dei suoi obiettivi e bisogni, nell'attuazione dei comportamenti con cui può realizzarli, ma lasciamo che, attraverso la sospensione del nostro interesse manipolante e strumentalizzante, l'animale abbia lo spazio e le condizioni, fisiche e psicologiche, per raggiungere tali obiettivi. Anziché spettatori disinteressati, siamo massimamente ricettivi, colti da un interesse profondo per questo ente, che qui e ora ci appare non a partire dalle nostre finalità, ma a partire da se stesso. Come si è visto, è così che Heidegger interpreta il comportamento senza interesse: è un "lasciare alle cose il loro essere-in-se-stesse (*Insichstehen*)", ovvero "ciò che è ogni volta unico in quanto questo"⁸⁹.

L'esperienza che posso avere di un certo animale diventa estetica se comporta anche un altro elemento, ovvero ciò che è stato descritto come urto, come dinamica di estasi ed attrazione, e stupore. Nell'esperienza estetica accade di essere attratti dall'animale non per le sue caratteristiche formali, considerate astrattamente, ma per il fatto che esso manifesta sensibilmente – nei suoi lineamenti, movimenti e comportamenti – il suo modo d'essere unico e individuale, le sue preferenze, lo stato di soddisfazione o di frustrazione rispetto ai suoi obiettivi. Ma proprio in questo essere massimamente attratti dall'animale dinnanzi a noi (momento dell'attrazione), veniamo riportati ad un fatto ancor più

⁸⁸ Il concetto di benessere animale è oggi ampiamente dibattuto. La storia di questo concetto, dagli anni Sessanta ad oggi (dal libro di Ruth Harrison *Animal Machines* alla definizione delle cinque libertà da parte del Farm Animal Welfare Council negli anni Settanta fino alle più recenti teorie del *Positive Animal Welfare*), ha visto alternarsi molte definizioni. Ciò che accomuna le diverse teorie del benessere è l'idea che esso consista in una condizione di libertà dell'animale, definita non solo in un senso negativo, come libertà *dalla sete, dalla fame, dal disagio ambientale, dalla malattia, da emozioni negative* (paura e dolore), ma anche, in positivo, come libertà *di* esprimere il repertorio dei comportamenti specie-specifici e *di* provare emozioni positive. Il benessere è visto pertanto come un insieme di condizioni sia fisiche che psicologico-mentali. Cfr. R. Harrison, *Animal Machines*, CAB International, Wallingford-Boston 2013; Farm Animal Welfare Council FAWC, *First Press Notice*, 5/12, MAFF, London 1979; A. Boissy, G. Manteuffel *et al.*, *Assessment of Positive Emotions in Animals to Improve Their Welfare*, in "Physiology and Behavior", XCII, 2007, pp. 375-397.

⁸⁹ M. Heidegger, GA, vol. 84.2, cit., p. 139.

degno di stupore, al fatto, cioè, che questo animale semplicemente esista, al miracolo che tutta la ricchezza esperita in lui sia venuta all'essere, anziché restare nel nulla (momento dell'estasi). Nell'esperienza estetica non si manifesta solo l'essere-così dell'animale, ma anche il fatto *che* esso *sia*. L'intensificazione dell'attenzione sul momento ontico, su ciò che appare qui ed ora, è tale da portarci in un'altra dimensione, quella dell'essere. Vengono interrotti così i riferimenti con cui fino a quel momento è stato interpretato l'animale, è sospesa la rete di significatività in cui esso è stato inserito e che è stata costruita a partire dalla finalità del singolo esserci. L'animale non è più un ospite della mia casa, non è una minaccia, non è una preda né un oggetto di consumo o profitto, non è un oggetto di studio o d'esperimento, è semplicemente l'ente che è, nel suo modo d'essere specifico, non un mezzo né una semplice-presenza, ma un ente "che vive e tende"⁹⁰, dotato di una complessità infinita e che, sorprendentemente, esiste ed è fragilmente sospeso in questa dimensione.

Il movimento di estasi appena menzionato ci riconduce al terzo elemento caratteristico dell'esperienza estetica: il suo carattere metafisico. Non solo il tempio greco che si erge solitario sul monte, ma anche "il serpente e il grillo"⁹¹ sono fenomeni che possono suscitare nell'uomo un movimento di trascendimento. L'animale che ho di fronte mi parla dell'infinito che *lo* abita⁹², dell'infinito che *mi* abita e dell'abbracciante infinito che *ci* ricomprende entrambi. Esso non è più solo una parte della realtà sensibile, ma diventa cifra di un mistero, rispetto a cui non mi sento completamente estraneo. Nel diventare cifra, l'essere corporeo dell'animale non viene però ad annullarsi e consumarsi, come se fungesse da semplice segnaposto, di per sé insignificante, di un aldilà inteso come unica fonte di senso. Il valore della realtà sensibile e corporea di questo animale che ora si manifesta è fondato in sé stesso, nello specifico modo d'essere dell'animale, e non in quell'altrove. Al tempo stesso però, la sua realtà sensibile è in grado di offrire in trasparenza la percezione di qualcosa di più grande, che subito risprofonda nell'indicibile e nell'irrapresentabile.

Infine, la possibile esperienza estetica dinnanzi all'animale possiede un carattere vincolante. Ciò consente di rispondere alla domanda posta in apertura al saggio, relativa al peso dell'esperienza estetica sul comportamento etico. Estetico ed etico non sono due domini separati,

⁹⁰ M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., p. 93.

⁹¹ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 27.

⁹² Cfr. K. Jaspers, *Della verità*, cit., p. 113, la vita degli animali è per Jaspers un'abbracciante, ciò significa che è sempre un'ulteriorità rispetto a quanto le scienze naturali possono afferrare.

poiché invece il primo può aprire la strada al secondo⁹³. Ciò che lo sguardo *interesselos* ci dischiude, ovvero una vita al di fuori di noi che poggia su se stessa ed è una realtà in sé indipendente, non può lasciarci eticamente indifferenti. Tale realtà ci lancia un appello, ci richiama a rispondere con un contegno. Lo stupore di fronte al qualcosa che è venuto all'*essere* e che ricerca, con ogni sforzo, di *ben-essere*, non può che sollecitarci a farci carico di questa realtà. L'esperienza estetica di fronte all'animale invita, dunque, ad un certo tipo di "salvaguardia", che potremmo definire, in termini più concreti, come la promozione e la tutela del benessere di quell'animale, un "benessere" inteso ontologicamente come compiutezza d'essere, la quale è in se stessa fonte di piacere per l'animale. Nell'esperienza estetica ci sentiamo chiamati al compito di prodigarci perché questo animale qui – percepito nella sua unicità, nel suo fatto d'essere e nella sua cifralità metafisica – sia trattato con giustizia. Essere giusti nei confronti dell'animale significa accordargli o riconoscergli la "parte", *Teil*, che gli spetta per essere l'ente che è e per prosperare e fiorire nel suo essere. *Teil* è la parte di un tutto che può avere molti nomi, quali Terra, abbracciante, Quadratura: *Teil* è la parte che indica, di volta in volta per un certo animale, uno spazio fisico e sociale, uno spazio di esplorazione ed espressione di capacità cognitive, uno spazio di piacere e soddisfazione, ma anche uno spazio di futuro e progettualità, troppo spesso prematuramente interrotta per mano dell'uomo.

⁹³ Chi ha saputo mostrare come in Heidegger l'estetica non sia separata dall'etica è stato in modo particolare G. Gurisatti, secondo il quale sarebbe possibile trovare nella riflessione di Heidegger i presupposti per un'"etica dell'animalità". Nel *Dasein* heideggeriano sarebbe infatti insita la possibilità di un "abitare est-etico con l'animale e accanto all'animale", un comportamento "accogliente" capace di lasciare che l'animale sia l'ente che è (cfr. G. Gurisatti, *L'animale che dunque non sono. Filosofia pratica e pratica della filosofia come est-etica dell'esistenza*, Mimesis, Milano-Udine 2016, pp. 202-210). Le riflessioni contenute in questo saggio sono in parte debitorie di questa prospettiva. Si veda anche: G. Gurisatti, *Est-etica ontologica. L'uomo, l'arte, l'essere in Martin Heidegger*, Morcelliana, Brescia 2020, in part. pp. 189-221. Tale posizione è stata ulteriormente sviluppata dall'autore nel saggio che ha composto per il presente fascicolo di "Scenari".

L'esperienza estetica di fronte all'animale: una sua possibile definizione in prospettiva ontologico-esistenziale

In contemporary discussion, especially in the fields of aesthetics of nature and evolutionary animal aesthetics, the question about the meaning and definition of a supposed aesthetic appreciation of animals has been posed. In contrast, classical theorists of animal ethics have omitted to consider the role and significance of the aesthetic disposition and approach to animals. The present paper intends to explore this topic from an ontological-existential perspective based on the texts of Martin Heidegger and Karl Jaspers. We will outline a broad and non-anthropocentric definition of aesthetic experience that is applicable not only to a special class of objects, i.e. the works of art, but also to animals. We will show, in particular, that an authentic aesthetic experience of animals is characterized by four essential features: disinterestedness, the occurrence of an existential shock, a metaphysical aspect and an ethically binding character.

KEYWORDS: Aesthetic experience; animals; existential ontology; Martin Heidegger; Karl Jaspers.

L'esperienza estetica di fronte all'animale: una sua possibile definizione in prospettiva ontologico-esistenziale

Nel dibattito contemporaneo, specialmente nei campi dell'estetica della natura e dell'estetica animale evoluzionistica, è stata posta la questione circa il senso e la definizione di ciò che è qualificato come "apprezzamento estetico" degli animali. Diversa è la situazione nell'ambito dell'etica animale classica, dove si è omesso di considerare il ruolo e il significato dell'attitudine estetica dell'uomo nei confronti degli animali. Il presente contributo intende esplorare questo tema in una prospettiva ontologico-esistenziale, basata sui testi di Martin Heidegger e Karl Jaspers. Sarà delineata una definizione ampia e non-anthropocentrica di esperienza estetica che può essere riferita non solo ad una classe speciale di oggetti, le opere d'arte, ma anche agli animali. Si mostrerà, in modo particolare, come un'esperienza estetica autentica nei confronti degli animali sia caratterizzata da quattro elementi distintivi: l'assenza di interesse, il verificarsi di un urto sul piano esistenziale, l'aspetto metafisico e la presenza di una componente eticamente vincolante.

PAROLE CHIAVE: esperienza estetica; animali; ontologia esistenziale; Martin Heidegger; Karl Jaspers.

Giulia Cervato

Without Asking.

Language and Animality in Emmanuel Levinas

Introduction

Derrida's well-known essay *The Animal That Therefore I Am* undertakes a posthumous critical confrontation with Emmanuel Levinas. This book, published in 2006 and based on a cycle of lectures held by Derrida at the 1997 Cerisy Conference, provided a new impetus for a theoretical dialogue that had begun more than forty years earlier, with Derrida's *Violence and Metaphysics*. Unsurprisingly, Derrida's criticism towards Levinas revolves around similar motifs: in 1964, Levinas was accused of not being able to escape Western phonologocentrism; in 2006, his thought is more generally blamed for adhering to the so-called carnophallologocentrism¹, i.e., the Greco-Judeo-Christian-Islamic philosophical pattern that establishes the undisputed dominance of the male-man over the world and other beings². Namely, Levinas' lack of radicality emerges again in his dismissal of the animal question. In Derrida's eyes, Levinas assigns animals a subsidiary and secondary role. This impression is first and foremost confirmed by their quasi-total ab-

¹ See J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, Galilée, Paris 2006; transl. by D. Wills, *The Animal That Therefore I Am*, Fordham University Press, New York 2008, p. 104. This notion first appeared in a 1989 interview with J.-L. Nancy. In this context, Derrida claims that "the concept of the subject" in Western philosophy responds to a "dominant *schema* [...] that implies carnivorous virility" (J. Derrida, "Il faut bien manger" ou le calcul du sujet, in "Confrontation", 20, 1989, pp. 91-114; transl. by P.T. Connor, A. Ronnel, "Eating Well", or the Calculation of the Subject, in E. Weber [ed.], *Points...: Interviews. 1974-1994*, Stanford University Press, Stanford 1995, p. 280). As D. Baumeister explains, Derrida shows that Western subjectivity is always characterized by an "ingestive relation to nature". Such an attitude manifests itself as a manly force of interiorization that, although present in logocentrism as well, has its "paradigmatic form in the ingestion of 'animal' [...] flesh" (D. Baumeister, *Derrida on Carnophallologocentrism and the Primal Parricide*, in "Derrida Today", 10, 2017, p. 54).

² As known, Levinas is included in a "quasi-epochal" category of thinkers, along with Descartes, Kant, Heidegger, and Lacan (see J. Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, cit., p. 14.).

sence in the philosopher's work: animals are often employed as merely metaphorical figures or, when properly evoked, quickly liquidated as extraneous to the ethical discourse.

Nevertheless, according to Derrida's criticism, Levinas' lack of interest in the animal question cannot be reduced to a simple omission. On the contrary, it represents a full-fledged theoretical fault, which risks undermining the stability of Levinas' philosophical architecture, or, as Christian Diehm puts it, making it "ill-founded"³. The nature of such negligence can be easily grasped by considering the main purpose of the Levinasian philosophical system: defining absolute otherness and, even more significantly, measuring its power to hasten the subject's responsibility. In this respect, Derrida observes:

That can be a surprise, coming from a thinking that is so "obsessed" [...], so preoccupied by an obsession with the other and with his infinite alterity. If I am responsible for the other, and before the other, and in the place of the other, on behalf of the other, isn't the animal more other still, more radically other, if I might put it that way, than the other in whom I recognize my brother, than the other in whom I identify my fellow or my neighbor?⁴

With these words, Derrida tries to expose Levinas' philosophical proposal as profoundly incoherent and inconsequential. In Levinas' perspective, ethics can arise only when the subject abandons the temptation to approach the Other by including it in its horizon or looking for a middle-term able to mediate their relationship. As Levinas argues in *Philosophy and the Idea of Infinity*, the sovereignty of the Same only ends when the subject stops existing by progressively *identifying* foreign beings and discovers a "non-I access" to the Other, engaging in an asymmetrical relationship that excludes assimilation and resemblance⁵. In short, the more radical the alterity and difference are, the more easily the primacy of ethics can be acknowledged; the more distant and unattainable the Other's otherness is, the more urgent and compelling the call for responsibility resonates.

That is why, in Derrida's analysis, Levinas' dismissal of the animal question results in a patent contradiction: isn't the animal's Otherness more distant than *my* brother's, *my* fellow's, *my* neighbor's? Does not the choice of prioritizing the relationship with the other man forcibly rein-

³ C. Diehm, *Ethics and Natural History. Levinas and Other-Than-Human Animals*, in "Environmental Philosophy", 3, 2006, p. 39.

⁴ J. Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, cit., p. 107.

⁵ See E. Levinas, *La philosophie et l'idée d'infini*, in "Revue de Métaphysique et de Morale", 62, 1957, pp. 241-253; transl. by A. Lingis, *Philosophy and the Idea of Infinity*, in *Collected Philosophical Papers*, Nijhoff, Dordrecht 1987, pp. 49-50.

roduce symmetry and reciprocity, as Giovanni Gurisatti⁶ underlines? All in all, the other man – and even God, in whose image humankind was created – are still analogs to the human subject, who entertains a relationship of resemblance with them.

Yet, Levinas expressly negates the primacy of animality to the ethical question in the so-called *Animal Interview*, thoroughly mentioned by Derrida⁷. In this context, the philosopher claims that the Face of the animal can be attained only through human mediation: even though “one cannot entirely refuse the dog a Face [...], the wisdom of the Face does not begin with the dog”⁸. The other man alone provides *primary* access to the authentic dimension of the Face, while “the Face in the animal” can be discovered only “afterwards”⁹. As Derrida puts it, these observations “indeed seem to suggest that this discovery after the fact operates on the basis of an analogical transposition or anthropomorphism, which is a way of rendering it secondary”¹⁰.

While not being irreconcilable with such a notion (“I cannot tell you at what moment you have the right to be called ‘face’. What an insuperable line!”, Levinas adds), animal existence is outlined as less leaning towards transcendence and ordinarily coinciding with a brutal adhesion to Being¹¹. Animals are thereby regarded as less suited for an authentic ethical relationship. In a way, Levinas seems unable to recognize animals’ mystery and enigma¹²: far from being seen as cryptic or problematic, their

⁶ See G. Gurisatti, *L'animale che dunque non sono*, Mimesis, Milano-Udine 2006, pp. 47-48.

⁷ See J. Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, cit., p. 107. More precisely, Derrida refers to J. Llewelyn, ‘Who is my neighbour?’, in *The Middle Voice of Ecological Conscience. A Chiasmic Reading of Responsibility in the Neighborhood of Levinas, Heidegger and Others*, Palgrave Macmillan, New York 1991, pp. 49-67. John Llewelyn himself conducted this interview at Levinas’ home in Paris. It is integrally reproduced in E. Levinas, *The Animal Interview*, in P. Atterton, T. Wright (eds.), *Face to Face with Animals. Levinas and the Animal Question*, Suny Press, New York 2019, pp. 3-9, from which I quote.

⁸ Ivi, p. 3.

⁹ Ivi, p. 4.

¹⁰ J. Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, cit., p. 108.

¹¹ See E. Levinas, *The Animal Interview*, cit., p. 4: “A being is something that is attached to being, to its being. That is the idea of Darwin. The animal being is a struggle for life, a struggle for life without ethics. Is that not true? It is a question of might, no? Darwinian morality. When I began reading Heidegger, you know, when Heidegger says at the beginning of *Sein und Zeit* that *Dasein* is a being that in its being is concerned for this very being [...]. Now that is the idea of Darwin: the living being struggles for life. The aim of life is life itself. However, with the appearance of the human – here is my entire philosophy – that is, with man, there is something more important than my life, and that is the life of the other”.

¹² As known, the notion is particularly associated with femininity and the erotic phenomenon in *Totality and Infinity* (E. Levinas, *Totalité et Infini. Essai sur l'exteriorité*, Nijhoff, The Hague 1961; transl. by A. Lingis, *Totality and Infinity*, Nijhoff and Duquesne University Press, The Hague-Boston-London 1969, p. 260). The notion of enigma is

existence is solved and brutalized in their alleged rootedness in the world and Being. In Levinas' perspective, the animal mystery is de-mystified, deciphered, and thus, made *irrelevant* to philosophical investigation and ethical discourse.

1. Levinas, Derrida, and the Ethico-Aesthetical Irrelevance of Animals

Despite his promising premises, the Lithuanian philosopher also falls back into an anthropocentric and humanistic perspective. This conclusion is often met with astonishment by Derrida, as if he were to say "Quoque tu, Levinas?"¹³. In this respect, he further comments:

One might be surprised, from another point of view, by what remains, in its very originality, a profound anthropocentrism and humanism. For a thinking of the other, of the infinitely other who looks at me, should, on the contrary, privilege the question and the request of the animal.¹⁴

In this passage, Derrida adds new elements to his analysis. Namely, he introduces the theme of the look of the Other. This argumentative *Leitmotiv* will prove decisive in describing the mechanism employed by Levinas to neglect the animal question. As Derrida argues in the opening pages of his essay, such a result emerges from a specific tendency of the philosophical tradition in which Levinas places himself, which consists of treating the animal as a "*theorem*" (*théorème*)¹⁵. As the italics suggest, this term is employed in a poignant sense. A very cursory etymological examination highlights that it derives from the Greek *theōreîn* in combination with the suffix *-ma*, which conveys the idea of passiveness. This preliminary observation alone might raise some perplexity. Specifically, one could ask how dismissing the ethical-philosophical significance of the animal question depends precisely on the animal's transformation into a *theoretical object*.

This paradox can be easily solved by considering the stratification of meanings that the verb *theōreîn* possesses, with which Derrida deliber-

mainly thematized in *Phenomenon and Enigma* (E. Levinas, *Énigme et phénomène*, in "Revue de Métaphysique et de Morale", 6, 1957, pp. 241-253; transl. by A. Lingis, *Phenomenon and Enigma*, in *Collected Philosophical Papers*, cit., pp. 61-73) as the modality through which Otherness comes to manifestation without disavowing its alterity in the phenomenon.

¹³ A similar remark is in fact made by Derrida about Levinas' position on vegetarianism: "This foreclosing or sidelining of the *animot* surprise us more coming from Levinas than from the other thinkers of the 'I think', from Descartes or Kant" (see J. Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, cit., pp. 112-113)

¹⁴ Ivi, p. 113.

¹⁵ Ivi, p. 14.

ately plays: when speaking of “theorem”, he does not refer to the intellectual value of the term, but rather to its original sensible meaning. In his discourse, then, a theorem represents something that offers itself passively to others’ sensible eyesight but cannot exercise its own gaze – “something seen and not seeing”. As Derrida further explains, anthropo-carnophallogocentric¹⁶ philosophers – Levinas included – allowed themselves to treat animals as an issue that did not *regard* them by making them something that can be looked at but is never able to actively watch anything (*qui ne regarde pas*). When discussing their approach, Derrida argues that

The experience of the seeing animal, of the animal that looks at them, has not been taken into account in the philosophical or theoretical architecture of their discourse. In sum they have denied it as much as misunderstood it [...]. It is as if the men representing this configuration had seen without being seen, seen the animal without being seen by it, without having seen themselves seen by it; without having seen themselves seen naked by someone who, from deep within a life called animal, and not only by means of the gaze, would have obliged them to recognize, at the moment of address, that this was their affair, their lookout.¹⁷

Despite being oft-overlooked, these observations have a major aesthetic significance. In Derrida’s perspective, anthropo-carnophallogocentrism deprives animals of their ability to both receive aesthetic impressions and actively capture the world through sensible sight. They are turned into a sort of windowless monads and confined in a dimension lacking whatsoever aesthetic exteriority.

Nevertheless, this is not the only aspect implied in Derrida’s subtle “jeux des regards”¹⁸. The philosophers of Western anthropocentrism have never seen themselves seen, i.e., have never seen themselves *as* seen. As Derrida remarks on several occasions, this means in the first place that they can-

¹⁶ Following Gurisatti (see G. Gurisatti, *L'animale che dunque non sono*, cit., pp. 21-28), I have chosen to widen the notion of carnophallogocentrism to that of anthropo-carnophallogocentrism. Although Derrida focuses on the central role of the male subject in Western thought, it is undeniable, as Derrida himself underlines in the passage mentioned above, that a major break arises between humankind in general and other creatures.

¹⁷ *Ibidem*. The translation is slightly modified. In Will’s rendition, Derrida’s French “sans s’être vus vus par lui” and “sans s’être vus vus nus” is translated as “without being seen seen by it” and “without being seen seen naked by it”. However, this solution is manifestly unsatisfactory, because it erases the essential sense of reflexivity conveyed by Derrida’s words.

¹⁸ O. Ombrosi, *Le face-à-face de Levinas avec le serpent et... la critique de Derrida. [Sur la “question animale”]*, in C. Pelluchon, Y. Tonaki (eds.), *Levinas et Merleau-Ponty. Le corps et le monde*, Hermann, Paris 2023, p. 234.

not recognize the animals' gaze as such and refuse to assign them a fully vital autonomy. But, more importantly, it implies that they have never *felt* affected by their gaze. They fail to recognize the chance of becoming the target of the animal gaze in their turn – or, if anything, do not grasp this situation as such when it takes place. They don't see animals as seers and, reflexively, do not see themselves as possible *objects* of their look.

In sum, Western philosophers “took no (thematic, theoretical philosophical) account of it”¹⁹ because they denied the possibility of being aesthetically affected by animals and neutralized their aesthetic agency. Analogously, human subjectivity has been held impermeable to animals' sensible catch, that is to say, never at risk of becoming *passive* when faced with animals. Such a subject was never held to be reachable or reached, impressable or impressed, touchable or touched by animal gazes. Let alone besiegeable or besieged, obsessable or obsessed, traumatizable or traumatized.

As I am trying to suggest, these deficiencies are crucial when analyzed in the light of Levinas' account of ethical subjectivity, somehow already evoked by Derrida himself when he describes the passiveness of the “philosophical body” not-seeing-itself-seen as naked²⁰. As known, in Levinas' analysis the notion of passivity assumes an ever-growing importance, eventually becoming the cornerstone of the emergence of the self in *Otherwise than Being or Beyond the Essence*. In this major work, he famously argues that the subject is anarchically determined by the contact with radical alterity, long before defining itself in its consciousness²¹. This priority of the Other over the subject's consciousness makes it evident that, in this pre-original contact, the self is *still* pure passivity or, as Levinas defines it more than once, “a passivity more passive than all passivity”²². In this originating moment and through this primordial trauma, the subject is awakened and called to its ethical responsibility: “Responsibility for the other, [...] in its antecedence to the present and to representation, is a passivity more passive than all passivity, an exposure to the other without this exposure being assumed”²³.

This digression in Levinas' analysis of subjectivity's ethical awakening is, in fact, closely related to our topic, because the Other's pre-original

¹⁹ *The Animal That Therefore I Am*, cit., p. 13.

²⁰ Ivi, p. 11.

²¹ As T.C. Wall underlines, the originality of *Otherwise than Being* and its radical detachment from Western metaphysical thought lies precisely in envisaging a subjectivity that “eludes that which is essential to subjectivity: self-certain presence to the self [...]” (T.C. Wall, *Radical Passivity. Levinas, Blanchot, and Agamben*, State of New York University Press, Albany 1999, p. 38).

²² E. Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Nijhoff, The Hague 1974; transl. by A. Lingis, *Otherwise than Being or Beyond the Essence*, Kluwer, Dordrecht 1991, p. 14.

²³ Ivi, p. 15.

proximity is described as unfolding itself in terms of aesthetic sensibility. As Levinas writes:

This breakup of identity, this changing of being into signification, that is, into substitution, is the subject's subjectivity, or its subjection to everything, its susceptibility, its vulnerability, that is, its sensibility [...]. The response which is responsibility, responsibility for the neighbor that is incumbent, resounds in this passivity, this disinterestedness of subjectivity, this sensibility.²⁴

This brief passage unfolds fundamental elements for our analysis. In *Otherwise than Being* Levinas assigns growing importance to sensibility, which used to occupy a much more marginal place in *Totality and Infinity*²⁵. In this reformulation, sensibility hosts the subject's birth and constitution, which is contemporary to the subject's *call* for responsibility. This scheme leads to a decisive consequence: in Levinas' mature formulation of the ethical relationship, responsibility comes to have an aesthetic trigger. As Sebastiano Galanti Grollo underlined on many occasions, Levinas talks of an "embodied" responsibility emerging from a "flesh-and-blood subject"²⁶. In this scheme, "subjectivity can access [...] its ethical vocation only through its feeling"²⁷ that must be elicited by a "hetero-affection"²⁸. But that forcibly implies – needless to say – that only "others" capable of affecting the subject can provoke an ethical answer on its part.

In light of these observations, it is clear how crucial the outcomes of Derrida's criticism are. Ignoring the animal as my possible Other implies minimizing its aesthetic capacity to penetrate my subjectivity and affect it in a primordial aesthetic sense: strictly understood, the animal's ethical-theoretical erasure must be achieved by making their aesthetic expressiveness irrelevant. If we were to translate Derrida's discourse into Levinasian terms, we could say that when Derrida blames Western philosophers for never being able to see themselves as seen by animals, he means that the subject never feels *accused* by them. No matter how intensively they look at the subject, how heavily they touch it, or how loud they call it, they will never succeed in affecting a proper

²⁴ Ivi, pp. 14-15.

²⁵ According to J. Duyndam, radical passivity and sensibility are prefigured by the analysis of enjoyment in *Totality and Infinity* (see J. Duyndam, *Sincerely me. Enjoyment and the Truth of Hedonism*, in G. Hofmeyer [ed.], *Radical Passivity. Rethinking Ethical Agency in Levinas*, Springer, Berlin 2009, pp. 67-78).

²⁶ S. Galanti Grollo, *La "passività estrema" dell'incarnazione. Levinas e il tema dell'embodiement*, in "Teoria", 41, 2021, p. 209. In this regard see also S. Galanti Grollo, *La passività del sentire. Alterità e sensibilità nel pensiero di Levinas*, Quodlibet, Macerata 2018.

²⁷ Ivi, p. 210.

²⁸ E. Levinas, *Otherwise than Being or Beyond the Essence*, cit., p. 121 (my emphasis).

Levinasian subjectivity *as* animals. The Human Face will always serve as necessary mediation for its aesthetic recognition and the unfolding of its ethical signification. This is why – as I will show – a mechanism of anthropo-aesthetization is almost always in play when Levinas takes into account animals as ethical actors.

2. The Linguistic Mediation in Levinas' Ethico-Aesthetics

Albeit correct, Derrida's analysis never comes to the point of clearly showing why Levinas' subject cannot feel hastened by animality. On closer inspection, the anthropocentric prejudice that characterizes Levinas' analysis is identifiable in a quite systematic way throughout its work. Namely, it depends on a strong theoretical position that, though progressively mitigated, marks his philosophical path from beginning to end. A possible hint at the proper reason justifying Levinas' position can be detected in a reference that Derrida²⁹ himself makes to the notion of the Face in *Ethics and Infinity*, underlining that, according to Levinas, the Face is already missed when one focuses on the color of its eyes³⁰. As Derrida points out, such observation certainly testifies that Levinas mainly "thinks of the other human".

But more importantly, it refers to a central principle in Levinas' characterization of its most significant philosophical device. As he repeatedly underlines in *Totality and Infinity*, the Face cannot be merely grasped through vision and cannot be reduced to its visible features. Understanding the Face in terms of vision or manifestation could put it at risk of being thematized and, thus, easily assimilated by the Same. Its transcendence is guaranteed by the fact that it unceasingly transfigures its physiognomy. This is why recognizing stable traits in it could definitively compromise its Otherness and, finally, cause its disappearance as such. The Face – Levinas unceasingly repeats – does not reveal itself as a phenomenon. Rather, it must be seized in a phono-linguistic dimension:

The manifestation of the *kath'auto* consists in a being telling itself to us independently of every position we would have taken in its regard, expressing itself. Here, contrary to all the conditions for the visibility of objects, a being is not placed in the light of another but presents itself in the manifestation – present before manifestation that should only announce it

²⁹ See J. Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, cit., 12

³⁰ See E. Levinas, *Éthique et Infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Fayard, Paris 1982; transl. by R.A. Cohen, *Ethics and Infinity*, Duquesne University Press, Pittsburgh 1985, p. 85.

[...]. Form – incessantly betraying its own manifestation, congealing into a plastic form, for it is adequate to the same – alienates the exteriority of the other. The face is a living presence; it is expression [...]. The face speaks. The manifestation of the face is already discourse. This way of undoing the form adequate to the Same so as to present oneself as other is to signify or to have a meaning. To present oneself by signifying is to speak. This presence, affirmed in the presence of the image as the focus of the gaze that is fixed on you, is said.³¹

Seeing the Other's eye color amounts to freezing the Face in a plastic image and depriving it of its exteriority. This exteriority lies in always coinciding with its content, without ever concealing its emergence and manifestation into a sharp and fixed appearance. To maintain its transcendence, the Face must constantly undo its form.

In order to avoid such a fixity, Levinas identifies the privileged mode through which a Face expresses itself in language. In *Totality and Infinity*, only discourse and linguistic expression secure the Face of its transcendence and unattainability. This centrality of language remains unchanged also *a parte subjecti*. In this case, too, language alone can offer the means through which the relationship with the Other is kept safe from thematization and assimilation. On various occasions, Levinas claims that the subject opens to the Other by invoking it: the relation with the Other can take place only “in the relation of language, where the essential is the interpellation, the vocative”³². In this analysis, language shapes the ethical relationship on both sides: on the part of the Other, which reveals itself in speech, and on the part of the subject, which testifies the transcendence of the Face by invoking it.

As I am trying to suggest, these brief observations highlight why Derrida's criticism never wholly detects the core of Levinas' carefree attitude towards animals. In Levinas' perspective, animals can never make the subject feel *seen* because gaze alone cannot establish any possible ethical reciprocity. The Other must be able to signify its transcendence in speech and the subject must testify it through its invocation. That is the proper reason why Levinas hesitates in recognizing animals a Face. When he claims that he is not sure “whether one finds it in a snake”³³, he expresses his struggle in granting the snake a kind of expressiveness that he cannot but interpret through the lens of language.

Despite the radical changes it presents, *Otherwise than Being* does not deprive language of its major ethical relevance. The permanence of this

³¹ E. Levinas, *Totality and Infinity*, cit., pp. 65-66.

³² Ivi, p. 69.

³³ E. Levinas, *The Animal Interview*, cit., p. 4.

linguistic filter manifests itself in several theoretical and lexical choices. First, as already mentioned, the subject's anarchical exposure to Other is often described as an *accusation*. A new dimension enhances the "invoking subject" presented in *Totality and Infinity*, which must now be understood as declined in its accusative form³⁴. The subject is held accountable for a fault that precedes its constitution, for which it is nonetheless *called* to *answer*. Secondly, linguistic lexical tools come into play in characterizing the subject's passiveness. Namely, the subject's "exposure to the Other" is described through the renowned notion of *Saying*. Admittedly, this term does not refer to the most traditional thematizing language, which is described through the so-called category of the *Said*. Still, this linguistic reference is justified to the extent that it presents exposure as the "condition for all communication"³⁵. Far from being brutal and meaningless sensibility, the Saying constitutes significance itself: "The subject of Saying does not give signs, it becomes a sign, turns into an allegiance"³⁶. The Saying identifies subjectivity as sheer expressivity, signifinness, and availability to responsiveness. Far from being dimmed, language is then somehow distilled and restored to its purest form.

The last linguistic reference concerns the outline of the subject anarchic exposure to the Other. Namely, linguistic tools enter into play to characterize the so-called structure of The-Other-in-the-Same. This key notion – one of the most innovative in Levinas' *Kebrre*³⁷ – is famously described through the cognate categories of inspiration and prophecy. Subjectivity recognizes itself as originally exposed to the infinite alterity of the Other as prophets are inhabited by the unattainable Word of God, to which they are bound to obey and "make sign"³⁸ before even comprehending it. In inspiration, "the extreme tension of language" takes place. The subject's obligation to respond to the Other and transform into a pure sign marks "the impossibility of being silent, the scandal of sincerity"³⁹.

This short itinerary in Levinas' theoretical path detects a constant *Leitmotiv* in his thought. Although ethics remains the core of his philosophical investigation, as Étienne Feron brilliantly highlights, Levinas never ceases to use linguistic expressivity as a privileged tool for describing ethical engagement⁴⁰. Even when Levinas analyzes the status of subjectivity

³⁴ See E. Levinas, *Otherwise Than Being or Beyond the Essence*, cit., p. 15.

³⁵ Ivi, p. 48.

³⁶ Ivi, p. 49.

³⁷ See S. Strasser, *Jenseits von Sein und Zeit. Eine Einführung in Emmanuel Levinas' Philosophie*, Springer, Berlin 1978, p. 219.

³⁸ E. Levinas, *Otherwise Than Being or Beyond the Essence*, cit., p. 143.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ É. Feron, *De la transcendance à la question du langage. L'itinéraire philosophique d'Emmanuel Levinas*, Millon, Grenoble 1992, p. 9.

from a more sensible and aesthetic perspective, his model for envisaging its potency-to-signify remains the linguistic dimension. Therefore, such a logocentric perspective – I contend – necessarily biases and narrows the area of deployment of Levinasian ethics.

Somehow, despite never referring to the “scene of name-calling” in *Genesis*⁴¹, Levinas, too, recognizes language as the feature that distinguishes men from the rest of beings and bestows upon them undisputed superiority. Animals cannot affect human subjectivity directly because their signifying expressiveness cannot be *immediately* traced back to the linguistic model. In Levinas’ perspective, animals’ *Sprachlosigkeit*⁴² makes them unable to call, respond, and expose themselves as pure signifiyng. Such an essential inability forecloses them “from the ethical circuit”⁴³ on both sides: as a possible Other that I am responsible for and as an ethical agent. The “Greek-Abrahamic law”⁴⁴ that Derrida speaks of remains in place in Levinas’ thought, too, and establishes man’s *ethical* superiority over animals.

In this respect, the cooperation between these two theoretical sources – the Greek and the Jewish – is called into question by Levinas in one of his confessional writings. In *Beyond the Verse*, he remarks that “Aristotle’s ‘animal endowed with language’ has never been thought, in its ontology, in terms of the book”⁴⁵, with an explicit reference to the Torah. By observing this, Levinas first and foremost acknowledges the legitimacy of Aristotle’s definition of man in the *Politics*⁴⁶, recognizing language as the feature that separates men from other beings. Nevertheless, he adds, such a Greek definition must be enriched with a Jewish understanding, that is, read in the light of the Bible. This remark is far from having a merely religious meaning. Rather it aims at characterizing man as that creature that is always exposed to a Word that bears infinity and to which he is called to respond. The “contraction of the Infinite” present in the Scripture makes it possible to grasp the proper ethical fallout of language:

Language which has become Holy Scriptures, and which maintains its prophetic essence – probably language *par excellence* [...]. It co-ordinates me with the other to whom I speak; it signifies in every discourse from the

⁴¹ As known, Derrida widely comments on the passage from *Bereshit* in which God charges Adam to name animals. His analysis mainly revolves around Benjamin’s analysis of the scene in *On Language as Such and On the Language of Man* (see J. Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, cit., pp. 18-20). On Derrida’s reading of Benjamin see G. Gurisatti, *L’animale che dunque non sono*, cit. pp. 30-39.

⁴² See J. Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, cit., p. 19.

⁴³ Ivi, p. 106.

⁴⁴ Ivi, p. 20. The text is slightly modified.

⁴⁵ E. Levinas *L’au-delà du verset*, Minuit, Paris 1982; transl. by G.D. Mole, *Beyond the Verse*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1994, p. XI.

⁴⁶ See Arist., *Pol.* I, 3.1253a.

face of the other, hidden from sight yet unforgettable: from the expression before words my responsibility-for-the-other is called upon, deeper than the evocation of any images, a responsibility in which arise my replies.

In its most proper essence, language is prophetic. Its highest function is to expose the subject to the Absolute Other's Word, whose infinity it is called to testify in responsibility. For this reason, defining man as that animal endowed with *logos* means making him a prophetic one. Man is a prophetic animal insofar as, both in the strict sense of prophetic experience and in interpreting the sacred text, he knows how to manifest and respond to the call of that surplus of sense that has always inhabited him, tearing him apart in his claim to be self-sufficient. As such, he can access a privileged path toward ethical relationship, that unfolds both its polarities linguistically. That is why, in the last analysis, animals-not-endowed-with-language cannot appear as main figures in the ethical context. When they enter ethics – as I shall argue – they always need to be in some way traced back to and provided with human linguistic expressivity.

3. a. The Anthro-logical Animals

As known, an accusation of anthropomorphism is first and foremost leveled at Levinas by Derrida with reference to one of the most famous beasts of his “bestiary”⁴⁷: Bobby the dog. Levinas talks about *this* dog in a brief text contained in *Difficult Freedom*. The anecdote dates back to Levinas' captivity.

In the scenes he describes, Levinas and his comrades constantly feel seen: they feel seen “by the other men, called free”, by “the children and women who passed by and sometimes raised their eyes”; but all of them – he observes – “stripped” them of their “human skin”⁴⁸. Only Bobby, the “wandering dog” living in the camp, does not do that: “For him, there was no doubt that we were men”, Levinas observes. In Bobby's gaze – one could paraphrase – prisoners are still seen and felt seen as men. Indeed, this “certifying function” should already be considered a significant sign of the mere anthropological purpose that Levinas assigns this special dog. As Ombrosi remarks, “this pleasant text is manifestly

⁴⁷ I use this term in the sense of O. Ombrosi's *Le bestiaire philosophique de Jacques Derrida*, PUF, Paris 2022.

⁴⁸ E. Levinas, *Difficile Liberté. Essais sur le judaïsme*, Albin Michel, Paris 1963; transl. by S. Hand, *Difficult Freedom, Essays on Judaism*, John Hopkins University Press, Baltimore 1990, pp. 152-153.

anthropo-logo-centric, because it insists on prisoners' humanity from beginning to end, and not on the animality of this dog [...]. The man remains its center, it is, in fact, its center"⁴⁹. Still, there is more to it.

By virtue of such ethical behavior, Levinas famously defines Bobby as "the last Kantian in Nazi Germany"⁵⁰. This commentary received much attention and several explanations. Derrida argues that Bobby "is [...] anything but Kantian"⁵¹ for he is incapable of whatsoever universalization, as Levinas himself admits. On the contrary, Peter Atterton recognizes Bobby as a full-fledged moral actor in Kant's sense by interpreting Levinas' compliment as referred to the second formulation of the categorical imperative; it would therefore hint at Bobby's ability to express a form of personal "*reverentia*" as an "immediate response" in a proper Face-to-Face relationship⁵².

For my part, I do not intend to enter this quibbling debate but underline a different aspect of Levinas' story. Bobby recognizes the prisoners as men "without the brain needed (*n'ayant pas le cerveau qu'il faut*) to universalize maxims and drives"⁵³. One could paraphrase, *despite* not having a brain: despite its dogginess, animality, and lack of a universalizing reason, Bobby is still capable of ethical behavior. In this sense, Bobby represents some kind of exception if compared to other "normal" dogs. For example, he is radically different from Argos, Ulysses' "Greek dog", who can only recognize him in his Fatherland, expressing "its *conatus* and [...] joy"⁵⁴. Rather, he says, Bobby resembles the Egyptian dogs that witnessed the people of Israel in their breakaway from Egypt. The episode that Levinas refers to is taken from *Exodus* 11.7, where God commands dogs not to growl or bark against Jews. Levinas explains:

Israel is about to be released from the house of bondage. Slaves who served the slaves of the State will henceforth follow the most high Voice, the most free path. It is a figure of humanity! Man's freedom is that of an emancipated man remembering his servitude and feeling solidarity for all enslaved people. A rabble of slaves will celebrate this high mystery of man, and "not a dog shall growl". At the supreme hour of his institution, with neither ethics nor *logos*,

⁴⁹ O. Ombrosi, *Non seulement un chien. Les bestiaires de Levinas et Derrida*, in "Les Temps Modernes", n. 669-670, 2012, pp. 247-248.

⁵⁰ Ivi, p. 153.

⁵¹ J. Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, cit., p. 114.

⁵² See P. Atterton, *Dog and Philosophy*, in P. Atterton, T. Wright (eds.), *Face to Face with Animals. Levinas and the Animal Question*, cit., pp. 63-89, here pp. 70-71.

⁵³ E. Levinas, *Difficult Freedom*, cit., p. 153.

⁵⁴ E. Levinas, *Otherwise than Being or Beyond the Essence*, cit., p. 79. The difference between Argos and Egyptian dogs is mentioned at the end of *The Name of a Dog or Natural Rights* (see E. Levinas, *Difficult Freedom*, cit., p. 153).

the dog will attest to the dignity of its person. This is what the friend of man means. There is a transcendence in the animal!⁵⁵

Just like Bobby, Egyptian dogs can testify to humanity in prisoners or slaves. Just like Bobby, they can do that without possessing ethics or reason, suspending the brutality of their animality. On this special occasion – Levinas remarks – dogs become capable of transcendence⁵⁶. This extraordinary status is gained in two stages: first, they become capable of respecting God's command, i.e., to hear and obey his Voice; second, they satisfy this order and *signal* the difference between Jews and Egyptians by keeping silent in the din of night and renouncing their instinctual reactions – it is the night of firstborns, Levinas recalls, and a loud invaded all the land of Egypt. The Hebrew expression describing the purpose of the dogs bark is *lem'an tede'un*, “so that you will *know*”. Despite not having *logos*, the Egyptian dogs demonstrate being able to listen to a linguistic command and perform a signifying and informational function, which contrasts with their ordinary behavior. In other terms, their extraordinary nature lies in getting closer to linguistic receptivity and expressivity. The para-linguistic outcome of this anecdote is suggested also by Levinas' concluding words, through which he compares the Egyptian dogs' silence to Bobby's bark:

He [Bobby] was a descendant of the dogs of Egypt. And his friendly growling, his animal faith, was born from the silence of his forefathers on the banks of the Nile.⁵⁷

Bobby's warm and welcoming greetings and the Egyptian dogs' silence are twined. They both violate their instinctive behavior and express a signifying capacity through which these animals can attest to prisoners' humanity and make them feel seen as humans. This brief analysis leads to a key point in my argumentation: even in its sensible deployment, Levinas cannot but comprehend the ethical relationship in pre- or paralinguistic terms. When animals get to enter the circuit of ethics, it is because they also get close to the linguistic dimension. The anthropomorphization of animals consists, more properly speaking, of an *anthropo-logization*.

⁵⁵ Ivi, p. 152.

⁵⁶ Levinas granting Bobby transcendence is thoroughly commented upon in P. Atterton, *Dog and Philosophy*, cit., pp. 64-71. These analyses are explicitly called into question and more widely discussed by Chiara Pasqualin, (see C. Pasqualin, *La trascendenza dell'animale a partire da Lévinas*, in “Giornale di Metafisica”, 45, 2023, pp. 239-242). Namely, the author considers the possibility of acknowledging animals as fully transcendent – and not the realization of their vulnerability – as a key factor in defining ethical responsibility towards animals in Levinasian terms.

⁵⁷ E. Levinas, *Difficult Freedom*, cit., p. 153.

Besides Bobby, other lesser-known animals fill Levinas' pages. Two of them appear in a Talmudic reading collected in *Difficult Freedom*. Levinas discusses the coming of messianic times by commenting on the Talmudic tractate *Sanhedrin*⁵⁸. There will be people – he observes – who will not recognize the Messiah. The Talmud explains such inaptitude with an anecdote that describes an exchange between a bat and a cock⁵⁹: for the bat, it makes no sense to wait for daylight because it cannot see it anyway. Conversely, the cock is made for light, it can see it and recognize it before it shines forth, and so will those who are suited for messianic salvation. Again, a special quality differentiates an exceptional animal from other normal dull creatures. However, in this case, such a position seems to be described as gained through mere senses – through pure animality: “The cock perceives the dawn” and has “a nose for light”. Levinas immediately links this passage to a Jewish morning blessing that reiterates the excellence of the cock and its proximity to God. Similar remarks are contained in the conference *Transcendance et Intelligibilité*: “Isn't animal psychism already theology? That would be scandalous, wouldn't it?”⁶⁰. The scandal Levinas refers to lies in envisaging a scenario where not only an animal accesses a dimension of transcendence but does so in a more intimate way than humanity itself; or, as Ombrosi puts it, it consists of “the unheard chance of a proximity from the part of beasts to the Wholly Other”⁶¹.

Nevertheless, this apparent openness toward a purely animal transcendence is soon to be contradicted by the rest of the passage, which lends itself to an anthropocentric reading. The metaphoric nature of this episode – the Talmud itself explains that the tale represents a *mashal*, a “proverb” or a “likeness” – should already be a sign of its anthropo-oriented nature. Moreover, the quality that allows the rooster to distinguish night from day is explained through a para-etymological play. The term *sekhvi*, used in the passage to refer to the cock, also means “intelligence” or “understanding”. Therefore, the rooster announces the approaching day not by some instinctual, a-logical behavior, but through a mysterious and astonishing intelligence. Moreover, in the peculiar morning blessing that Levinas connects to this passage, Jews thank God for granting the rooster the intelligence (*binah*) to distinguish day from night. Significantly, it must be recited as soon as the cock announces the approaching day to humans through its *kol*, “voice”. The rooster is thereby transfigured into a rational and linguistic animal that serves men with a distinctly

⁵⁸ See *Sanhedrin* 11.54.

⁵⁹ E. Levinas, *Difficult Freedom*, cit., p. 92.

⁶⁰ E. Levinas, *Transcendance et intelligibilité*, Labor et Fides, Paris 1996, p. 40.

⁶¹ O. Ombrosi, *Non seulement un chien*, cit., p. 251.

human-like intelligence, ending up being the anthropological animal *par excellence*. Through its chant, it *calls* men and returns them to their proper dimension of light, for, as Levinas says elsewhere, “as soon as the day begins, nothing savage (*sauvage*) remains”⁶².

3. b. The A-logical Camels. Towards an Ethics of Difference

This brief review confirms Derrida’s judgment: the “hymn to Bobby”⁶³ does not suffice to reconcile Levinas’ ethics with the animal question. The linguistic mediation that structures his ethics makes it impossible to grant animals a place unless they get anthropomorphized or “anthropologized”.

However, within Levinas’s bestiary, there is one final figure that, although oft-overlooked, may open a path towards non-anthropo-carnophallogocentric ethics in Derrida’s sense: the camels from *Genesis* 24.17-19. Levinas comments on this passage in the famous essay *The Bible and the Greeks*, included in *In the Times of Nations*. First, the philosopher retraces the anecdote in question:

In *Genesis* 24, Abraham’s servant, having come from afar in search of a wife for his master’s son, asks Rebekah, the future mother of Israel, for a drink of water from her pitcher. But Rebekah also waters the camels of the caravan, “until they have all done drinking”. She waters the camels who cannot ask to drink [...]. It is a prefiguration or an enactment of the revelation in the responsibility for the first person to come our way – even if it is a beastly creature (*un peu chameau*), so to speak: a responsibility exceeding the demand heard by myself in the face of the other.⁶⁴

This passage is crucial to our analysis. Rebekah not only gives drink to the servant but also quenches the thirst of his camels. This behavior baffles Levinas: does the text suggest that my neighbor could also be a camel? – he wonders. His answer resorts to a certain irony: yes, the one to whom I should feel ethically obliged could also be *un peu chameau*, literally “a bit of a camel”. Such an expression is commonly used in French to

⁶² E. Levinas, *Du sacré au saint. Cinq nouvelles lectures talmudiques*, Minuit, Paris 1977; trans. by A. Aronowicz, *Nine Talmudic Readings*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1990, p. 104. The subject of this reading concerns a passage from the Talmudic tractate *Baba Metsia* (*Baba Metsia* 85a-83b). Levinas particularly discusses the separation between day, insofar as a time consecrated to men and their work, and night, which belongs to wild animals.

⁶³ J. Derrida, *The Animal That Therefore I am*, cit., p. 114.

⁶⁴ E. Levinas, *À l’heure des Nations*, Minuit, Paris 1988; transl. by M.B. Smith, *In the Times of Nations*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1994, p. 134.

define a particularly unpleasant and unpalatable person. Despite appearances, this reply does not simply represent an innocent game of words. Rather, it is the umpteenth gimmick through which Levinas reduces biblical animals to a metaphor and traces them back to humanity.

Yet, the biblical text and Levinas' commentary bring forth another interpretative possibility, that may allow us to "challenge the metaphor"⁶⁵ and take the camels as camels, just as much as Levinas took Bobby as a dog. Rebekah – the text specifies – waters the camels "who cannot ask to drink". Their animality hinders them from calling for help. Yet, without asking for it, they are rescued. Rebekah – who is incidentally a woman, as Derrida would have probably underlined⁶⁶ – waters them without needing to hear their call or detect a signifying expressiveness ascribable to language.

On the contrary, her ethical act seems to be triggered precisely by the camel's lack of linguistic expressivity. Her call for responsibility exceeds what she can linguistically intend or hear from the part of her two-humped neighbors; and yet, that is exactly why her obligation is all the more compelling. The richness of this biblical passage opens up a path for understanding the appeal of animals as something Wholly Other, precisely because they do not possess language and cannot ask for help. Camels are envisaged as Others by Rebekah not because they mimic or

⁶⁵ E. Levinas, *Difficult Freedom*, cit., p. 152.

⁶⁶ As Ombrosi remarks, Levinas does not underline that Rebekah is, in fact, a woman (see O. Ombrosi, *Non seulement un chien*, cit., p. 246) and the possible difference of a more "womanly" ethical attitude towards the Other does not enter his analysis. Nevertheless, it is certainly significant that, among the biblical examples taken into consideration, the only subject who feels responsible for the animal otherness is a feminine one. Not merely because it may hint at a general inclusion of women into Levinas' theoretical discourse – they are in fact present in it as figures of mystery and pure Otherness since its first formulations – but more properly because it could be taken as a proof of the considerable "feminization" of Levinas' subjectivity in *Otherwise than Being*. In fact, while *Totality and Infinity* relegates the feminine to a sort of ontological category of Otherness – "making it impossible", as Derrida appropriately remarks, "essentially impossible, that it could have been written by a woman" (J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967; transl. by A. Bass, *Writing and Difference*, Routledge, London 2001, p. 412) –, in *Otherwise than Being* notions such as maternity and vulnerability give femininity a far more central role in the characterization of ethical *subjectivity*. Taking this biblical anecdote as an example of the exceeding responsibility of the ethical subject may well reflect this shift in Levinas' treatment of femininity and its rightful inclusion into full subjectivity. On women's role in Levinas' thinking – with particular reference to its biblical and Talmudic sources, see C. Chalier, *Figures du féminin. Lectures d'Emmanuel Levinas*, Cahiers de la nuit surveillée, Paris 1982 and H. Ben Pazi, *Rebuilding the Feminine in Levinas's Talmudic Reading*, in "Journal of Jewish Thought and Philosophy", 12, 2003, pp. 1-32. For a critical confrontation between Levinas' and Derrida's positions on the feminine, see C. Malabou, *Le sens du "féminin"*, in "Revue du MAUSS", 39, 2012, pp. 236-244 and S. Dadà, *Levinas e il femminile. Tra stereotipo ed etica*, in "Etica e Politica", 2, 2021, pp. 683-702.

resemble the humanity of their master, but because they are fundamentally *different* from him. In this unique case, the so heavily criticized principle of analogy in Levinas' treatment of the animal question fades away. Camels are not *ana-logues* to men, for they neither have *logos* nor share any expressive symmetry or reciprocity with them. Toward them, they are, in fact, *a-loga*: creatures utterly devoid of language. And yet, precisely because of this difference, they can enter the ethical relationship⁶⁷.

Conclusions

Unfortunately, such an evocative text represents an isolated case in Levinas' work. As Ombrosi remarks⁶⁸, Levinas does not develop his discourse further and is not daring enough with the conclusions he draws from this biblical passage. Nonetheless, this episode may well reveal a certain openness towards "animal fragility". This hermeneutic possibility is, in fact, present in the text, and Levinas certainly sees it. This hesitation in wholly seizing the deepest implications of the text defines a paradoxical situation. On the one hand, acknowledging the infinite semantic richness of the Bible as capable of supplying the hermeneutical basis for a non-anthropocentric and non-anthropological responsibility towards animals may first and foremost extend Levinasian ethics towards animals and finally free it from its theoretical inconsistencies. But, even more importantly, in a peculiar game of cross-references, it would allow humanity to reclaim their nature as linguistic and prophetic creatures, letting them bear witness to the infinite meaningfulness in the text and the boundless responsibility it relentlessly calls upon humanity to uphold.

⁶⁷ In this perspective, this ethics of difference, as I have called it, can be closely linked to the ethical aspects of Gurisatti's notion of "ontocentric ultrahumanism" as presented in his contribution within this volume: only by radically assuming the absolute *ex-istence* of men within Being, animals can be framed in an ethical relationship that is authentically *altruistic* (see G. Gurisatti, *Amicum animal, sed magis amica veritas. Alcune considerazioni critiche sulla narrazione "estetica / arte animale" in prospettiva ermeneutica*, in this issue on pp. 152-153).

⁶⁸ See O. Ombrosi, *Non seulement un chien*, cit., p. 246.

Without Asking. Language and Animality in Emmanuel Levinas

The animal question is one of the most significant points of the critical comparison between Emmanuel Levinas and Jacques Derrida. In *The Animal That Therefore I Am*, the latter blames the former for relegating animality to a secondary role. In Derrida's perspective, Levinas renounces identifying the animal as a wholly Other and thus remains, despite his claims, a carnophallogocentric thinker. The main contention of this paper is that Levinas, as the perfect heir of the Greco-Jewish tradition, is not able to articulate the ethical relationship outside of the linguistic model. Therefore, he cannot grant animals a primary role and, when they enter the ethical discussion, they must always be anthropomorphized. The only exception to this model is represented by Levinas' analysis of a Biblical passage. As Levinas underlines, in this context, the matriarch Rebekah waters Abraham's servant's camels because they cannot ask for it, that is, precisely because they lack linguistic expressivity. Despite not being fully seized by Levinas, these hints of the biblical text could widen the applicational context of Levinasian ethics towards animals and properly pave the way for an ethics of difference. Moreover, in a paradoxical counterpoint, following such hints to the end and amplifying the unexpressed meanings of the Biblical text may lead to adhering to that prophetic dimension indicated by Levinas as the highest characteristic of human language itself.

KEYWORDS: Levinas, Derrida, Animals, Language, Ethics

Without Asking. Language and Animality in Emmanuel Levinas

La questione animale è uno dei punti più significativi del confronto critico tra Emmanuel Levinas e Jacques Derrida. In *L'animale che dunque sono*, il secondo accusa il primo di aver relegato l'animalità a un ruolo secondario, rinunciando alla possibilità di individuare proprio nell'animale l'assolutamente Altro e rimanendo così, in ultima analisi, un pensatore carnofallogocentrico. A partire dalla posizione derridiana, il presente contributo propone di riconoscere nel fondamentale primato che Levinas, come perfetto erede della tradizione greco-ebraica, assegna al linguaggio l'elemento che determina l'esclusione dell'animale della relazione etica. Attraverso un'analisi dei luoghi più significativi in cui Levinas si occupa del tema, si dimostrerà che, conformemente alle premesse indicate, gli animali levinasiani possono divenire attori etici solo nella misura in cui assumono caratteri più o meno marcatamente antropomorfi e antro-po-logici. L'unica eccezione a questo modello è rappresentata

dall'analisi di Levinas di un passo biblico, in cui la matriarca Rebecca abbevera i cammelli del servo di Abramo proprio perché questi non possono chiederlo, e cioè precisamente perché mancano di espressività linguistica. Benché Levinas non colga pienamente lo spunto in questione, seguirlo fino in fondo permette in effetti scorgere, già all'interno del testo biblico, la via per un'autentica e compiuta "etica della differenza". In un paradossale contrappunto, infine, riconoscere e valorizzare questa possibilità ermeneutica inespressa del testo non significherebbe solamente ampliare l'etica levinasiana in senso animalista, ma anche esercitare e dare attestazione di quella linguisticità profetica che il filosofo indica come caratteristica più propria dell'umano.

PAROLE CHIAVE: Levinas, Derrida, Animali, Linguaggio, Etica

Giovanni Gurisatti

Amicum animal, sed magis amica veritas

“Estetica / arte animale”: alcune considerazioni critiche in prospettiva ermeneutica

1. Estetica animale-non-umana

Riteniamo opportuno, in apertura, tracciare in estrema sintesi le coordinate del nostro approccio ontologico-ermeneutico alla questione uomo-animale, che ha un carattere “disgiuntivo”, in controtendenza dialettica rispetto all’ipotesi genealogica “coniuntiva” inversa, che trova nella coniugazione tra il cosiddetto “animale-umano” e il cosiddetto “animale-non-umano” – una formula divenuta ormai un cliché (un *récit*, una “narrazione”) antiantropocentrico e antispecista – la sua consacrazione, dove l’accento cade sulla comune, costitutiva *animaltà* dell’uomo e dell’animale¹. Al di là delle dichiarazioni di principio, quest’ultima prospettiva produce, in termini concettuali, uno strano paradosso, o circolo vizioso, secondo il quale i più recenti approcci (neo)evoluzionisti, zoobiocentrici e postumanisti – che ostentano un attacco frontale all’antropocentrismo, specismo e umanismo della tradizione metafisica occidentale – si ritrovano *de facto* a condividere il fondamento ultimo di quella stessa tradizione metafisica, ovvero l’idea (“prometeica”, quindi di per sé antropocentrica, umanista e specista) che l’uomo sia uno *zoon logon echon*, cioè bensì un essere vivente dotato di un surplus di attributi determinato dal *logos* (ragione e parola), ma che è pur sempre, nella sua essenza biologica,

¹ In questo saggio “disgiuntivo” abbiamo comunque cercato di muoverci nella maggiore prossimità possibile all’ipotesi “coniuntiva”. Se avessimo adottato il punto di vista strettamente ermeneutico secondo cui l’arte può dirsi tale solo in quanto è pensiero, conoscenza, comprensione, interpretazione, espressione e ricerca di verità e di senso storicamente determinati, e l’estetica è la teoria filosofica di tutto ciò, con la conseguente *estrema* complessità nella definizione sia dell’opera sia dell’artista, avremmo dovuto rinunciare a priori a qualsiasi dialogo – sia pure critico – con le istanze dell’estetica bioevoluzionista. Può apparire paradossale, ma proprio la prospettiva di Heidegger, nella sua radicalità ontologica, si rivela essere la più utile per tale confronto. Perciò l’abbiamo adottata, trascurando “altre” ermeneutiche a noi altrettanto congeniali, come quelle di Benjamin, Adorno, Gadamer, Pareyson, o, nell’ambito della storia dell’arte, di Riegl, Worringer, Panofsky, Sedlmayr, e così via.

un animale (un *animal rationale*). In definitiva, tra *zoon logon echon* e *zoon alogon*, *animal rationale* e *animal irrationale* – animale-umano e animale-non-umano – vi sarebbe comunque una indisciungibile continuità di fondo, data appunto dall'*animalitas*, sicché l'antiumanismo antiantropocentrico e antispecista finirebbe per condividere, suo malgrado, la medesima radice zoobiocentrica dell'osteggiato umanismo antropocentrico e specista.

Per quel che ci riguarda, vede bene qui Heidegger quando, ponendo la questione ontologica “che cos'è l'uomo?”, afferma che la definizione dell'uomo come *zoon logon echon*, *animal rationale* – che sintetizza la “concezione occidentale dell'uomo” – pur apparendo sommamente metafisica, “è, in fondo, di carattere zoologico”². “La metafisica”, scrive altrove, “rappresenta l'uomo come *animal*, essere vivente. Anche se la *ratio* [il *logos*] domina totalmente tale *animalitas*, l'essere-uomo continua a essere definito in base alla vita e al vivere”³. In termini più perentori:

L'essenza dell'uomo non [può] mai essere determinata in modo *sufficientemente* originario mediante l'interpretazione *finora avutasi*, cioè *metafisica*, dell'uomo come *animal rationale*, sia che si assegni il primato alla *rationalitas* (razionalità, essere cosciente e spiritualità) o alla *animalitas*, l'animalità e corporeità, sia che si cerchi di volta in volta tra le due solo un sostenibile equilibrio. [...] Nell'interpretazione dell'uomo come *animal rationale*, corrente per l'Occidente, l'uomo è prima esperito nella cerchia degli *animalia*, *zoa*, degli esseri viventi. All'ente che così si presenta è poi attribuita, come caratteristica e distinzione della *sua* animalità da quella dei meri animali, la *ratio*, il *logos*. [...] Il *logos* è concepito come una facoltà che consente all'essere vivente 'uomo' conoscenze superiori e più vaste, mentre gli animali rimangono esseri viventi 'privi di ragione', *a-loga*.⁴

Ma se la metafisica a matrice zoobiologica dello *zoon logon echon* non sa né può sapere nulla della differenza non di grado, ma ontologica, tra uomo e animale, sicché “pensa l'uomo a partire dall'*animalitas*, e non pensa in direzione della sua *humanitas*”⁵, è per l'appunto in opposizione a tale zoobiometafisica dell'*animalitas* che Heidegger persegue la necessità di smarcare l'autentica *humanitas* dell'uomo *sia* dall'umanismo

² M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica*, 1935, trad. it. di G. Masi, pres. di G. Vattimo, Mursia, Milano 1968, p. 150.

³ M. Heidegger, *Conferenze di Brema e Friburgo*, 1949-1957, trad. it. di G. Gurisatti, ed. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 2002, p. 36.

⁴ M. Heidegger, *Il nichilismo europeo*, 1940, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 2003, pp. 234-235 e 236.

⁵ M. Heidegger, *Lettera sull'umanismo*, 1949, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1995, p. 46.

antropocentrico della tradizione filosofica logocentrica, *sia* dall'analogo antiumanismo zoobiocentrico della tradizione scienziata bioevoluzionista, in direzione di quello che possiamo definire un "ultraumanismo ontocentrico" di una tradizione né metafisica né scienziata. Il protagonista, qui, *non* è un uomo-animale-razionale, bensì un *Da-Sein* che possiede in esclusiva la *potentia* – il poter-essere e l'avere-da-essere – di progettarsi come un *Esser-Ci*, un e-sistente/ex-sistente, tanto transmetafisico quanto transbiologico, capace di *eccedere* il proprio antropozoocentrismo in virtù di una radicale apertura ex-statica all'Altro da sé, ex-ponendosi *eccentricamente* all'essere dell'Alterità e all'alterità dell'Essere, nelle sue più svariate articolazioni⁶. "Unico fra tutti gli enti, l'uomo, chiamato dalla voce dell'essere, esperisce la meraviglia di tutte le meraviglie: *che l'ente è*"⁷. Heidegger enuncia così il fondamento ultimo – esclusivamente umano – di ogni esperienza del mondo-in-quanto-mondo, cioè di quell'esperienza antibiotica e antiantropica, al tempo stesso etica ed estetica, che proprio perché coglie l'ente "in quanto tale", nel suo essere essenzialmente inafferrabile a ogni cattura soggettiva, può anche dargli *forma* (estetica) accogliente e *lasciarlo* (eticamente) essere l'ente che è, salvaguardandolo e prendendosene cura. Una preoccupazione, questa, che è in diretto contrasto con ogni declinazione genealogica zoobiocentrica della *animalitas* dell'uomo, la quale, quando si dichiara antiantropocentrica, rischia di incorrere in una palese contraddizione, dal momento che non c'è punto di vista zoologico da cui si possa contestare la legittima volontà di affermazione, appunto, zoo-logica dell'animale-uomo sugli altri animali, quindi anche dello *zoon logon echon* sullo *zoon alogon*. Per un approccio ontologico, invece, solo ciò che scaturisce da una peculiare dimensione ultra-umana, non zoologica, dell'*humanitas*, la quale dà luogo a una libera esperienza eccentrica-ontocentrica dell'Alterità, può pretendere sensatamente il nome di "arte" in prospettiva est/etica⁸, sicché parlare di "arte" nel caso dei (cosiddetti) "animali-non-umani" è, dal nostro punto di vista contronarrativo, semplicemente, in termini concettuali, un nonsenso. A meno di non incorrere in un riduzionismo semantico dei termini "estetica" e "arte", la cui complessità e specificità è compito della filosofia salvaguardare, *sine ira et studio*.

⁶ "Chiamo lo stare nella radura (*Lichtung*) dell'essere l'e-sistenza dell'uomo. Solo dell'uomo è proprio un tal modo d'essere. [...] Di e-sistenza si può parlare solo in relazione all'essenza dell'uomo. [...] Nell'e-sistenza viene abbandonato l'ambito dell'*homo animalis* della metafisica" (ivi, pp. 46 e 87).

⁷ M. Heidegger, *Poscritto a 'Che cos'è metafisica?'*, 1943, in *Che cos'è metafisica?*, 1929, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 2001, p. 78.

⁸ Per questi aspetti rinvio a G. Gurisatti, *Est/etica ontologica. L'uomo, l'arte, l'essere in Martin Heidegger*, Morcelliana, Brescia 2020.

Consapevoli della specifica prospettiva da cui consideriamo la questione, ci sembra opportuno, quindi, sollevare qualche dubbio *filosofico* circa la disinvoltura a volte (a nostro parere) eccessiva con cui, nell'affrontare il rapporto tra estetica, arte e animalità, si dà per scontato già in partenza il fatto che, per emanciparsi “da un (più o meno sotterraneo) pregiudizio antropocentrico” (di volta in volta stigmatizzato come umanista, spiritualista, idealista, romantico, borghese, tradizionale, ecc.) che graverebbe su tale rapporto, sarebbe necessario – in termini trans-umani e post-umani – “iniziare a pensare l'uomo, e tutto ciò che è connesso all'uomo, a partire dall'animale che l'uomo è [...], ovvero in direzione dello scambio di sguardi tra animale-umano e animale non-umano”⁹. Non v'è dubbio che un atteggiamento programmaticamente antispecista possa trovare affascinante l'idea di spodestare l'esclusività dell'*homo sapiens* per ricondurre genealogicamente i fenomeni estetici, la sensibilità estetica e il comportamento artistico a “un'unica [comune] radice” animale, “origine comune” implicita nella vita biologica stessa, cioè “a ragioni biologiche simili in tutte le specie animali”, quindi anche nell'uomo¹⁰. Né ad addolcire il riduzionismo di questa posizione congiuntiva basta sottolineare la necessità di “conservare la distinzione fra arte umana e arte degli animali non umani”, mantenendo però il presupposto di “un'unica dimensione dell'esistenza” animale-umana¹¹. Dal nostro punto di vista sembra infatti assai poco legittimo non solo parlare coerentemente di “estetica-arte” animale, ma tanto più assimilare il *bios* animale all'esistenza (ex-sistenza) umana, che, esattamente nella misura in cui può (nel senso della *potentia*, del poter-essere) trascendere il proprio *bios* verso l'alterità dell'Essere, ha la chance di sviluppare una effettiva sensibilità estetica, un effettivo comportamento artistico, quindi un'arte nel senso ontologico-ontocentrico del termine. Questa è la nostra tesi, che, esattamente in quanto ultra-umanistica, si intende al tempo stesso come antiantropocentrica e antispecista, cioè affatto zoofila, proprio perché mira a sottrarsi a ogni forma di antropomorfizzazione dell'animale e di zoomorfizzazione dell'uomo. Ancorché paludato da filoanimalismo, qualsiasi antropo-zoomorfismo – letterario o scientifico che sia – è, dal punto di vista filosofico, una forma di antropocentrismo, quindi di specismo.

⁹ M. Latini, *Estetica e animalità. Introduzione*, in “Estetica. Studi e ricerche”, VIII, 2, 2018, p. 377. Cfr. la nostra diversa impostazione in G. Gurisatti, *L'animale che dunque non sono. Filosofia pratica e pratica della filosofia come est/etica dell'esistenza*, Mimesis, Milano-Udine 2016.

¹⁰ Cfr. A. Scanziani, *L'estetica animale: temi e problemi*, in “Balthazar”, 5, 2022, pp. 12 e 18.

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 15.

2. Estetica animale-emozionale

Connesso al precedente, il secondo elemento che si porrebbe alla base di un'estetica comune interspecifica è quello secondo cui, dal punto di vista dell'eto-psicologia cognitiva, animali-umani e animali-non-umani condividono le stesse forme di emotività, sensibilità, empatia, affettività, passionalità, pulsionalità, ecc. Almeno fino a un certo punto, su ciò, per l'“amico degli animali”, non vi è molto da obiettare, tanto più per chi è al corrente del fatto che, prima ancora che da Darwin, questo terreno era già stato accuratamente sondato da Schopenhauer, con esiti scientifici, metafisici e morali di cui di rado si rileva traccia nelle trattazioni evoluzioniste.¹² Anche qui però conviene procedere con la dovuta prudenza, ovvero con un pizzico di sano scetticismo. Si prenda ad esempio quel vasto zibaldone costituito da *La vita emozionale degli animali* di Marc Bekoff¹³, contenente ogni tipo di mirabolante “narrazione”¹⁴ riguardo alla capacità degli animali di provare emozioni di base (rabbia, gioia, tristezza, disgusto, paura, sorpresa) e complesse (gelosia, invidia, disprezzo, vergogna, orgoglio, ambizione, tracotanza, vanità, ecc.). Guardando con più attenzione, però, già si potrebbe discutere se (vecchia storia morfognomica di origini aristoteliche) si può legittimamente – senza antropomorfismi, e rispettando la complessità semantica dei termini in uso – chiamare “vanitoso” il pavone, “parsimonioso” lo scoiattolo, “orgogliosa” l'aquila, “fedele” la cicogna, o se nel caso dei bonobi si possa coerentemente parlare di senso del pudore, della vergogna, dell'imbarazzo. Ma il problema proiettivo si complica, dal punto di vista concettuale, quando Bekoff – al seguito di Jane Goodall –, spinge la sua avvincente narrazione ad attribuire agli animali non solo atteggiamenti estremamente complessi, raffinati, e di difficile spiegazione anche nell'uomo, come il senso del “gioco”¹⁵, del “riso” e del “comico”¹⁶, ma ogni tipo di “sensibilità [comportamento, coscienza] morale”, come il lutto, la compassione¹⁷, la giustizia, l'equità, l'onestà, la fedeltà, l'altruismo, e così via¹⁸. E che dire poi – per quanto riguarda

¹² Su ciò cfr. G. Gurisatti, *L'animale che dunque non sono*, cit., pp. 57-118.

¹³ M. Bekoff, *La vita emozionale degli animali. Un grande scienziato esplora la gioia, la tristezza e l'empatia negli animali*, 2007, con una premessa di J. Goodall, trad. it. a cura di M.C. Catalani, Perdisa, Bologna 2010.

¹⁴ “Che ci piaccia o no”, scrive Bekoff, “gran parte delle teorie intorno all'evoluzione del comportamento poggia su delle storie. [...] Gli aneddoti sono centrali nello studio del comportamento e dell'emotività animale” (ivi, p. 120).

¹⁵ Cfr. ivi, pp. 92-105.

¹⁶ Cfr. ivi, pp. 56-60.

¹⁷ Cfr. ivi, pp. 62-70.

¹⁸ Cfr. ivi, pp. 85-89 e 104-110.

più da vicino la nostra questione – della capacità degli animali di provare “stupore e meraviglia” per il semplice darsi del mondo, dunque di porsi in pura contemplazione dei suoi fenomeni¹⁹? In verità, Bekoff, che rimane fedele a un modello esplicativo funzionale, utilitaristico e adattivo dei comportamenti emozionali, nel suo testo – e ciò va a suo merito –, non si spinge mai a stabilire un nesso tra la sua estetica delle emozioni e quell'estetica “libera, gratuita” che è la premessa per la nascita dell'arte. Ma c'è chi lo fa. Ne *La cornacchia e l'albero. Biologia dell'esperienza estetica*²⁰, Felice Cimatti ci assicura (non è chiaro su quali basi) che il suo animale-non-umano (nello specifico: una cornacchia) prova, di fronte a un albero, una “esperienza [percettiva] propriamente estetica”, cioè libera, gratuita, contemplativa, *disinteressata ma intensificata*, priva di qualsiasi utilità biologica – esperienza “non funzionale”, quindi potenzialmente artistica²¹. La cornacchia vedrebbe immediatamente l'*albero-albero*, e lo può proprio perché è priva di mediazioni linguistiche e rappresentative, non ha né la parola né l'“in-quanto”, ovvero quel *logos* che viceversa impedirebbe tout court all'animale-umano una esperienza siffatta: lo *zoon alogon* possiede uno sguardo che lo *zoon logon echon* non può avere. “Il problema”, conclude Cimatti, “non è se anche gli animali non umani possono avere esperienze estetiche, al contrario, in realtà sono gli unici organismi viventi che – a rigore – potrebbero provare qualcosa del genere [...]. Per l'animale linguistico si tratta invece di una esperienza di fatto preclusa [...]. In realtà l'abbandono estetico è comune nel mondo animale, soltanto a un vivente è precluso, quello umano”²². Ovvero: “L'esperienza estetica [...] sarebbe biologicamente alla portata *soltanto* degli animali non umani”²³.

Questo ribaltamento a 180° di prospettiva non è nuovo e, per il filosofo, non fa scandalo: c'è già nell'*Ottava elegia duinese* di Rilke²⁴, per il quale mentre l'animale (“la creatura”) vede “l'Aperto”, lo “spazio puro” delle cose, noi umani saremmo *ab origine* condannati a intrappolare il mondo con le nostre rappresentazioni e le nostre parole. Fatto sta che proprio Heidegger, in un'ampia sezione del suo corso del 1942/43 su Parmenide²⁵, attacca in modo drastico il “rovesciamento” operato dal

¹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 60-62.

²⁰ Cfr. F. Cimatti, *La cornacchia e l'albero. Biologia dell'esperienza estetica*, in “Rivista di Estetica”, LIV, 54, 2013, pp. 27-41.

²¹ Cfr. *ivi*, pp. 27-29.

²² *Ivi*, pp. 36 e 39.

²³ *Ivi*, p. 27.

²⁴ Cfr. R.M. Rilke, *Elegie duinesi*, trad. it. di E. e I. De Portu, introd. di A. Destro, Einaudi, Torino 1978, pp. 48-53.

²⁵ M. Heidegger, *Parmenide*, 1942-1943, trad. it. di G. Gurisatti, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1999, pp. 269-285.

Rilke dell'*Ottava elegia*²⁶, sostenendo, viceversa, che “solo ed esclusivamente l'uomo è quell'ente che, *avendo la parola*, vede nell'aperto e vede l'aperto nel senso dell'*alethés*. L'animale, al contrario, non vede affatto l'aperto, non lo vede mai, con nessuno dei suoi occhi, quali che siano”²⁷. Non è possibile delineare qui nemmeno di sfuggita la complessa riflessione di Heidegger, poi ripresa nel celebre saggio *Wozu Dichter?*, del 1946, in cui egli teorizza lo statuto originariamente est/etico – cioè liberamente contemplativo – del *logos* umano (che non è solo *ratio* e parola, ma anche *ethos* e *aisthesis*)²⁸. Ci basta evidenziare, in linea con quanto detto sopra, e sempre in termini dialetticamente contronarrativi, che ciò che Heidegger contesta a Rilke è il fatto di pensare suo malgrado “totalmente entro i limiti della determinazione metafisica tradizionale dell'uomo e dell'animale”²⁹, limitandosi a contrapporre, con segno rovesciato, l'*animal irrationale* all'*animal rationale*, ma restando perciò stesso prigioniero del “biologismo del XIX secolo”, ovvero di una “moderna metafisica biologica” che nel segno della *animalitas* condivisa coniuga una “mostruosa antropomorfizzazione dell'animale, e una corrispondente animalizzazione dell'uomo”³⁰. Quel che è certo, per Heidegger, è che né l'allodola né la cornacchia “vedono l'aperto”³¹, cioè si meravigliano e stupiscono in termini estetico-contemplativi dei fenomeni del mondo-in-quanto-mondo³².

3. Estetica animale-biofunzionale

Benché in una prospettiva zoocentrica inversa rispetto alla nostra, le considerazioni di Cimatti circa il carattere non funzionale, ma libero, gratuito, contemplativo, disinteressato ma intensificato, privo di utilità biologica, dell'autentica esperienza estetica del mondo – propedeutica alla creazione artistica – hanno il pregio di cogliere il centro ontologico della questione. Ciò complica tuttavia un altro elemento della narrazione antispesista della “comune radice” biologica umana-animale della sensibilità estetica, l'idea cioè che possano definirsi tout court “estetici” compor-

²⁶ Cfr. *ivi*, p. 274.

²⁷ *Ivi*, p. 275, corsivo nostro.

²⁸ Per questo aspetto rinvio a G. Gurisatti, ‘Wozu Tiere?’ *Il Mondo, l'Aperto, l'Essere tra Rilke e Heidegger*, in “Scenari”, 9, 2019, pp. 13-36; *Id.*, *Est/etica ontologica*, cit., pp. 189-221 (cap. VI: *Animali e poeti [Heidegger e Rilke]*).

²⁹ M. Heidegger, *Parmenide*, cit., p. 276.

³⁰ *Ivi*, pp. 270-271 e cfr. pp. 282-283.

³¹ Cfr. *ivi*, p. 283.

³² La posizione di Heidegger – che è anche la nostra – è esattamente l'opposta di quella di Cimatti: “Agli animali manca il linguaggio perché essi sono sì ognora imbrigliati nel proprio ambiente, ma non sono mai posti in libertà nella radura dell'essere che, sola, è ‘mondo’” (M. Heidegger, *Lettera sull'‘umanismo’*, cit., p. 49).

tamenti animali che, pur non sedimentandosi in prodotti esterni, dimostrerebbero la presenza, nell'animale-non-umano, di un *sense of beauty* (ovvero: quello che al *nostro* occhio “estetico” sembra essere tale), una sensibilità – in termini sia produttivi che ricettivi – per ciò che *noi* siamo abituati a concepire come il “bello”, le “belle”, anzi “buone” forme e manifestazioni *corporee* proprie e dei propri consimili: danze, atteggiamenti seduttivi, rituali, giochi, colorazioni, ornamentazioni, simmetrie, canti, segnali, piumaggi, livree, attributi, morfologie, mimiche, ecc. La questione è che, per quanto affascinanti possano apparire ai *nostri* occhi, tutte queste complesse espressioni acquistano senso, e risultano comprensibili, dal punto di vista genealogico-evolutivo zoocentrico (post)darwiniano ortodosso, per la massima parte soltanto all'interno di uno schema bio-funzionale utilitaristico, adattivo, riguardante in particolare la sfera sessuale, ai fini della conservazione, riproduzione, selezione e affermazione di specie, con l'esito estetologicamente assai problematico “di riportare [...] l'indagine evolutivista sui fatti estetici a una forma di riduzionismo esplicativo pansessuale”³³. Si tratterebbe cioè tutt'altro che di fenomeni liberi, gratuiti, disinteressati, disfunzionali, ecc., sicché – almeno per il filosofo – non possono dirsi “estetici” in senso proprio. Già il fatto che il “bello” venga associato al “buono”, al valore performativo di *fitness* del portatore, svela il riduzionismo funzionalistico di fondo. Tanto più che ciò di cui si tratta – dalla coda dei pavoni alle danze amorose dei fenicotteri e delle gru – sembrerebbero aspetti fenomenici e comportamentali di specie, automaticamente condivisi da tutti i conspecifici, che non hanno nulla di libero, individuale, consapevole, intenzionale, autonomo, creativo, differenziante, vale a dire tutto ciò che ne farebbe, legittimamente, fenomeni esteticamente pregnanti. Con una forzatura narrativa antropomorficamente individualizzante che a uno sguardo attento non può non suscitare qualche legittimo sospetto, si ha un bel dire che “il” singolo pavone utilizza intenzionalmente (come se li conoscesse in quanto tali) tutti i suoi mezzi “estetici” per stimolare il senso individuale della bellezza “nella” singola femmina da sedurre, che recepisce come tale il suo messaggio, laddove una riflessione più smalzata non può che sollevare il dubbio che *tutti* i pavoni e consimili – belli o brutti, maestosi o spennacchiati (dipende dalle circostanze) – in tutte le parti del mondo, quand'è stagione, sottoposti a determinati stimoli (come negli allevamenti), fanno

³³ Cfr. L. Bartalesi, *Quale storia naturale per l'estetico? L'ipotesi darwiniana rivisitata*, in “Rivista di estetica”, LIV, 54, 2013, p. 18. Per una più ampia disamina storico-critica della prospettiva darwiniana cfr. Id., *Estetica evolutivista. Darwin e l'origine del senso estetico*, Carocci, Roma 2012, in part. capp. I-II. Circa i “capisaldi nella concezione darwiniana dell'estetica animale” si veda anche W. Welsch, *L'origine animale dell'estetica*, in “Rivista di estetica”, LIV, 54, 2013, pp. 181-206.

da sempre sincronicamente esattamente la stessa cosa, in modo automatico, non consapevole né individuale né intenzionale, e alla fine trovano tutti la femmina più o meno esteticamente esigente che ci sta, giacché la cosiddetta “bellezza”, in questo caso – prodotta o fruita che sia – è solo un “buon” mezzo utilitaristico della specie, della vita in genere e di genere, e non un fine “estetico-artistico” autonomo, differenziante, individualmente e liberamente perseguito, o recepito come tale³⁴. Scrive Welsch:

L'estetica animale pare circoscritta alla sfera del desiderio sessuale. Non è attestato quasi nessun caso in cui il bello venga suscitato indipendentemente dal desiderio sessuale. [...] In questo modo, pare mancare al piacere della bellezza, tra gli animali, quello che invece è l'elemento determinante per il piacere del bello tra gli uomini, vale a dire che la percezione del bello origina da se stessa e non si alimenta presso alcuna altra fonte [...]. Pertanto, l'idea che gli animali apprezzino il bello per amore del bello si spingerebbe troppo in là e sarebbe insostenibile. Il piacere del bello tra gli animali è [...] non ancora piacere estetico in senso proprio. [...] [Negli animali] l'atteggiamento estetico non è ancora diventato libero, indipendente e puramente estetico.³⁵

Sia pure formulate in termini dubitativi, anzi polemici nei confronti dell'estetica “tradizionale-borghese”, queste considerazioni hanno di nuovo il merito di delimitare *ex negativo* la sfera peculiare dell'estetico. Se infatti sospendiamo l'obiezione *per nulla marginale* secondo cui, dal punto di vista ontologico, la “sfera estetica” non è necessariamente vincolata al “bello” nel senso dei cliché morfologici correntemente evocati da questo termine, e l'atteggiamento estetico non si identifica necessa-

³⁴ È significativo che questo aspetto venga correttamente interpretato da uno degli autori più inclini ad accettare l'idea del “senso artistico” degli animali, Étienne Souriau: “Non è all'istinto artistico del pavone che bisogna rendere onore per gli splendori del suo piumaggio. Non è lui il responsabile. Non ha né combinato il ventaglio di queste nevature, né voluto questi colori, né ripartito questi ocelli. Tutto ciò è opera in lui della natura, di fenomeni vitali che esso non dirige né controlla. Si potrebbe parlare di un istinto artistico della vita [...], ma non dell'uccello” (É. Souriau, *Il senso artistico degli animali*, 1965, trad. it. di M. Porro, a cura di M. Mazzocut-Mis, Mimesis, Milano 2002, pp. 20-21). Ciò vale tanto più nei casi della “mimesi” animale: non vi sono insetti che artisticamente, cioè intenzionalmente, “mimano” foglie, foglie che “simulano” insetti, pesci che si “fingono” rocce, o bruchi che assumono la forma di gemme di arbusto, ecc., in termini volontaristici-utilitaristici. Si tratta, più semplicemente, di fattori legati alla morfogenesi, per cui determinate forme, generate per mutazione genetica arbitraria, casuale, contingente, nel corso del tempo hanno avuto successo, determinando un vantaggio adattativo per una data specie (su ciò cfr. T. Pievani, *La teoria dell'evoluzione. Attualità di una rivoluzione scientifica*, il Mulino, Bologna 2017³, pp. 52-54 e 62-64. L'autore diffida dall'assumere “tonalità antropomorfe e teleologiche, come se [la selezione naturale] fosse una forza intelligente. In realtà è un meccanismo cieco, che non ha intenti, non ha progetti e, soprattutto, che non vede il futuro” [p. 64]).

³⁵ W. Welsch, *L'origine animale dell'estetica*, cit., pp. 197-198.

riamente con il “piacere” inteso come *Erlebnis* biopsichico – questioni entrambe scontate per qualsiasi estetologo, ermeneuta e filosofo dell’arte –, le parole di Welsch ci descrivono l’estetico come ciò che *eccede e trascende* ogni spiegazione puramente biofunzionale-utilitaria (a meno di non sostenere, à la Freud, che anche l’estetica e l’arte umane abbiano la loro matrice ultima nella sessualità, tesi che ha generato i più bizzarri e fatali funambolismi interpretativi libidodipendenti dei fenomeni artistici), con l’unica differenza che – contro ogni pregiudizio umanista, specista e antropocentrico – per Welsch tale eccedenza sarebbe genealogicamente propria appunto non solo dell’animale-uomo, ma anche dell’animale-non-umano, nella misura in cui “l’estetica umana è probabilmente una forma evoluta di estetica animale”³⁶. Resta questo il nodo da sciogliere – anche se c’è chi non esita a sostenere il contrario³⁷.

4. Estetica animale-espressiva

Nella stretta concettuale tra zoomorfizzazione dell’uomo (riduzione del comportamento estetico umano a una matrice zoobiologica) e antropomorfizzazione dell’animale (ricerca di un comportamento estetico animale che eccede la funzionalità biologica), gli studiosi bioevolutionisti filosoficamente più accorti – pur rimanendo all’interno del rapporto “animale-umano / animale-non-umano” – hanno imboccato decisamente la seconda strada, elaborando un ulteriore elemento che ha avuto un grande successo “narrativo”, quello della dimensione puramente “espressiva” (libera, gratuita, disinteressata, ecc.) di determinati comportamenti “estetici” animali, così come appaiono alla *nostra* percezione. Emblematici, da questo punto di vista, sono gli interventi tenuti tra il 1955 e il 1962 dal biozoologo Adolf Portmann³⁸, la cui impostazione “morfologica” (quindi

³⁶ Cfr. *ivi*, p. 181. Al fine di correggere una lettura eccessivamente riduzionista di Darwin, l’autore da un lato difende “l’estetica umana contro la sua riduzione sociobiologica”, dall’altro sostiene che “l’estetica ha le sue fondamenta nel regno animale [...] ed è proprio a partire da questo ‘fondo’ animale che si sviluppa l’estetica umana” (*ivi*, pp. 183-184, e cfr. pp. 198-199).

³⁷ Cfr. D. Martinelli, *Riflessioni per una interpretazione zoosemiotica dell’estetica*, in “Estetica. Studi e ricerche”, VIII, 2, 2018, p. 407: “Niente, in Natura [...] è privo di significato: qualunque elemento, entità o comportamento può essere ricondotto a una funzione biologica [...], non c’è alcuna evidenza che qualunque comportamento umano o non umano abbia funzioni diverse da quelle biologiche, o meglio che non abbia proprio funzioni. [...] Ogni fenomeno naturale in genere, e comportamentale in particolare, possiede sempre un’intrinseca o estrinseca valenza biologica: non c’è niente di male nell’ammettere questo, e appunto niente di riduttivo”.

³⁸ Cfr. A. Portmann, *Le forme viventi. Nuove prospettive della biologia*, 1965, trad. it. di B. Porena, Adelphi, Milano 1989².

già di per sé esteticamente orientata, e debitrice della morfologia goethiana – di quel Goethe che, per molti versi, può essere considerato l’anti-Darwin) privilegia quei “caratteri di autopresentazione” estetica (ottici, acustici, olfattivi, strutturali, motori, gestuali, mimici, ecc.) degli animali che “vanno al di là delle funzioni di conservazione, di selezione, di utilità immediata”³⁹, e ne costituiscono piuttosto lo statuto espressivo primario, fuori da qualsiasi eziologia meccanicistico-deterministica e funzionalistico-adattativa del (neo)darwinismo ortodosso. Non è un caso che Portmann parli di *interpretazione* del senso (psicologico) di tali espressioni, e non di *spiegazione* delle loro cause biofisiologiche e fisico-chimiche⁴⁰. Ecco che allora il canto di determinate specie di uccelli non avrebbe sempre necessariamente la funzione sessuale di attirare il partner ai fini della riproduzione e della conservazione, ma ubbidisce – almeno in certe fasi – esclusivamente a un’esigenza di autonoma automanifestazione psichica dell’individuo, del tutto libera e gratuita, il che vale anche per giochi, rituali, forme, gesti, ecc., che, scrive Portmann,

sono espressione dell’interiorità del singolo essere vivente, manifestazione di una egoità, ‘rap-presentazione’ di essa – ‘rap-presentazione’ anche in assenza del partner in funzione del quale sono strutturati. Anche queste funzioni hanno un aspetto ‘non funzionale’ [...]; manifestazioni come il gioco o il canto specifico sono libere estrinsecazioni di questo secondo aspetto [...]. A mio parere questo aspetto della non funzionalità rimanda a un piano più alto dell’essere vivente [...].⁴¹

Da questo punto di vista, anche le per noi seducenti ornamentazioni e provocanti movenze del pavone manterrebbero un valore estetico-espressivo proprio, non subalterno alle funzioni sessuali, alle quali per altro verso possono comunque, in seconda istanza, risultare utili. Portmann non ha dubbi: *la forza espressiva precede e trascende la funzione*, è senza scopo, libera, autonoma, puramente disinteressata, ludica ed edonistica⁴², sicché un tale comportamento, “privo com’è di funzionalità, appare esterno ai processi selettivi e senza alcun ruolo che si possa dire necessario”⁴³.

³⁹ Ivi, p. 39.

⁴⁰ Cfr. ivi, pp. 75-113 e 234-237.

⁴¹ Ivi, p. 93.

⁴² Cfr. ivi, pp. 270-278.

⁴³ Ivi, p. 277. Non v’è lo spazio qui per affrontare la complessa metafisica spiritualista ed esoterica sottostante alla zoobiologia *sui generis* di Portmann, che pure meriterebbe un’attenta e circostanziata riflessione: “Il fatto che i termini usati dal biologo nelle riflessioni sulla vita delle piante e degli animali si ritrovano nelle espressioni degli psicologi, dei mitologi e dei filosofi che si riferiscono alla vita dello spirito, questo fatto è per me molto più che non una semplice allegoria [...]. Ogni ricerca riguardante ogni specie di genesi

Sembrirebbe trattarsi proprio di un comportamento *estetico*, nel senso peculiare (ontologico) della parola, tant'è che questa pista parzialmente antidarwiniana (o postdarwiniana) è stata seguita dai più accorti studiosi di etologia cognitiva⁴⁴ e di estetica evoluzionistica⁴⁵. Lorenzo Bartalesi, ad esempio, a un modello “preferenziale”, adattivo-riproduttivo funzionale (sessuale), considerato “fortemente riduzionistico”, contrappone – come “più adeguato” – un modello “espressivo” che

pone l'accento sul carattere contingente delle esperienze estetiche, estendendo lo spettro di quest'ultime a molteplici e differenziate dimensioni dell'agire animale. [...] La relazione estetica può avere dimensioni motivazionali diverse e trovare espressione in comportamenti ritualizzati – come il gioco e le altre attività disinteressate ampiamente documentate nel regno animale – svincolati da reazioni direttamente adattive all'ambiente. [...] [Ciò significa] riaprire la questione, troppo presto accantonata, dell'esistenza di condotte estetiche animali al di là dei meccanismi di preferenza a funzione sessuale.⁴⁶

In base a queste premesse sembrerebbe definitivamente spianata la via *coniuntiva*, continuista, tra animale-umano e animali-non-umani, che, “adottando un punto di vista eccentrico rispetto all'antropocentrismo di un quadro teorico che lascia alla specie *homo sapiens* il privilegio di un'estetica scollegata dalla dimensione sessuale”⁴⁷, porta all'individuazione di “omologie strutturali (cognitive e comportamentali) tra le condotte estetiche degli uomini e quelle degli altri primati e delle altre specie animali”⁴⁸.

Invece, per quel che riguarda la nostra prospettiva ermeneutica, proprio nel punto di apparente massima convergenza riteniamo opportuno sottolineare taluni elementi concettuali di divergenza, invalicabilmente *disgiuntivi* e discontinuisti che contrassegnano la peculiarità della condotta estetica degli uomini, la quale – con tutto il rispetto per la complessità specie-specifica del mondo animale – non può essere mai ridotta

di forme superiori [...] non fa che ricondurci a un ignoto fondamento creatore” (ivi, pp. 231-232, e cfr. pp. 303-310).

⁴⁴ Cfr. R. Marchesini, *The Creative Animal. How Every Animal Builds its Own Existence*, Springer International Publishing, London-New York 2023, nonché il contributo presentato dall'Autore in questo stesso fascicolo.

⁴⁵ Cfr. L. Bartalesi, *Quale storia naturale per l'estetico?*, cit., p. 19: “Nel costruire un modello per l'estetica evoluzionistica risulterà forse indispensabile [...] ipotizzare che, già nel regno animale, l'attitudine estetica giochi un ruolo al di fuori della selezione sessuale”. Si veda anche il contributo presentato dall'Autore in questo stesso fascicolo.

⁴⁶ L. Bartalesi, *Quale storia naturale per l'estetico?*, cit., pp. 13-14 e 19; cfr. Id., *Estetica evoluzionistica*, cit., pp. 86-92. Cfr. anche W. Menninghaus, *La teoria darwiniana sulla musica e la retorica*, in “Rivista di estetica”, LIV, 54, 2013, pp. 135-156, e, più in generale, *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*, Suhrkamp, Berlin 2011.

⁴⁷ L. Bartalesi, *Quale storia naturale per l'estetico?*, cit., p. 20.

⁴⁸ *Ibidem*.

a una faccenda “di specie”, e in ciò mantiene tutta la sua eccezionalità anti-biotica. In Portmann sussiste un’ambiguità di fondo che richiede di essere posta in evidenza: da un lato (in termini psicologici) egli parla dell’espressione in quanto espressione “dell’interiorità *del singolo essere vivente*, manifestazione di una *egoità*”⁴⁹, “il manifestarsi di un’*entità individuale* (di un ‘sé’)”⁵⁰, come se ogni singolo essere vivente (ad esempio mollusco, sardina, blatta, cavalletta, granchio, serpente, pipistrello, lombrico) – a prescindere dai condizionamenti strutturali di specie – fosse a pieno titolo l’unico soggetto protagonista affatto individuale, differenziale, intenzionale, volitivo, delle proprie manifestazioni estetiche⁵¹; dall’altro – e necessariamente (in termini biologici) – egli ribadisce il carattere *comune* di specie, di gruppo o di famiglia delle stesse, in base all’assunto di fondo della sua prospettiva archetipica secondo cui *ogni specie, dunque ogni individuo al suo interno*, esperisce il mondo e si relaziona a esso in base a “disposizioni interne”, “predisposizioni ereditarie”, “strutture stabili”, “condizioni fisse preordinate” che decidono a priori i modi di tali esperienze e relazioni⁵², quindi le espressioni estetiche che ne derivano, e che valgono invariabilmente per *tutti* i membri della stessa specie, il cui margine di interpretazione individuale, se pure c’è, è comunque molto esiguo, spesso infinitesimale. Può essere ben vero che i caratteri di auto-presentazione “del” pavone non abbiano prioritariamente una funzione utilitaria (ad es. sessuale) – e di ciò va apprezzato il dato non riduzionistico –, eppure quegli stessi invariati caratteri, pur con alcune inevitabili differenze (come insegna già Leibniz con il principio degli indiscernibili), non appartengono forse necessariamente a *tutti* i pavoni? Cioè non al singolo pavone, ma al pavone come specie – esattamente come la “parsimonia” non appartiene al singolo scoiattolo, ma è un tratto di specie, e il canto “gratuito” non appartiene al singolo usignolo, ma è un tratto di specie? Ovvero non hanno nulla di individualmente differenziale, intenzionale, volitivo, *libero*? Ma proprio questo vale delle varie espressioni estetiche umane che, come si è detto, per essere autenticamente tali, *eccedono* la dimensione *comune*, volgare, generica, di quell’uomo che, comportandosi

⁴⁹ A. Portmann, *Le forme viventi*, cit., p. 93, corsivi nostri.

⁵⁰ Ivi, p. 268, corsivo nostro.

⁵¹ Cfr. R. Marchesini, *Etologia cognitiva. Alla ricerca della mente animale*, Apeiron, Bologna 2018, pp. 99-104, in cui l’autore, a nostro avviso in modo un po’ forzato, afferma che *ogni singolo animale* (dunque, per noi: ogni singola sardina – o singolo pipistrello – in un banco di milioni di esemplari) non è un “burattino” mosso dagli automatismi di specie, bensì un “artigiano” che, in quanto dotato di soggettività cognitiva autonoma e autosufficiente, e quindi titolare delle sue dotazioni, “utilizza i propri strumenti per compiere i prodotti espressivi [...] con flessibilità, in modo libero e talora creativo”. “L’individuo [animale]”, precisa altrove, “è pienamente protagonista nell’espressione del proprio comportamento” (p. 114).

⁵² Cfr. A. Portmann, *Le forme viventi*, cit., pp. 35 e 38.

come specie, vive immerso in un ambiente con cui si rapporta – in virtù del *logos* metafisico-prometeico – in modo riduttivamente e univocamente strumentale, ai fini del suo dominio antropozoobiocentrico. Invece, v'è “estetica” in senso proprio, differenziale, intenzionale là dove, maturando e sviluppando la loro *potentia* ultrametafisica in quanto ultrazoobiologica, *alcuni* uomini trascendono la loro generica immersività di specie e – in virtù di un *logos non* metafisico e *non* prometeico – trasformano percettivamente l'“ambiente” biotico in un “mondo-in-quanto-mondo” con cui si rapportano in modo meravigliato, accogliente, contemplativo, libero – un atteggiamento est/etico, questo, che può, anche se non deve, dare luogo a quella peculiare modalità di espressione estetica individuale, differenziale e intenzionale che è la creazione artistica in tutte le sue varianti.

Ai primordi dell'umanità, praticamente nulla distingue gli uomini cacciatori e raccoglitori dagli animali cacciatori e/o raccoglitori, se non il fatto di elaborare strategie e di costruire – in virtù del *logos* prometeico – attrezzi e strumenti sempre più raffinati per svolgere talora più e meglio degli animali tali funzioni utilitarie. Tuttavia, il gesto con cui un giorno lontano un uomo – liberando una *potentia* non bio-logica insita originariamente nel medesimo *logos*, quindi essendo ultra-umano – anziché vedere nell'animale nient'altro che una preda da cacciare o da catturare, trascendendo la propria stessa *animalitas* lo lasciò-essere, ne contemplò estasiato (o sgomento) le forme, e in virtù di questo *thaumazein* lo *disegnò* nella sua “bellezza” (ancorché goffamente, dapprima usando in modo inedito le mani, poi con strumenti e pigmenti appositamente individuati e via via sempre più complessi), trasferendolo da un piano bio-utilitario a un piano meta-simbolico (ad es. magico-sacrale) di *senso*, segna lo spalancarsi di un'apertura nei confronti del suo essere – e dell'Essere in generale – che è totalmente transbiologica, trans-specifica, poiché questo *logos* umano che, appunto lasciandolo-essere, cerca un senso ulteriore nell'Essere dell'ente, si emancipa dai condizionamenti del *bios* e della mera lotta per la sopravvivenza zoologicamente intesa. Solo in presenza di questa extra-ordinaria, eccedente trascendenza estetica non antropozoocentrica ma ontocentrica, propria soltanto dell'uomo – e che *solo gli uomini come individui possono liberamente e intenzionalmente coltivare in sé, prendendosene cura, trasformandola in infinite varianti caratteristiche* – si può parlare (a nostro avviso, dal punto di vista ontologico) legittimamente di “arte”.

5. Estetica animale-artistica

Con tutto il suo lodevole impegno – cui va tutto il nostro apprezzamento – volto a tracciare le coordinate zoobiologiche di una estetica

espressiva animale, Portmann non si azzarda però a parlare esplicitamente di “arte” animale, come sua diretta conseguenza. Egli fa uso del termine *Gestaltung*, “formazione”, in senso *oggettivo*, che definisce bensì quella autopresentazione fenomenica corporea nel modo di apparire e di esprimersi delle singole specie animali che trae origine da “sistemi di strutture ereditarie” interne⁵³, psicobiologiche, inconse, archetipe, ma non sviluppa il significato *soggettivo* (intenzionale, volitivo) della *Gestaltung* in quanto attivo “dare forma” a un prodotto non-corporeo, *esterno separato* dall’animale stesso, fosse pure una ragnatela, una tana o un nido.

Questo passaggio è invece contenuto in un volumetto dal titolo emblematico di Étienne Souriau coetaneo del libro di Portmann, *Il senso artistico degli animali*⁵⁴, che ci consente di sottoporre a verifica estetologica la (a nostro avviso) indebita identificazione tra “estetica” animale e “arte” animale, “comportamento estetico” animale e “comportamento artistico” animale. Si tratta, com’è evidente, di un elemento narrativo centrale della congiunzione antiantropocentrica-antispecista tra “animale-uomo” e “animale-non-umano”, in merito al quale la cautela metodica ci sembra però tanto più opportuna.

Gli assunti (fortemente empatici) di fondo di Souriau sono: a) la natura tutta – vegetale e animale – sarebbe animata da quella che noi vediamo come una tensione artistica creatrice di forme, sicché ovunque c’è vita c’è “una qualche attività molto simile all’arte”, tanto che si può parlare di un vero e proprio “stile” (“un insieme coerente di forme unite da una convenienza reciproca”) della natura⁵⁵; b) in quanto inseriti nell’insieme della natura, anche gli animali possiedono un “istinto”, un “senso” artistico⁵⁶; c) di conseguenza, non vi sarebbe nulla di scandaloso nel sostenere che anche l’arte umana, essendo l’uomo un vivente, possa affondare le sue “radici” nell’animalità, poiché i “limiti” dell’arte umana sono del tutto “sfuggenti verso il basso”⁵⁷. Questa prospettiva – al tempo stesso riduttiva e congiuntiva – di *convergenza e continuità* genealogica tra arte naturale, arte animale e arte umana acquisterebbe in perspicuità, per Souriau, non solo nei ritmi, gesti, giochi, nelle danze, nei rituali, nelle mimiche, nei canti, ecc. – tutti elementi “artistici” pur sempre aderenti al corpo espressivo del vivente (come in Portmann) –, ma soprattutto a partire dal momento in cui, com’è il caso del ragno e della sua tela,

⁵³ Cfr. *ivi*, p. 234.

⁵⁴ Cfr. E. Souriau, *Il senso artistico degli animali*, cit.

⁵⁵ Cfr. *ivi*, pp. 14-15

⁵⁶ Cfr. *ivi*, pp. 12 e 24.

⁵⁷ Cfr. *ivi*, p. 35.

si inaugura la separazione fra l'opera e l'artista (l'artigiano, se preferiamo): il ragno è l'artista, la tela è l'opera. [...] Il ragno e la sua tela sono due cose. E il ragno, essere che agisce, che manipola, che fabbrica, che va e viene come una spola, costruisce fuori di sé la propria tela e le conferisce laboriosamente una forma.⁵⁸

Se sospendiamo l'obiezione secondo cui ci sembra poco verosimile *separare* ragno-e-tela, come se si trattasse di due elementi autonomi (come lo sono il pescatore e la sua rete, lo scultore e la sua statua, ecc.), si aprirebbe finalmente qui la scena della *Gestaltung* – finora rimasta sullo sfondo – *tecnopoietica*, estetico-artistica degli animali “costruttori, fabbricatori, industriosi, formatori”: la termite e il suo termitaio, l'ape e il suo alveare, l'uccello e il suo nido, il castoro e la sua diga, e così via, in cui la *poiesis* e la *techne* artistico-artigianali dell'animale-non-umano raggiungerebbero la loro massima esplicazione. La tecnica della vespa-vasaio, argomenta Souriau, “è esattamente quella degli uomini primitivi. [...] Un lavoro che è anche un po' artistico. [...] L'insetto è sensibile alla forma buona, all'aspetto riuscito o meno della sua opera”⁵⁹. E lo stesso si può dire della sensibilità compositiva del ragno, architettonica della termite, geometrica dell'ape, strutturale del castoro. Se si eccepisse che nel caso della vespa, del ragno, dell'ape e del castoro si ha comunque a che fare con una *poiesis* costruttiva ancora artigianale in senso funzionale-utilitario – per cui la “bellezza” delle forme (ammesso che sia tale come noi la vediamo)⁶⁰ sarebbe pur sempre al servizio della loro “bontà” ed efficienza pratica – non resterebbe, ci suggerisce Souriau, che guardare (a costo però di una immensa riduzione di campo) al variopinto mondo degli uccelli, nei quali “il senso estetico è evidente”⁶¹, dato che essi non solo danzano, cantano, si addobbano, ma costruiscono nidi la cui “buona” forma sembrerebbe andare ben al di là della funzione e dell'utilità, in quanto forma *anche* “bella” – al nostro occhio avido di colori e armonie –, pura espressione creativa di un'indubbia propensione artistica alla guarnizione, alla decorazione e all'ornamento, analoga alla sensibilità estetico-poietica spontanea dei bambini e dei primitivi.

Ed è al vertice di tale propensione estetica ornitologica che per Souriau incontriamo la specie proto-artistica *par excellence* di tutto il mondo animale, quella degli “uccelli giardinieri”, raffinati architetti,

⁵⁸ Ivi, p. 21.

⁵⁹ Ivi, pp. 49-50.

⁶⁰ Riguardo alle tele di ragno chiunque può constatare che le tele armoniche, geometriche, simmetriche, che eccitano e soddisfano i *nostri* più banali criteri estetici, trovano un ampio contrappunto in tele caotiche, confuse, complesse, ma probabilmente tanto più efficaci per il compito che debbono svolgere.

⁶¹ Ivi, p. 53.

ornamentatori, decoratori, arredatori, pittori, ecc., animali-non-umani di alta classe e di buon gusto, oltre che seduttori d'eccezione.⁶² Tutto ciò sa di antispecie straordinario, eppure, in definitiva, per un lettore più smaliziato, il risultato del libro di Souriau sembra essere, nonostante le intenzioni, piuttosto deludente: infatti, una volta constatato che le specie animali superiori per intelligenza e sensibilità – i mammiferi, e in particolare i primati, di cui da sempre si esalta la prossimità con l'umano – guarda caso *non* esercitano alcuna *techne-poiesis* costruttiva né artigianale né artistica⁶³, e una volta stabilita l'ammirevole, istintiva capacità artigianale-costruttiva specie-specifica di certi insetti (api, vespe, formiche, termiti, ragni) e degli uccelli in genere nella realizzazione funzionale-utilitaria dei propri nidi, non resta che prendere atto del fatto che in *talune* rare specie di uccelli – ma compiutamente *soltanto* nei rarissimi “giardinieri” – si è sviluppato nel corso di milioni di anni un eccesso di decorativismo e di ornamentazioni non strettamente strutturali che al nostro occhio esteticamente preformattato parrebbe travalicare la mera funzione tecnica, acquisendo un significato puramente espressivo, simbolico, cioè appunto *artistico* – una purezza paradigmatica che peraltro lo stesso Souriau inquina quando attribuisce comunque a questo comportamento all'apparenza simbolico un senso biotico legato alla sessualità e alla riproduzione⁶⁴.

Sta di fatto che a questo (a nostro avviso concettualmente esilissimo, quantomeno dal punto di vista filosofico) filo si afferra la riflessione antispecista circa l'arte (la sensibilità estetica come “sensibilità artistica”) degli animali⁶⁵. L'operare dell'uccello giardiniere esibirebbe gli “argomenti più convincenti” e le “tracce più significative” circa la presenza, negli animali-non-umani, di autonomi processi intellettivi estetici e artistici⁶⁶: “Si comporta esattamente come un pittore che osserva i propri dipinti con sguardo critico. ‘Dipingere’ con i fiori”⁶⁷. Ora, anche se si prescinde dal carattere manifestamente bioutilitario e biofunzionale (a fini sessuali) di tale operare, che nessuno sembra voler contestare nella sostanza, dal momento che gli unici protagonisti produttori-ricettori di

⁶² Cfr. *ivi*, pp. 54-55.

⁶³ Come ammette lo stesso Souriau (cfr. *ivi*, p. 47).

⁶⁴ Cfr. *ivi*, pp. 55 e 57.

⁶⁵ Cfr. M. Mazzocut-Mis, *Il senso estetico*, in “Balthazar”, 5, 2022, pp. 28-49.

⁶⁶ Cfr. D. Martinelli, *Riflessioni per una interpretazione zoosemiotica dell'estetica*, cit., pp. 417-419; l'autore fa qui riferimento allo studio di K. von Frisch, *Animal architecture*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1974, p. 244. C'è chi considera gli uccelli giardinieri “i più umani tra gli uccelli” (J. Diamond), e chi sostiene che la loro arte “è la cosa più vicina all'arte umana in una specie non umana” (G. Miller) (cit. in L. Bartalesi, *Estetica evolutivista*, cit., p. 82).

⁶⁷ K. von Frisch, *Animal architecture*, cit., pp. 243-244 (cit. in *ivi*, p. 18).

tale seducente e seduttivo evento “artistico” sono i maschi e le femmine della specie, e che l’unico *sensu* di tale evento è appunto l’accoppiamento (nulla quindi che trascenda il piano del *bios*) – ci si può chiedere, riprendendo considerazioni già svolte: è davvero plausibile affermare che nel caso delle “decorazioni” (non oseremmo propriamente chiamarli “ornamenti”) del giardiniere ci si trova di fronte a un fenomeno espressivo *non di specie ma individuale*, intenzionale, autonomo di singoli esemplari, e che le scelte creative del singolo uccello – e ricettive della singola femmina (sempre ammesso che il suo sguardo funzioni come il nostro) – siano guidate non dall’istinto riproduttivo di cui sopra, ma da “un’idea di bellezza, sensibilità e piacere”, cioè da una pura “questione di forma”, fatto da cui si dedurrebbe tout court che, in una prospettiva “zoosemiotica”, il concetto di “estetica (intesa nella sua accezione di filosofia del bello e dell’arte)” potrebbe essere “applicabile non solo agli animali umani”, ma anche a quelli non-umani⁶⁸? E che dire poi del parere di Welsch, secondo cui sarebbe appunto grazie al “senso della bellezza” peculiare dell’uccello giardiniere che “prende avvio [sic!] – ancora all’interno del regno animale – la produzione di artefatti estetici”, inaugurando le tappe ulteriori di un “processo di sviluppo, che conduce infine all’estetica umana”⁶⁹? Tutto ciò porta senz’altro acqua (non molta, a dire il vero) al mulino dell’ipotesi estetico-biogenealogica, congiuntiva e continuista, che di per sé non resta priva di interesse scientifico, ma da un punto di vista prettamente ermeneutico, ontoestetologico, solleva alcune questioni di fondo cui può essere utile fare sinteticamente cenno.

a) Non ci sembra priva di importanza la constatazione in base alla quale proprio tra i mammiferi (5.500 specie circa), e in particolare tra i primati (230-270 specie circa) – che disporrebbero non solo delle opportune capacità intellettive e sensitive, ma anche di organi adatti –, vi sarebbero una gran quantità di manifestazioni estetiche emozionali, funzionali, comunicative ed espressive (che nessuno nega, almeno entro certi limiti), ma *non* estetiche di tipo poetico-artistico. Taluni primati (ad esempio lo scimpanzé), come racconta Köhler⁷⁰, possono utilizzare e modellare strumenti (ad esempio bastoni, rami, oggetti, ecc.) a fini utilitari, eterotelici, per risolvere problemi e raggiungere obiettivi pratici determinati, anche relativamente complessi, ma non creare manufatti o forme aventi un valore simbolico-espressivo autonomo, per così dire autotelico. Contro ciò non fa testo (almeno per noi) la celebre *Biologia*

⁶⁸ D. Martinelli, *Riflessioni per una interpretazione zoosemiotica dell’estetica*, cit., p. 419.

⁶⁹ W. Welsch, *L’origine animale dell’estetica*, cit., p. 203.

⁷⁰ Cfr. W. Köhler, *L’intelligenza nelle scimmie antropoidi*, trad. it. a cura di G. Petter, Editrice Universitaria, Firenze 1960, in part. capp. II-V.

dell'arte di Desmond Morris⁷¹, che studia “il comportamento artistico delle scimmie nei suoi rapporti con l'arte umana”, e che meriterebbe uno spazio a sé, quale esempio sommo di narrazione circa l'estetica/arte animale. La tesi di fondo di Morris è che le “scimmie pittrici” (in particolare “Congo”) – costrette *per fas et nefas* a fare in laboratorio ciò che mai avrebbero fatto da sé in natura, o comunque in assenza di precisi *step* di addestramento già progettati sul *nostro* modo di “fare arte” –, pur non avendo ancora mai raggiunto uno stadio pittorico-figurativo, rappresentativo (questione che però, per Morris, rimarrebbe “aperta”, né potrebbe essere esclusa del tutto), creerebbero comunque una sorta di arte “astratta” assimilabile a quella pre-pittorica (pre-figurativa) dei bambini (ontogenesi) e dei primitivi (filogenesi)⁷². Lo studio delle scimmie pittrici potrebbe quindi “aiutarci a capire l'arte umana come fenomeno biologico o comportamentale [...], [in base a] certe affascinanti relazioni tra la scimmia che dipinge e l'artista uomo”⁷³. Non solo: dal punto di vista storico l'arte figurativa, nata da stadi prefigurativi “astratti” e sviluppatasi nel tempo con funzioni sociobiologiche di “comunicazione utilitaria” in seno alle comunità umane primitive, poi rimpiazzata dalla scrittura, nella situazione attuale – non da ultimo a causa della sua sostituzione da parte della fotografia – avrebbe perso il suo valore pratico di comunicazione sociale, ritrovando però *il suo valore puramente estetico di espressione astratta*, sicché si potrebbe sostenere che il moderno pittore “astratto” (ad es. un Klee, un Mondrian, un Kandinskij, un Pollock) si ricongiunge – alla fine di un ciclo di milioni di anni – alle sue lontane origini scimmiesche prefigurative, di cui condivide la gratuità, la libertà e la purezza espressiva: “La scimmia e l'uomo moderno”, spiega Morris per il gaudio degli antispecicisti,

hanno quasi lo stesso interesse per la produzione di dipinti e si può perfino affermare che il moderno artista uomo non ha molti motivi in più per dipingere un quadro, di quanti ne abbia uno scimpanzé. [...] La conseguenza di questo è che i pittori umani contemporanei e le scimmie pittrici arrivano a risultati sorprendentemente simili.⁷⁴

⁷¹ D. Morris, *Biologia dell'arte. Studio sul comportamento artistico delle scimmie nei suoi rapporti con l'arte umana*, 1962, trad. it. di G.R. Cardona, Bompiani, Milano 1969.

⁷² Cfr. *ivi*, pp. 165-199.

⁷³ *Ivi*, p. 165.

⁷⁴ *Ivi*, p. 177. Ciò che per Morris vale della filogenesi, vale anche dell'ontogenesi, nella misura in cui i “maestri moderni” (Klee, Miró, Dubuffet, Nicholson, Mondrian) si esprimono come i “bambini piccoli”, e “la pittura moderna, allontanandosi dal figurativo, è regredita inconsciamente all'indietro attraverso le varie fasi della differenziazione grafica infantile” (*ivi*, pp. 180-183). Dal punto di vista “neuroestetico” su questi aspetti cfr. le osservazioni di C. Cappelletto, *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 30-37 e 70-71.

Il circolo è il medesimo: dalle scimmie pittrici ci si ricongiunge all'uomo (antropomorfismo) – dall'uomo pittore ci si ricongiunge alle scimmie (zoomorfismo). Come volevasi dimostrare, ma a costo di funambolismi argomentativi, storici e concettuali che al filosofo e conoscitore d'arte non passano inosservati.

b) Lasciamo le scimmie e – per il carattere emblematico del suo caso – torniamo al (rarissimo) uccello “giardiniere” (che rispetto a Congo & Co. ha almeno il vantaggio di non essere sfruttato *malgré lui* come cavia da laboratorio), ai suoi (altrettanto rari) consimili e a quello che – secondo le nostre aspettative estetiche – ci appare come senso puramente estetico della bellezza, della forma, della decorazione e dell’“ornamento”, che ne farebbe un “artista” *sui generis*.

La prima considerazione “dialettica” è che anche nel suo caso – come in quello dei “caratteri di autopresentazione” estetico-espressivi di Portmann – ci troviamo di fronte a un comportamento decorativo-ornamentale *necessitante di specie*, dettato da variazioni e predisposizioni ereditarie originatesi casualmente, tramite mutazione, che, nel corso del tempo e della selezione naturale, si sono consolidate ottemperando in modo opportuno, con successo, a finalità bio-funzionali sessuali (relazione maschio-femmina, emittente-ricevente, come comunicazione intraspecifica) identificabili come corteggiamento, accoppiamento e riproduzione. Ciò che *noi* – antropomorfizzando – vediamo come “bello-artistico” in rapporto ideale con una sorta di autonomia della sfera estetica, per la specie giardiniera è, in termini assai pragmatici, molto più semplicemente “buono-efficace”. In caso contrario – se tale autonomia fosse mai esistita – di uccello giardiniere non vi sarebbe traccia.

Analogamente, anche ammesso che quelle che Portmann chiama “condizioni fisse preordinate”, “strutture ereditarie stabili”, consentano – legittimamente – margini di interpretazione e variazione dettati dalle circostanze contingenti, ci sembra frutto di simile antropomorfismo vedere nei gesti supposti “decorativi-ornamentali” di ogni singolo giardiniere un comportamento autonomo individuale, differenziale, intenzionale, consapevole, libero, creativo, immaginativo – insomma “artistico” in quanto *estheticamente* sensato e non solo pragmaticamente efficace –, così come (a parte i margini di cui sopra) ci si potrebbe altrettanto legittimamente chiedere quanto di effettivamente singolo, originale, unico e irripetibile vi sia nelle loro opere, poiché *tutti* i giardinieri, di periodo in periodo, senza saperlo né volerlo né averne l'intenzione, si comportano *così*, né potrebbero fare altrimenti. Insomma: per quanto apparentemente complessa, e per quanto contenga necessariamente elementi contingenti, la loro “arte” altro non sarebbe che la mera ripetizione, abile ma inconsapevole, di atti sempre identici, o eventualmente modificati a puro scopo adattativo-strategico (in carenza

di petali viola mi posso accontentare di tappi di plastica dello stesso colore, cosa di per sé ammirevole, ma il risultato non cambia – sempre ammesso e non concesso che, fuori da ogni antropomorfismo, *noi* vediamo effettivamente *quel* che vede davvero l’uccello, e *come* lo vede)⁷⁵. Diverso sarebbe invece se, all’interno della *stessa* specie, a dedicarsi autotelicamente a tale autonoma arte del bello fossero solo alcuni rarissimi tra i già rarissimi esemplari – magari durante un periodo *non* di accoppiamento e nidificazione, e in tempi diversi –, e tutti gli altri no. Ma proprio questo *non* accade – e non accade per il semplice fatto che l’“arte” del giardiniere è per l’appunto solo un segnale sessuale comune di specie, e solo nella sfera sessuale la sua seducente “comunicazione” architettonica e cromatica trova il suo senso.

Forzando un po’ il discorso in termini più propriamente ermeneutici, stante il presupposto storico che anche la creazione di ornamenti non strettamente figurativi – quindi “astratti” – rientra nelle origini stesse dell’arte⁷⁶, ciò che manca nell’operare del giardiniere è – diciamo pure, senza timore di risultare antropocentrici, specisti, umanisti e “romantici” –, il *Kunstwollen* (il *Formwille*, la *Gestaltungskraft*)⁷⁷, cioè la volontà, l’intenzionalità, la libertà immaginativa di dare creativamente forma a un prodotto differenziale, non bioticamente condizionato, ovvero di plasmare qualcosa di “artistico” *sui generis* in virtù di un impulso psichico non necessariamente “edonistico”, ma che abbia in sé un alto valore *simbolico e stilistico* di energia e qualità formale. Il segno che ne deriva può anche dirsi esteticamente “bello” (ma pure, tanto più, *estheticamente* “brutto”, “enigmatico”, “misterioso”, “inquietante”, “sggradevole”, “dissonante”, “ibrido”, “isterico”, “sublime”, “spaventoso”, “angosciante”, ecc. Dove sta scritto che l’estetica ha necessariamente a che fare solo con ciò che ci dà piacere in quanto ci appare *armonico, empatico, piacevole, gradevole, attraente, seducente, godibile, benefico*, ecc.? Identificare tout court l’“estetico” con il “bello-piacevole” nel senso comune-*benommen* del termine non ha concettualmente alcun senso per l’estetologo e conoscitore d’arte), ma proprio in quanto non è soltanto *buono*, riuscito, utile, funzionale, efficace, bensì è dotato di un *senso* trascendente ogni funzione biotica, il che ne fa appunto – e qui in termini esteticamente legittimi – un “ornamento” espressivo (magico, sacrale, religioso, mitologico, rituale, psichico, spirituale,

⁷⁵ A tale proposito si veda in questo stesso fascicolo il contributo di Andrea Pinotti e Pietro Conte.

⁷⁶ Cfr. W. Worringer, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, trad. it. di E. De Angeli, a cura di A. Pinotti, Einaudi, Torino 2008 (con un ampio saggio introduttivo del Curatore); Id., *Il Gotico. Problemi di forma*, a cura di G. Gurisatti, Mimesis, Milano-Udine 2020.

⁷⁷ Su ciò si veda G. Gurisatti, *Introduzione* a W. Worringer, *Il Gotico*, cit., pp. 7-46.

ecc.) in sé autonomo, e non solo un “segnale” comunicativo. Un segno quindi che come risultato di una *Gestaltungskraft* individuale creativa, fantasiosa, immaginativa, di un *Formwille* intenzionale radicato nella singolarità dell’artista, è *soltanto* arte e risponde a un’esigenza *soltanto* estetica di manifestazione straordinaria, irriducibile ai normali comportamenti (ad. es. sessuali) di specie, e che soprattutto *nulla* ha a che fare *necessariamente* con la “bellezza” comunemente intesa. Mentre la “decorazione” si esaurisce nella sua funzione strumentale, strategica, l’“ornamento” è espressione di un senso, una pura questione di *stile*, le cui forme estetiche riguardano esclusivamente il *Kunstwollen* del loro creatore, *non* il “piacere-godimento” che ingenerano nel fruitore.

c) Si è visto che sia Souriau sia Morris ammettono senza mezzi termini che “nessun animale dà testimonianza di arte figurativa”, “rappresentativa”⁷⁸, accontentandosi il primo degli “ornamenti” dell’uccello giardiniere, il secondo dei pastrocchi astratti di Congo. Una base a nostro avviso – ce lo si consenta – assai fragile, dal punto di vista sia quantitativo che qualitativo, perché si possa parlare in senso proprio di “arte degli animali-non-umani”, a meno di non stravolgere il significato stesso del termine “arte”. Dire che gli animali non *raffigurano*, però emettono segnali visivi, equivale a dire che non *parlano*, però emettono segnali sonori. Cosa questa in sé vera, ma che spalanca un abisso genealogicamente invalicabile tra i due comportamenti, dato che solo lo sguardo umano può dimostrabilmente vedere l’oggetto in-quanto oggetto, nel suo essere, e *quindi* solo l’uomo può – liberamente e creativamente – nominarlo con i suoni oppure rappresentarlo con le immagini. Da questo punto di vista parola e immagine condividono il medesimo destino.

Ora, pur ribadendo la legittimità estetica, nel corso dei millenni, dell’arte dell’ornamento e dell’arte astratta, in parte a essa collegata, ci sembra altrettanto corretto sostenere, dal punto di vista estetologico, che da Chauvet, Lascaux, Altamira (anzi, da molto prima) ai giorni nostri la specifica facoltà estetico-artistica dell’uomo si esalta, nella sua essenza, appunto nella dimensione *mimetica* del prodotto artistico⁷⁹, anche la più

⁷⁸ Cfr. E. Souriau, *Il senso artistico degli animali*, cit., p. 63; D. Morris, *Biologia dell’arte*, cit., pp. 125, 132, 135.

⁷⁹ “La coincidenza dell’origine dell’arte mimetico-figurativa con quella dell’umanità”, osserva Bartalesi, “[...] ha avuto l’effetto di relegare in secondo piano la questione dell’emergere evolutivo della capacità estetica e ha sospinto nel dimenticatoio la tesi di Darwin dell’antiorità evolutiva della capacità estetica” (L. Bartalesi, *Estetica evolutivista*, cit., pp. 120-121); nel quadro di una “teoria speculativa dell’arte”, precisa l’autore, si è sviluppata una “dottrina estetica di origine romantica [...] del tutto antitetica a una prospettiva evolutivista sui fatti estetici” (ivi, p. 122). Il punto ci sembra essere sempre il medesimo: mentre la domanda *genealogica* della spiegazione evolutivista si muove in una prospettiva *continuista-congiuntiva*, la domanda ontologica della comprensione ermeneutica si muove in una prospettiva *discontinuista-disgiuntiva*.

sfumata e schematica, e pur nelle molteplici declinazioni che si possono attribuire al termine *mimesis*⁸⁰. Una delle quali è quella per cui, in termini ontologici, l'immagine artistica propriamente detta è la risultante rappresentativa (nel senso della *Darstellung*) di una "capacità di oggettivazione" (contemplativa, meditativa, riflessiva), ovvero di una facoltà esclusivamente umana di relazionarsi liberamente (oggettivamente) al "mondo" (*Welt*) in-quanto mondo, cioè di vederlo, percepirlo, sperimentarlo, conoscerlo, praticarlo, formarlo, ecc., *anche* a prescindere dai bisogni (soggettivi) legati al *bios*, in modo autonomo da essi, in termini non funzionali-strumentali, ma, per così dire, di traduzione e trasfigurazione simbolica⁸¹.

Lo sviluppo del senso estetico nell'uomo, e del gesto artistico figurativo-rappresentativo che ne consegue – quali che siano le sue caratteristiche formali – presuppone la possibilità transbiologica di sciogliersi dai vincoli imposti dall'"ambiente" (*Umwelt*), prendendo da esso quella peculiare distanza ex-centrica che può sospendere e interrompere la catena biologica – quell'assorbimento immersivo nel contesto vitale che coinvolge anche la gran parte degli uomini –, consentendo uno "scambio di sguardi" *aperto* nei confronti dell'"in-quanto" delle cose, anzitutto (com'è di fatto nel nostro caso) proprio dell'"in-quanto" degli animali. Anche la più rozza, schematica, bizzarra e surreale delle figurazioni zoomorfiche (e assai più di rado antropomorfiche) di Lascaux (e simili) sta lì a testimoniare, a compimento di un percorso maturato lungo migliaia di anni, in termini ormai compiuti, il modo in cui l'uomo, *sviluppando la sua potenza di emanciparsi dal suo essere-animale*, ha saputo creare la traccia di un'esperienza estetica ricca di *sensu* (espressivo, psichico, spirituale, simbolico, magico-sacrale, mitologico, religioso, rituale, formale,

Si tratta di stabilire quale delle due prospettive coglie alla giusta altezza "veritativa", nella sua complessità storica – e senza riduzionismi – lo straordinario fenomeno dell'arte. Di Bartalesi condividiamo quindi l'idea – a nostro avviso però potenzialmente "discontinuista" – secondo cui "all'interno dell'evoluzione mentale umana, il passaggio da un'estetica animale a un'estetica specie-specifica umana, consiste [...] soprattutto nella *sopravvenienza dell'estetico* che, inscindibile dall'emergenza dell'umano, rappresenta l'emergere di una qualità nuova e inedita non riducibile agli elementi costitutivi del sistema complesso che l'ha generata" (ivi, p. 140).

⁸⁰ In prospettiva ermeneutica rimangono decisive a nostro avviso le riflessioni che Gadamer in *Verità e metodo* svolge sul concetto di *mimesis* come *Verwandlung ins Gebilde*, "trasmutazione [trasfigurazione] in forma", e *Darstellung* come *repraesentatio*, in relazione alla "valenza ontologica" dell'immagine nelle arti figurative: cfr. H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983, pp. 168-197.

⁸¹ Su ciò rinvio a G. Gurisatti, "Geist" und "als". *Die Verwindung des Menschen im Dasein zwischen Scheler und Heidegger*, in C. Pasqualin-M.A. Sforza (a cura di), *Das Vorprädikative. Perspektiven im Ausgang von Heidegger*, Alber, Freiburg/München 2020, pp. 213-236; Id., *Est/etica ontologica*, cit., in part. pp. 61-86 e 155-187. Circa la "mimesi" animale si veda sopra, p. 137, nota 34.

plastico, libero, ecc.) che proprio in quanto non ha, dal punto di vista ontologico, nulla in comune con il mero comportamento animale, può pretendere coerentemente di essere definita *artistica*.

Dal nostro punto di vista, ne potremmo concludere che qualsiasi uso eccessivamente disinvolto dei termini “estetica” e “arte” fuori da questo presupposto ci sembra concedere un po’ troppo a una antropomorfizzazione dell’animale e a una corrispondente zoomorfizzazione dell’uomo, prospettive di cui una filosofia non-antropocentrica e non-specista, ma non per questo meno umanista, deve saper cogliere gli aspetti concettualmente problematici.

6. Est/etica filoanimalista

Emerge qui un ultimo elemento circa il rapporto uomo-animale, probabilmente il più “narrativo” quindi il più ideologico di tutti, il più esposto a fraintendimenti, che dunque va affrontato, in sintesi, con la massima chiarezza: quello secondo cui solo nel presupposto congiuntivo-convergente della continuità biogenealogica tra “animale-umano” e “animale-non-umano” (*l’animale che dunque sono*) – di cui la comune origine evolutiva dell’estetica/arte umana e dell’estetica/arte animale sarebbe la più evidente dimostrazione –, si darebbero un antiantropocentrismo e un antiumanismo autentici, quindi la possibilità di un’etica filoanimalista antispecista. Secondo la loro convergenza zoobiocentrica, estetica, arte ed etica “degli” animali farebbero eto logicamente tutt’uno, in base all’equazione per cui *qualsiasi* ipotesi disgiuntiva (la differente ontologia) che prendesse le difese, almeno per certi aspetti, della peculiarità ontologico-esistenziale dell’umano (*l’animale che dunque non sono*) – soprattutto in questioni di estetica, arte ed etica – sarebbe identificabile tout court con un umanismo metafisico-prometeico, specista, antropocentrico, essenzialmente impositivo, violento e tirannico, incapace di qualsiasi apertura etica filoanimalista nei confronti dell’alterità non-umana. Ne conseguirebbe che solo in base a un’estetica e a un’arte antispeciste in quanto antiumanistiche si avrebbero un’etica e una morale antispeciste in quanto antiumanistiche⁸². In ciò, la prospettiva evolucionista verrebbe inequivocabilmente in soccorso all’etica nei confronti degli animali.

Crediamo risulti evidente, in base al percorso da noi compiuto, che la pensiamo – qui e altrove⁸³ – in modo esattamente opposto: *proprio perché, in quanto uomo, non “sono” ontologicamente un animale e non “seguo”*

⁸² Cfr. A. Scanziani, *L’estetica animale*, cit., pp. 10-11.

⁸³ Cfr. G. Gurisatti, *L’animale che dunque non sono*, cit., in part. pp. 17-56.

*eticamente l'animale, proprio per questo posso liberamente lasciarlo-essere, cioè posso rispettarlo e averne cura nel senso di un altruismo radicale*⁸⁴. Dal nostro punto di vista, solo spezzando disgiuntivamente (come si è visto all'inizio) il circolo vizioso tra *zoon logon echon* e *zoon alogon*, *animal rationale* e *animal irrationale*, umanesimo antropocentrico e antiumanesimo zoobiocentrico, in direzione di un ultraumanesimo ontocentrico, si offre all'uomo la chance di ex-sistere est/eticamente nel senso di un'apertura altruistica totale, estetica ed etica, nei confronti dell'alterità dell'Essere – quindi anche dell'essere degli animali “in quanto” tali, accolti nel loro essere, senza alcun vantaggio funzionale-utilitario (nemmeno empatico-sentimentale) in cambio. In ciò la prospettiva filosofica ermeneutica in senso ontologico-esistenziale va ascoltata con maggiore attenzione⁸⁵. L'ultraumanesimo est/etico di cui parliamo qui è filoanimalista in senso ex-centrico (non ego-centric) radicale, e non ha nulla di “specista” – se per specismo si intende l'idea per cui l'uomo (lo *zoon logon echon*) proprio in virtù del *logos* sarebbe superiore per status e valore agli altri animali, e godrebbe di maggiori diritti e poteri di assoggettamento, anche violento, nei loro confronti, com'è peraltro implicito (e questo ci sembra un bel problema etico!) nella logica zoobiologica della *struggle for life* inter- e intra-specifica.

Proprio l'arte – se considerata come espressione di un'autentica esperienza estetica ex-centrica e ultra-umanistica degli enti-in-quantotali, oggettivamente colti, lasciati-essere nella loro pienezza ontologica – sta invece a testimoniare, nel corso dei millenni, che l'uomo può bensì *in quanto animale* pretendere di essere il dominatore e despota antropocentrico dell'Essere, ma può anche, *in quanto si emancipa dalla*

⁸⁴ Cfr. *ivi*, p. 223. Dal punto di vista bioevoluzionistico della selezione naturale “nessuna interazione fra specie differenti può essere all'insegna di un'altruistica gratuita o reciprocità” (T. Pievani, *Introduzione a Darwin*, Laterza, Roma-Bari 2012, pp. 116-117), dato che nessun membro di una specie agisce per esclusivo beneficio di un'altra specie. Come nel caso dell'arte, anche in quello della morale altruistica si può distinguere tra un agire altruistico *libero, individuale, gratuito* – come può accadere nell'uomo – e un agire altruistico funzionale-utilitario *di specie o gruppo*, come avviene nei comportamenti cooperativi solidali, pro-sociali degli animali, che, dal punto di vista sociobiologico, offrono peculiari vantaggi individuali e collettivi. Un altruismo che “sarebbe dunque in gran parte una forma sofisticata di egoismo” (T. Pievani, *La teoria dell'evoluzione*, cit., p. 71). Cfr. R. Marchesini, *Etologia cognitiva*, cit., pp. 166-172, il quale ammette che “l'altruismo rappresenta uno degli argomenti più controversi in etologia e [...] anche all'interno degli studiosi di evoluzionismo” (p. 169). Lo stesso Bekoff, che molto concede all'idea della “moralità degli animali”, la spiega in termini funzionali-utilitari come “strategia adattativa” e “necessità biologica” di specie, “comportamento pro-sociale” finalizzato a promuovere “cooperazione, reciprocità, empatia, sostegno” necessari alla coesione di gruppo (cfr. M. Bekoff, *La vita emozionale degli animali*, cit., pp. 85-89 e 104-110).

⁸⁵ A tale proposito si veda in questo stesso fascicolo il contributo di Chiara Pasqualin.

sua animalità – dal suo “specismo” affatto biologico – essere il pastore e custode ontoeterocentrico dell’Essere stesso, dandogli forma, salvaguardandolo e prendendosene est/eticamente cura, ovvero *lasciandolo altruisticamente essere l’Essere che è*. Proprio in quanto è ontologicamente “speciale” l’uomo può anche – in virtù del suo *logos* – non essere “specista”.

Solo l’uomo eto-logico (nel senso dell’*ethos*, non del *bios*) ha la possibilità di apprezzare esteticamente e artisticamente l’animale, quindi solo quando l’*humanitas* dell’uomo trascende la sua *animalitas* può attuare la *potentia* di apprezzare e rispettare eticamente e moralmente l’animalità. In termini pratici: autentica etica filoanimalista si dà non nella misura in cui l’uomo riconosce congiuntivamente nell’animale un suo *simile*, bensì in quanto lo accoglie disgiuntivamente nella sua radicale *alterità*, e non ciò nonostante, ma proprio per questo lo rispetta e se ne prende responsabilmente cura. Proprio perché l’alterità animale si pone ontologicamente al di fuori di ogni status di continuità e dinamica di reciprocità, ed è perciò tanto più radicale di ogni alterità umana, proprio per questo essa chiama a un *surplus*, non a un *minus* di eticità, una eticità (come già vede lucidamente Schopenhauer⁸⁶) senza economia, senza commercio, senza scambio – né simmetrico né asimmetrico – senza ricambi, senza riscontri: un’etica della responsabilità (e dell’amicizia’) *pura*. Vera etica, vera giustizia, vera *caritas* si dà non quando l’altro, il non-simile, resta comunque un simile (l’animale che dunque sono), ma quando l’altro è un altro-altro, un altro altro dall’uomo (l’animale che dunque non sono), un altro nei cui confronti il gesto etico zoofilo è assoluto, totale e non reversibile: piena responsabilità *libera e gratuita* – come l’estetica e l’arte – in pura perdita, senza attese utilitarie-funzionali di ricambio. In parole più semplici: non *nonostante* non abbia il *logos*, ma *proprio perché* non ha il *logos* per rispondere, per chiedere, per difendersi, per enunciare e denunciare, l’animale merita comprensione etica e apertura di giustizia da parte di chi ha *logos*, così come ogni altro essere vivente nelle sue condizioni – privo della parola per potersi dire⁸⁷. È in questa sua ex-posizione ex-centrica all’*animalitas* dell’animale, nella sua inassimilabile differenza, che l’*humanitas* dell’uomo – nella sua radicale alterità – trova il suo compimento est/etico.

Concepito in termini ultra-umanisti, umanismo non significa necessariamente antropocentrismo, così come specificità dell’umano non significa necessariamente specismo: solo nell’uomo può darsi estetica degli animali su base etica, e solo nell’uomo può darsi etica degli ani-

⁸⁶ Su ciò cfr. G. Gurisatti, *L’animale che dunque non sono*, cit., pp. 90-118.

⁸⁷ A tale proposito si veda in questo stesso fascicolo il contributo di Giulia Cervato.

mali su base estetica. Questo è ciò che l'arte, nella sua verità est/etica, ci insegna. *Unico fra tutti gli enti, l'uomo, chiamato dalla voce dell'essere, esperisce la meraviglia di tutte le meraviglie: che l'animale è*⁸⁸. Solo in quanto è "l'amico dell'essere"⁸⁹ il filosofo può essere l'amico degli animali.

⁸⁸ Cfr. sopra, p. 131, nota 7.

⁸⁹ M. Heidegger, *L'essenza della verità. Sul mito della caverna e sul 'Teeteto' di Platone*, ed. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1997, p. 108.

Amicum animal, sed magis amica veritas
“Estetica / arte animale”:
alcune considerazioni critiche in prospettiva ermeneutica

We adopt a disjunctive approach to the human-animal question, against the ethological conjunctive hypothesis that assimilates animal-human and animal-non-human. With Heidegger, we consider it necessary to distinguish the *humanitas* of man from both the anthropocentric humanism of the logocentric philosophical tradition and the zoobiocentric antihumanism of the bioevolutionary scientist tradition. We advocate an ontocentric ultrahumanism whereby man exclusively possesses the possibility to exceed his animal-being by virtue of a radical openness to the Other than himself. Only man can grasp the being “as such,” can give it aesthetic form and ethically let it be the being that it is. Only what flows from this free experience, neither functional nor utilitarian, can claim the name “art.” To speak of “art” in the case of animals is therefore simply nonsense. We thought it appropriate to raise some philosophical questions about the nonchalance with which the relationship between aesthetics, art and animality is taken for granted, for the sole purpose of fighting the specist and anthropocentric prejudice. We do not believe that aesthetic sensibility and artistic behavior have a single common animal root, implicit in biological life itself. Our thesis eschews all forms of anthropomorphizing animals and zoomorphizing humans, and for this very reason it is genuinely anti-anthropocentric and anti-speciesist.

KEYWORDS: Humanism, antihumanism, ultrahumanism, anthropocentrism, specism.

Amicum animal, sed magis amica veritas
“Estetica / arte animale”:
alcune considerazioni critiche in prospettiva ermeneutica

Adottiamo un approccio disgiuntivo alla questione uomo-animale, in controtendenza rispetto all’ipotesi etologica congiuntiva che assimila animale-umano e animale-non-umano. Con Heidegger, riteniamo necessario distinguere l’*humanitas* dell’uomo sia dall’umanismo antropocentrico della tradizione filosofica logocentrica sia dall’antiumanismo zoobiocentrico della tradizione scienziata bioevoluzionista. Sosteniamo piuttosto un ultraumanismo ontocentrico per cui l’uomo possiede in esclusiva la possibilità di superare il suo essere animale in virtù di una radicale apertura all’Altro da sé. Solo l’uomo può cogliere l’ente “in quanto tale”, può dargli forma estetica e lasciarlo eticamente essere l’ente che è. Solo ciò che

scaturisce da questa libera esperienza, non funzionale né utilitaristica, può rivendicare il nome di “arte”. Parlare di “arte” nel caso degli animali è quindi semplicemente insensato. Ci è sembrato opportuno sollevare alcune obiezioni filosofiche riguardo alla disinvoltura con cui si dà per scontata la relazione tra estetica, arte e animalità, al solo scopo di combattere il pregiudizio specista e antropocentrico. Non crediamo che la sensibilità estetica e il comportamento artistico abbiano un’unica radice animale comune, implicita nella vita biologica stessa. La nostra tesi rifugge da ogni forma di antropomorfizzazione degli animali e di zoomorfizzazione dell’uomo, e proprio per questo si pone come autenticamente anti-antropocentrica e anti-specista.

PAROLE CHIAVE: umanismo, antiumanismo, ultraumanismo, antropocentrismo, specismo.

Estetica, *popular music* e sottoculture

Stefano Marino, Giovanni Mugnaini, Anna Scalfaro

Introduzione.

Estetica, *popular music* e sottoculture

1.

La storia del rapporto tra la cultura *popular* (in un'accezione ampia del termine, che comprenda tanto la cosiddetta cultura di massa, quanto la cultura popolare in senso stretto) e la disciplina filosofica dell'estetica è stata spesso una storia di diffidenze e sospetti. Per varie ragioni e con diverse modalità (ideologiche, sociali, retoriche, ecc.), per lungo tempo quella che possiamo definire la dimensione popolare della cultura umana è stata tenuta lontana da una seria attenzione filosofica, soprattutto in età moderna, cioè proprio nell'epoca in cui la disciplina dell'estetica, a partire dalle opere di Baumgarten e Kant, è stata ufficialmente "battezzata". Infatti, in stretta relazione alle radici e alla destinazione della *popular culture*, quest'ultima, nel suo insieme, è stata spesso accusata di presentare varie caratteristiche (superficialità, transitorietà, standardizzazione, effimerità, leggerezza e assenza di profondità, mancanza di sperimentazione, ecc.) sulle quali è stato gettato il sospetto di distrarre l'attenzione dei fruitori e delle fruitrici da altre attività, presuntivamente più serie, reali, vere e importanti.

L'estetica, fin dalla sua fondazione come branca specifica della filosofia (e forse, facendo riferimento alla tradizione pre-settecentesca della filosofia dell'arte europea, anche ben prima di quel momento), ha spesso mirato a definire le condizioni necessarie e i tratti essenziali di nozioni e dimensioni come il bello, il sublime, il Giudizio, il gusto, l'esperienza estetica e, soprattutto, l'arte – ovvero, in quest'ultimo caso, la definizione esatta di cosa sia degno di essere incluso nella categoria delimitata e speciale delle "vere" opere d'arte e cosa non lo sia. Sotto questo punto di vista, l'estetica filosofica si è spesso prodigata, nelle teorizzazioni di alcuni fra i suoi principali protagonisti nell'età moderna, a fornire varie classificazioni sistematiche e ambiziose delle differenti arti, nelle quali le forme d'arte popolari sono state non di rado svalutate e definite come "basse" rispetto a un gruppo ristretto di arti che, viceversa, sono state tipicamente stimate come "alte". Tuttavia, dall'inizio del Nove-

cento a oggi – e, soprattutto, dopo l'avvento e l'espansione delle varie poetiche del pop in campi diversi come le arti visive, la letteratura, la musica, l'architettura, il design, la moda e ancora altri campi (cfr. Mecacci 2011) – quelli che possiamo metaforicamente definire come i muri divisorii del “mondo dell'arte (*artworld*)” si sono spesso sgretolati e le porte dei musei si sono spesso aperte per includere opere che un tempo non sarebbero mai state accettate, mostrando di fatto la possibilità di colmare il divario, apparentemente incolmabile, tra prodotti culturali abitualmente categorizzati in modo dicotomico come “alti” o “bassi”. Tra i vari effetti che può annoverare il dinamismo innescato da questi processi culturali, caratteristici soprattutto del ventesimo secolo, non bisogna certamente trascurare proprio il contributo a stabilire perlomeno in parte un atteggiamento più favorevole, nel campo dell'estetica, nei confronti di riflessioni filosofiche vertenti sulla *popular culture* (su queste e altre trasformazioni dell'estetica contemporanea, in generale, cfr. Matteucci 2018).

Tra le varie forme espressive che è possibile includere nell'universo vasto e multiforme della *popular culture* contemporanea, la cosiddetta *popular music* costituisce verosimilmente l'esempio di una pratica che è stata particolarmente svalutata nel contesto dell'estetica moderna. A testimonianza di ciò, per esempio, è possibile citare le celebri critiche di uno tra i più grandi pensatori del Novecento, Theodor W. Adorno, al presunto carattere *interamente* standardizzato e pseudo-individualizzato della *popular music*, in alcune opere di riferimento come *La musica stabilizzata* (1928), *Sulla situazione sociale della musica* (1932), *Sul jazz* (1936), *Il carattere di feticcio della musica e la regressione nell'ascolto* (1938), *Sulla popular music* (1941) o, a distanza di molti decenni, *Introduzione alla sociologia della musica* (1962). Più recentemente, si possono citare in questo ambito le affermazioni di un pensatore come Alva Noë, per il quale “la musica pop” – che, nell'accezione molto ampia del termine usata da Noë, comprende “una vasta gamma di generi musicali: rock, rhythm and blues, soul, hip-hop, Top 40, reggae” e altro ancora – “sembra musica, ma non lo è” (Noë 2023, pp. 196, 200). Secondo Noë, infatti, nel caso della musica pop complessivamente intesa

non è l'artista a veicolare la musica; al contrario, è la musica a veicolare l'artista: la musica, di conseguenza, diventa il meccanismo tramite il quale l'artista fa mostra di sé. È *questa* l'essenza della musica pop. [...] La musica pop è esibizione. È dimostrazione. È musica, certo, ma in ultima analisi è *spettacolo*, qualcosa di cui godere con gli occhi. [...] [D]al punto di vista dell'ideale acusmatico, la musica pop può sembrare, beh... *cattiva* musica. [...] La musica pop non si basa sulla musica. L'artista si erge in alto e pretende che si presti attenzione *alla sua persona*. [...] La musica pop, potremmo dire, è l'arte della moda. (Noë 2023, pp. 199-201, 207)

Questa concezione di fondo porta un filosofo come Noë, fra le altre cose, a escludere una forma espressiva come la *popular music* (o, seguendo la sua terminologia, la “musica pop”) da ciò che egli definisce ambiziosamente “la missione finale che *l’arte* intende realizzare” e dal novero delle “autentiche opere d’arte” (Noë 2023, pp. 194-195), le quali, in base alla sua concezione, devono *necessariamente* essere esoteriche, “ammanta[te] di invisibilità”, difficili da comprendere, non compromesse *in alcun modo* con l’intrattenimento, persino tendenti a suscitare noia e dispiacere (Noë 2023, p. 138). Sulla base di ciò, seguendo (consapevolmente o inconsapevolmente) un trend piuttosto diffuso negli studi critici di estetica e teoria culturale sulla *popular music* (cfr. ad esempio Bloom 2009, pp. 79-82), Noë non esita ad accostare “l’arte *popular*, la musica pop e il cinema, per esempio”, alla pratica della pornografia, affermando che

[d]opotutto si tratta di arti che sono figlie del mercato, e il loro successo, così come il loro fallimento, è legato, come nel caso della pornografia, al loro funzionamento, a quanto riescono a intrattenerci o a compiacerci. [...] Cosa avrebbe mai da dirci l’arte, se si limitasse a eccitarci, a farci star bene, a lasciarci così come ci ha trovati? (Noë 2023, p. 138).

Tuttavia, accanto a queste visioni complessivamente critiche della *popular music* – spesso legate a un’idea molto precisa, rigorosa ma anche ristretta di arte, come *sempre e necessariamente* esoterica, sperimentale, autonoma rispetto a qualsivoglia funzione e slegata da ogni aspetto di compiacimento –, negli ultimi decenni la *popular culture*, in generale, e la *popular music*, in particolare, sono state anche l’oggetto di significative difese e riabilitazioni. A testimonianza di ciò, è possibile citare, fra gli altri, alcuni lavori importanti di teorici contemporanei di estetica come Richard Shusterman (2010, pp. 121-187; 2023, pp. 57-89), Theodore Gracyk (1996; 2001; 2007), Gert Keunen (2015), Agnès Gayraud (2018), e ancora altri ed altre. Anche l’avvio di collane come “Philosophy and Pop Culture” e “Popular Culture and Philosophy”, rispettivamente pubblicate da editori prestigiosi come Wiley-Blackwell e Open Court, può essere inteso in questo contesto come il segno di un ampliamento del dibattito filosofico (e, nello specifico, estetico) su queste tematiche.

D’altra parte, accanto all’estetica filosofica strettamente intesa, anche la disciplina scientifica della musicologia ha subito negli ultimi decenni significativi cambiamenti e rilevanti processi di ripensamento autocritico che hanno portato a un atteggiamento più aperto e favorevole verso uno studio musicologico serio e rigoroso non solo della musica classica o d’avanguardia, ma anche di varie forme di *popular music*, arrivando a un superamento perlomeno parziale di una situazione che, tutto sommato non troppo tempo fa, due studiosi eminenti come

Carl Dahlhaus e Hans H. Eggebrecht avevano definito enfaticamente, a proposito del dibattito sui rapporti tra “musica seria” e “musica leggera”, come “un dialogo tra sordi” (Dahlhaus e Eggebrecht 2004, p. 68). Almeno in una certa misura, sembra che oggi la *popular music* abbia ottenuto un grado un po’ maggiore di legittimità e rispettabilità a livello accademico, sia per quanto riguarda i suoi aspetti strettamente musicali, sia per quanto riguarda il suo significato culturale e finanche il suo impatto sociale e politico. In questo contesto, si può notare che, da un lato, gli sviluppi più recenti del capitalismo contemporaneo hanno portato alla creazione di enormi conglomerati di corporazioni che sostanzialmente governano la produzione industriale e la commercializzazione della *popular music mainstream* (come già intuito, in un certo senso, da Horkheimer e Adorno negli anni Quaranta, nella loro diagnosi critica sull’industria culturale); tuttavia, dall’altro lato, l’ascesa delle nuove tecnologie e dei nuovi sistemi di comunicazione mediatica ha anche permesso lo sviluppo di nuove forme di creazione, pratica, esecuzione e diffusione musicale. Si può dire che questi processi siano stati particolarmente potenti e influenti in un campo specifico della *popular music* contemporanea, quello delle cosiddette sottoculture musicali, le quali, però, non hanno ancora ricevuto la medesima attenzione, nel campo degli studi accademici, rispetto ai cosiddetti generi *mainstream* della *popular music*.

2.

Il presente volume contiene saggi di studiosi e studiose di diverse discipline, dedicati sia al tema generale della Call for Papers, cioè “*Popular music* e sottoculture”, sia a questioni più generali riguardanti la rivalutazione estetica della *popular music*, le nuove pratiche di produzione e di fruizione musicali, nonché l’apporto alla composizione delle innovazioni tecnologiche. Il risultato è un volume di dieci saggi, ricco e variegato dal punto di vista delle prospettive disciplinari, degli approcci metodologici e, infine, proprio degli oggetti di studio.

I primi cinque contributi (quattro articoli e un’intervista) sono dedicati espressamente al tema principale di questo numero: il concetto di “sottocultura” nelle musiche *popular*. In *Popular Musical Subcultures: A Contrarian Analysis* Theodore Gracyk ribadisce l’utilità di tale concetto per la comprensione di determinati fenomeni musicali, a patto di non ridurlo a una semplice convergenza di gusti musicali. Se gli studi si sono inizialmente concentrati su una sorta di equivalenza fra *popular music* e “cultura giovanile”, come se la prima coinvolgesse quasi esclusivamente gli adolescenti, ricerche più recenti hanno dimostrato l’illusorietà di que-

sto assunto, dal momento che una sottocultura, per essere tale, dovrebbe perdurare nel tempo. Secondo Gracyk, è stata a lungo trascurata la dimensione simbolica della musica; il concetto di “sottocultura” potrebbe dunque riacquistare senso e utilità se inteso quale insieme di individui consapevoli di condividere i significati reali, sottesi alle musiche scelte per auto-rappresentarsi.

Sulle interconnessioni tra sottoculture rock e musica pop *mainstream* in Slovacchia si sofferma Yveta Kajanova, nel saggio *Rock Subcultures versus Pop Music: Italian Pop Music at the Czechoslovak Bratislavská lýra Festival*, mediante una narrazione storica del festival di *Bratislavská lýra*, durato 32 anni, dal 1966 al 1998. Dopo il successo dei primi dieci anni, determinato anche dalla partecipazione di molti cantanti italiani, intorno alla fine degli anni Settanta, con l’acuirsi dell’antagonismo fra sottoculture rock “ribelli” e musica *mainstream*, cantanti e musicisti di fama cominciarono a disdegnare il Festival. Nonostante i tentativi di modernizzazione, *Bratislavská lýra*, quale spazio dedicato alla musica pop “conformista”, terminò nel 1998. Kajanova conclude mettendo in luce le conseguenze negative della scomparsa di una piattaforma ufficiale della musica pop ceca e slovacca per la promozione di artisti nazionali in un contesto internazionale.

Il contributo di Mitja Štefančič, *Envisioning the Future: Laibach as a Challenger of the Yugoslav State*, si situa nella ex Jugoslavia degli anni Ottanta e dei primi anni Novanta, e in particolare sull’attività musicale, sociale e politica del gruppo Laibach. Con interviste a esperti e studiosi della band, l’autore illustra le modalità del gruppo di concepire la musica, di gestire l’immagine pubblica, di sfruttare sapientemente i mezzi di comunicazione, quali strumenti per criticare la politica e ribadire la necessità di un cambiamento sociale e culturale. Štefančič ritiene altresì che le dinamiche del punk sloveno siano state in grado di mantenersi salde sui propri principi intellettuali e politici, molto più che in altri contesti storico-geografici.

Alle sottoculture metal in Cina è dedicato il saggio di Yiren Zhao, *Hermit Aesthetics in Chinese Metal Music: Subcultural Philosophy between Confucianism and Daoism*, che affronta il caso studio del gruppo Zuriaake. Con un’analisi puntuale degli aspetti discorsivi e simbolici della musica, dei testi delle canzoni, scritti in cinese classico e basati sul rapporto dell’uomo con la natura, dell’immagine dovuta ai particolari costumi di scena, l’autrice mette in luce come la band metal integri due correnti filosofiche strettamente radicate nella tradizione cinese: il taoismo e il confucianesimo. Il saggio offre dunque una disamina dell’interazione in Cina fra tradizioni filosofiche, musica metal e relative espressioni sottoculturali, sorprendente tanto più in un contesto di censura e di pressioni di mercato che non ha eguali nei Paesi occidentali.

L'intervista a Simon Reynolds, condotta da Stefano Marino e Giovanni Mugnaini, sul tema *Aesthetics and Musical Subcultures Today*, offre riflessioni che dalle sottoculture spaziano verso altri ambiti, presentandosi quasi come un'introduzione ai saggi che seguono nel volume. Dopo aver affermato che la *popular music* è oggi inserita a buon diritto fra gli oggetti di studio del mondo accademico, Reynolds solleva la questione di come all'interno della *popular music* si siano verificate spesso quelle stesse distinzioni, quella medesima retorica di "classe" – rock autentico *vs* rock *mainstream*, per fare un esempio – che hanno caratterizzato per molto tempo su larga scala la contrapposizione "cultura alta/cultura popolare". Un'altra questione cruciale consiste nell'impossibilità di studiare la *popular music* quale fenomeno musicale puro. Gli studiosi e le studiose dovrebbero senz'altro analizzare gli aspetti musicali, ma anche quelli testuali e iconografici, avendo presente che la "personalità" di un/una musicista pop è a tutti gli effetti un mezzo espressivo essenziale. Infine, l'intervista a Reynolds offre una riflessione su quanto e come l'AI stia influenzando e possa influenzare i modi di produzione e di consumo della musica. La posizione di Reynolds è di cautela nell'esternare giudizi affrettati sulle implicazioni di un fenomeno appena agli inizi.

I saggi che seguono toccano proprio tali tematiche. Alla questione dell'AI ad esempio si collega il saggio di Serena Allegra, *Algorithms, AI and Music Composition: When can Musical Creativity be Considered Pop?* L'autrice intende dimostrare che i processi compositivi, sia nell'ambito della musica classica sia in quello *popular*, abbiano origine da un medesimo atto creativo. Facendo in particolare riferimento alla consuetudine ludica, perpetrata nel tempo, di ottenere combinazioni compositive mediante il gioco dei dadi, Allegra mette in luce la tendenza crescente, in entrambi gli ambiti, "classico" e "pop", di delegare alcuni aspetti della scrittura musicale agli strumenti tecnologici, fino all'avvento odierno dell'AI.

Sulla dicotomia tra musiche colte e *popular* si sofferma ancora Alfonso Di Prospero, in *Epistemologia, estetica e pluralismo*, nell'avvalorare il giudizio pluralista di Richard Shusterman, di contro alle affermazioni di Alva Noë sulle scarse o nulle qualità artistiche della *popular music*. A una tale concezione normativa dell'arte Di Prospero oppone la convinzione che non possano essere esclusivamente la complessità tecnica o la ricchezza di rimandi di una composizione a determinare il godimento e il piacere estetico negli individui.

Alle differenti modalità di produzione e fruizione della *popular music* sono invece dedicati i due contributi di Guglielmo Bottin, *Sentire il groove: aspetti percettivi e partecipativi*, e di Filippo Adussi, *Fenomenologia della "situazione musicale"*. Note sul "problema dell'ascolto" in Günther Anders e Theodor W. Adorno, quest'ultimo in una dimensione storica.

Nel constatare le lacune negli strumenti di analisi ritmica della *Popular Music*, Bottin si ricollega alla proposta di Charles Keil del 1966 di fondare la disciplina della “groovology”. Nonostante la componente ritmica della *popular music* sia da diversi decenni ormai scandita da dispositivi tecnologici, privi del potenziale espressivo umano, la percezione del groove da parte dei fruitori e delle fruitrici non è affatto diminuita. Anzi, si sono sviluppati via via generi musicali completamente basati su sequenze ritmiche programmate, registrate e ripetute ciclicamente. Ricerche recenti hanno dimostrato che non è la recezione contemplativa, bensì una disposizione di ascolto partecipe, un’attivazione motoria consapevole, a consentire di sperimentare la qualità cinetica del groove.

In linea con le questioni dell’ascolto “idoneo” si pone il saggio di Adussi, che riprende un articolo del 1927 di Günther Anders, all’epoca noto come Günther Stern, *Zur Phänomenologie des Zubörens. Erläutert am Hören impressionistischer Musik*. Nel trattare una possibile “fenomenologia dell’ascolto”, Anders pone l’accento sulla “situazionalità” storica dell’ascolto, ritenendo pertanto che ogni composizione musicale debba essere fruita in modo differente. Anders offre così un’alternativa “costruttiva” alla prospettiva sociologica di Adorno della “regressione dell’ascolto” in epoca contemporanea.

Infine, a dimostrazione della ricchezza di prospettive disciplinari del volume, vi è il contributo di taglio semiotico di Francesco Garbelli: *Annalisa. Il vortice enciclopedico*. Prendendo in esame l’album di Annalisa *E poi siamo finiti nel vortice*, l’autore intende esplorare come si manifesti il tema del “vortice” nell’esperienza di ascolto degli utenti. A tal fine, Garbelli riprende le ricerche di Gino Stefani sulle pratiche sociali e sui codici generali che definiscono la “competenza popolare”. Nelle canzoni di Annalisa sono disseminati “ganci”, ossia dispositivi per catturare l’attenzione dell’ascoltatore, fra i quali l’impiego della voce e le caratteristiche della base musicale, che si richiamano vicendevolmente. Tali istanze enuncianti contribuiscono a generare il senso del “vortice” e a produrre un sentimento di piacere nell’ascoltatore.

Bibliografia

- Adorno, Th. W.
 1971 *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino.
 2004 *Sulla popular music*, Armando, Roma.
 2005 *Il carattere di feticcio della musica e la regressione nell’ascolto*, in E. Donaggio (a cura di), *La Scuola di Francoforte. La storia e i testi*, Einaudi, Torino, pp. 118-156.
 2018 *Variazioni sul jazz. Critica della musica come merce*, Mimesis, Milano-Udine.

Bloom, A.

2009 *La chiusura della mente americana. I misfatti dell'istruzione contemporanea*, Lindau, Torino.

Dahlhaus, C. e Eggebrecht, H.H.

2004 *Che cos'è la musica?*, il Mulino, Bologna.

Gayraud, A.

2018 *Dialectique de la pop*, Éditions La Découverte, Paris.

Gracyk, T.

1996 *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, Duke University Press, Durham (NC).

2001 *I Wanna Be Me: Rock Music and the Politics of Identity*, Temple University Press, Philadelphia (PA).

2007 *Listening to Popular Music: Or, How I Learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin*, University of Michigan Press, Ann Arbor (MI).

Horkheimer, M. e Adorno, Th. W.

1997 *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino.

Keunen, G.

2015 *Alternative Mainstream: Making Choices in Pop Music*, Valiz, Amsterdam.

Matteucci, G.

2018 *Elementi per un'estetica del contemporaneo*, Bononia University Press, Bologna.

Mecacci, A.

2011 *L'estetica del pop*, Donzelli, Roma.

Noë, A.

2023 *Strani strumenti. L'arte e la natura umana*, Einaudi, Torino.

Shusterman, R.

2010 *Estetica pragmatista*, Aesthetica Edizioni, Palermo.

2023 *Esperienza estetica e arti popolari. Prospettive somaestetiche sulla teoria e la pratica*, Mimesis, Milano-Udine.

Theodore Gracyk

Popular Musical Subcultures: A Contrarian Analysis*

1. Introduction

A news story circulated widely in 2023 about a curious social practice that was described as a new “subculture” (Edwards 2023; Ives 2023). Residents of a suburb of Wellington, New Zealand, were registering many complaints about the level of noise generated in a downhill neighborhood. Late at night when most people sleep, residents were frequently awakened by Celine Dion’s recording of “My Heart Will Go On,” broadcast on loudspeakers at extremely high volume. The music was played from vehicles – often bicycles – by members of “speaker clubs” who were competing to demonstrate their ability to play music loudly, yet without distortion, on commercial speakers designed for public-address systems (Edwards 2023). The challenge is that these speakers are not designed for music, but for voice alone. Therefore, the competing speaker clubs select music with limited low notes and dominant treble. Thus, Celine Dion songs are ideal for the competitions. The practice seems to have started in 2022.

Is this a subculture? I think not, or at least not yet. Although it is described in this way, a practice that has united a group for only one year has not yet shown itself to be a subculture. Furthermore, the selection of popular music in this hobby is semiotically inert. That is, neither the meaning of “My Heart Will Go On” nor the meanings that have accrued to the performer play any role in the selection of the music. The selection is made for purely sonic reasons. If known to members of the speaker clubs, Debby Boone’s 1977 hit song “You Light Up My Life” might be waking people up at 3 a.m. in New Zealand instead of “My Heart Will Go On.” Despite the use of popular music, the rivalry of the speaker clubs is not a popular music subculture.

The example is offered because it invites scrutiny of the intension and extension of the concept of a popular music subculture. In recent years,

* This article was submitted by the author under invitation and was subject to a peer review evaluation.

the study of popular music subcultures has been challenged as outdated and unhelpful. The following discussion argues that abandonment of the concept is premature. Although the concept of subcultural identity was poorly framed when it was incorporated into the academic study of popular music, there are social phenomena in everyday life that fit the concept. Some contemporary patterns of music use and music making are distinctive as popular music subcultures. As such, we can see that these subcultures are different from scenes and tribes, two classifications that have been advanced as alternatives to subcultural analysis.

2. Skepticism toward the concept of popular music subcultures

To begin, here is a potted history: The core concept of subculture dates from at least the late 1920s, when sociologists noted that “differences in customs, attitudes, and ... behavior patterns” frequently align with occupation, economic status, and religious affiliation (Palmer 1928, p. 73). Among “customs,” we find distinct patterns relating to popular music production and use. For example, if we examine music in Chicago at that time, we can identify a vibrant popular music subculture of jazz speakeasies that differed from the subculture that still favored minstrel shows. From a sociological perspective, both of those subcultures were different from the polka halls of “Old Polonia” dotting Chicago’s near west side. As the century progressed, the appearance of radio, television, and other modes of mass media liberated musical styles from their close association with local scenes, ethnic groups, and specific cities. Influential voices concluded that mass culture and “the culture industry” were rapidly homogenizing popular music (Adorno 1941).

In the latter half of the century, fresh perspectives emerged, challenging the thesis of ubiquitous homogenization. Scholars affiliated with Birmingham’s Centre for Contemporary Cultural Studies explored ways in which popular music subcultures are oppositional to the pervasive mass culture. For the most part, “Birmingham” subcultural theory became the standard approach to the study of popular music subcultures (Blackman 2005). On the positive side, it rejected the assumption that mass-marketed consumer goods are antithetical to subcultural formation, and called attention to active agency in which groups use consumer goods to signal their (relative) autonomy and creativity (Bennett 1999, pp. 599-600). This includes, of course, popular music. Then, beginning some 35 years ago, a strong backlash formed among social theorists of popular culture as they increasingly challenged the core concept of subcultural identity. Critics voiced several concerns about the efficacy of discussing popular music in terms of subcultures, leading to an era of analysis of post-subcultural

affiliations (see Bennett 2011). The new consensus holds that we have entered an era where there is so much individualism and “subcultural fragmentation and proliferation” that there is insufficient agreement to establish the group solidarity required for subcultural identity (Muggleton 2000, p. 47). Consequently, the concept has largely fallen out of use in popular music studies.

Although we draw very different lessons from the same material, the foundation of the present essay is my agreement with the core insights of David Hesmondhalgh’s (2005) much-cited challenge to the usefulness of discussing popular music subcultures. Skepticism about the concept of subcultures was already increasing in the social sciences (e.g., Dominguez 1992). Importing this skepticism into popular music studies, Hesmondhalgh rejects both the concept of subcultures and its successors in “post-subculture” theorizing about popular music. However, the lesson of Hesmondhalgh’s analysis is not necessarily the one he extracts, which is abandonment of subcultural analysis. Another route is open to us. We can retain it. However, this route requires articulation and substitution of a more consistent and fruitful understanding of the concept of subcultures. I argue that popular culture subcultures only emerge over time. Short-lived social groups are misdescribed when identified as subcultures. I propose that a return to the conceptual linkage of culture and subculture will affirm cultural connections and patterns that undercut prevailing assumptions about the supposedly ephemeral and trivial status of popular music.

3. The objections, explained

What, then, is my agreement with Hesmondhalgh? Primarily, it is that we are not talking about popular music subcultures unless “musical elements and processes” give meaning to membership in that subculture (Hesmondhalgh 2005, p. 31). George H. Lewis had already articulated this point in the 1980s: “the majority of [studies] are based on a conceptual framework that fails to treat musical content as a realm of symbolic communication” (Lewis 1982, 183). Hesmondhalgh does not cite Lewis, but instead refers back to Paul Willis on the need to connect music and group identity in a manner that is not “an arbitrary or random juxtaposition” (Willis 2014, p. 82). Andy Bennett endorses a more recent variant of this point. He challenges the usefulness of the idea of popular music subcultures on the grounds that they have been routinely reduced to a shallow “unity in terms of style and musical taste” that illuminates nothing (Bennett p. 96). In short, we need to keep popular music central, not peripheral, to *meaningful* participation in a popular music subculture.

Surveying academic studies produced in the twentieth century, Hesmondhalgh doubts that the concept of subculture has ever been used in a way that meets this requirement.

Hesmondhalgh's specific academic targets are not my concern. With respect to the core concept of subcultures, his point is that the music associated with various subcultures is neither distinctive in its musical characteristics nor aligned with values that are distinctive of the subculture. For example, Willis studied English motor-bike [motorcycle] boys who listen to Buddy Holly, but most of the people who love Buddy Holly (and I am one of them) don't have much in common with the motor-bike boys. The connection between this music and this group is a short-term historical contingency. Suppose Holly had died even earlier in his brief career, just after "That'll Be the Day" was a hit record. Other music would have taken the place of "Peggy Sue" and "Rave On" in the English biker subculture, and any substitution would have served their needs equally well. Provided, of course, that some other subculture understood to be culturally antithetical to the motor-bike boys was not already affiliated with that other music. Hesmondhalgh also warns that the concept has been too closely aligned with youth culture, which has been "an obstacle to a developed understanding of music and society" (Hesmondhalgh 2005, p. 38; see also Snyder 2009, p. 164). He concludes that we must question whether popular music subcultures exist, that is, ones that are genuinely centered on the particularity of the music favored by the subculture.

Hesmondhalgh says little about two classic books in the field: Hebdige's *Subculture: The Meaning of Style* and Simon Frith's *The Sociology of Rock*. Together, they embody all of the basic problems that Hesmondhalgh advances against subcultural analyses of popular music. For Frith, rock music is youth music. It is "a means by which a group defines itself," which is primarily a matter of "distinguish[ing] young from old, but [also] one peer-group from another" (Frith 1978, p. 46). Popular music that might have an intergenerational following is excluded from consideration. Apart from the music's function as a mechanism of group differentiation, popular music's semiotic dimension is regarded as of no consequence. Instead, Frith proposes that "[t]he music is an accompaniment of an activity, not its expression" (Frith 1978, p. 49). In line with the point made just above about British bikers and Buddy Holly, other music might always have played the same role for the same activity. Indeed, relative to the goal of identity signaling, rock music fans might have been cinema fans, or "season ticket holders to football games" (Frith 1996, p. 9) and it would seem to make no difference (just as it seems to make no difference which films are preferred, or which football club inspires allegiance). Except, of course, that with U.K. football clubs, we might see an intergenerational subculture in action. Marginalization of

the music is also present in Hebdige's work, which emphasizes the task of "discern[ing] the hidden messages inscribed in code on the glossy surfaces of style" (Hebdige 1979, p. 18). And yet he was overwhelmingly concerned with the styles of clothing associated with distinct music subcultures, rather than the style of the music. A reader in the twenty-second century who reads Hebdige's analysis of punk will come away with no clear idea about what the music was like.

Coming at the same issue from a different angle, Andy Bennett challenges the applicability of the idea of popular music subcultures on two grounds. First, the term "subculture" was used in so many ways by so many theorists that there was no shared concept unifying their work (Bennett 1999, p. 599). Second, the concepts of culture and subculture (as a culturally distinctive subgroup of a culture) ignore the degree of self-construction of personal identity afforded to individuals in contemporary consumer culture (Bennett 1999, p. 607). Cultures and subcultures, the objection runs, are relatively stable social formations that assign an identifiable identity to participants. The crux of the objection is that contemporary society – especially in urban centers – is better understood as a conglomeration of loose "tribes" and "scenes" that encourage a more fluid and self-selected form of personal identity. As Hesmondhalgh notes in his response to this idea, this line of resistance to subcultural theory underestimates the constraints on consumer culture that arise from institutional obstacles such as poverty and social marginalization (2005, p. 25). Conversely, Tracy Shildrick and Robert MacDonald (2006) argue that there are important social factors that allow us to recognize the continuing relevance of youth subcultures. However, music is not an important organizing focal point for these youth subcultures.

I agree with Hesmondhalgh that academic work on popular music subcultures has largely failed to identify a strong connection between musical taste and social meanings that confers a unifying significance that is understood—however implicitly—by members of the subculture (Hesmondhalgh 2005, p. 31). In practical terms, demanding a non-arbitrary connection between music and subculture will have the effect of modifying and restricting the concept, replacing the one that has predominated in studies of popular music cultures up to now. However, Hesmondhalgh complains that he can locate no successful analysis that meets this more restrictive standard. Therefore, he can see no reason to revive subcultural analysis.

Noting that subcultural analysis (in its existing, impoverished form) is losing support, other popular music scholars have responded by doubling down on the "classic" analyses of Hebdige and Sarah Thornton (1995). Ray Kinsella's (2022) interesting and thorough study of the be-bop subculture of London in the 1950s is a prime example. At the same

time, Kinsella proceeds without addressing the body of criticisms that have led others to reject subcultural analysis. Obviously, critics of the subculture approach can dismiss studies of this sort on the grounds that they replicate the flaws of the earlier analyses. The chorus of skepticism is not addressed unless we show that a fresh analysis of the core concept generates new insights.

To summarize this section, three reasons have emerged why many scholars have abandoned the notion of popular music subcultures. First, there has been little evidence that a specific style or genre of music makes a critical difference to any subculture's self-understanding and identity. Second, the primary focus has been on deviant modes of youth culture, and this emphasis has directed attention toward short-term phenomenon. Third, the social sciences and humanities lack agreement about the basic concept (Williams 2011, p. 5). The core concept of subculture is too unstable.

Because the first and second issues can be seen as methodological problems arising from the third, the utility of subcultural analysis will remain low unless we revise the core concept. The next section offers a proposal of how we should stabilize it. In this way, my endorsement of criticisms made by Lewis, Willis, and Hesmondhalgh does not lead to Hesmondhalgh's conclusion that popular music subcultures are a chimera, nor to his conclusion that the concept belongs to the ash heap of history.

4. Multigenerational subcultures

Given that contemporary cultures are neither monolithic nor uniform, which groups are subcultures? Casting a critical eye on studies of youth culture that have dominated discussions of popular music subcultures, J. Patrick Williams suggests that we should limit the concept to groups that demonstrate "perpetuated marginalization" (Williams 2011, p. 5). I endorse this approach because it aligns the concepts of culture and subculture, with subculture clearly positioned as a special mode of culture. To count as a *cultural* formation, a group must be both adaptive and persistent (Handler 2005, p. 164). As such, a subculture is an adaptive and persistent cultural formation that coexists with a dominant culture. In other words, subcultures are distinctive subgroups of a culture that perpetuate and sustain themselves within the "parent" culture. In brief, we should adopt a neo-Boasian concept grounded in traditions of American anthropology (Elliott 2002).

This approach has delivered interesting results when applied to non-music subcultures. Examining illegal cannabis use in Norway, Sveinung

Sandberg (2013) shows that an ongoing subculture can be distinguished from more casual participation in shared activities by looking for transmission of cultural continuities centered on “symbolic consumption” (a combination of symbolism, practices, and oral tradition). From this perspective, groups stabilize as distinct subculture when they perpetuate a shared understanding of how their shared practices reflect symbolic differences from a larger culture. A subculture’s marginalization is self-recognized through historical memory and attendant symbolic differentiation. Songs are a powerful tool for the perpetuation of subcultures: “Through song, a collective, such as a movement, can objectify itself and its history, making itself visible to others, as well as creating and establishing a sense of continuity” (Eyerman 2002, p. 447). In the absence of symbolic continuity, a group should not be counted as a subculture.

This proposal addresses the complaint, voiced by Bennet and Hesmondhalgh, that studies of popular music subcultures have applied a disjointed, fuzzy understanding of subcultures. At the same time, it supports their finding that studies of popular music have not, generally, been studies of subcultures.

As a corrective to these problems, I am emphasizing two aspects of subcultures. The first is a requirement of persistence through social learning. The second is that subcultures are not necessarily oppositional to the dominant culture (e.g., Bisin, Patacchini, Verdier, Zenou 2011).

Developing the first point, we should treat subcultures as precisely that: they are cultural formations and not merely short-lived social formations. Culture is learned, “transmitted from one generation to another generation through social learning” (Bates and Plog 1990, p. 7). Talbot Brewer puts it neatly: “we cultivate successive generations of human beings and try to make their lives fruitful by passing along the received practices that we call culture” (Brewer 2023). A culture may be more or less static or dynamic, but a social formation is not a culture (or subculture) unless core values and practices are successfully passed along to younger people. Subcultures persist through intergenerational transmission.

The importance of this requirement has only recently been recognized in studies of popular music (Fogarty 2012; Raine 2020). It gives us another reason to be cautious about the lessons that we should extract from the classic studies of punk (Hebdige 1979) and biker boys and hippies (Willis 2014). Like Hebdige in relation to British punk, Willis examined recent social formations that were aligned with a style of popular music. Hippies and the motor bike boys were deemed to be subcultures almost immediately after they emerged as offshoots of their home cultures. Ironically, their short-lived social cohesion dissolved by the time Willis published his research in the later 1970s. When a group has only recently emerged as self-consciously distinctive and marginal, it might or

might not engage in self-perpetuation through symbolic continuity. Although self-perpetuation did not materialize in the groups Willis studied, he was on the right track in emphasizing “shared material experience” as a touchstone for “reciprocal, expressive and developmental” relationships with others who are similarly situated in society (Willis 2014, p. 4). Returning to the earlier example of the speaker clubs in New Zealand, they are also too new to count as subcultures.

Aligning subcultures with multigenerational transmission of tradition supports Hesmondhalgh’s complaint that the best-known studies of popular music subcultures wrongly assume that the proper focus is youth culture (e.g., Bennett and Kahn-Harris 2004). The vast majority of studies have assumed that popular music culture is, for the most part, youth culture, involving teens and, in dwindling numbers, people in their early twenties (see also Snyder 2009, p. 164). Hesmondhalgh points out that this is simply false in light of data available on spending patterns in relation to popular music. (When U2 takes up a music residency in Las Vegas in 2023, the audience is not filled with young people.) Despite these spending patterns, there has been limited empirical research about popular music in the lives of older people. We can take Hesmondhalgh’s criticism another step. Because researchers were not interested in the question of how these groups persist, they frequently studied groups that did not become subcultures.

In contrast to the biker boys and hippies studied by Willis, punk sustained itself for decades, becoming a distinctive transnational subculture that has broadened beyond its early formation around popular music (Moran 2010). Hip-hop and death metal developed self-perpetuating cultures, but ones that have continued to center on music as central to the expression of its values (Oswald 2019; Purcell 2003).

Taking up the second main point of my proposal, we should not assume, with Willis and Hebdige, that popular music subcultures are “oppressed, subordinate or minority groups” (Willis 2014, p. 1). This assumption has been so common in studies of popular music subcultures that Andy Bennett and Richard Peterson offer it as their primary reason to replace subcultural analysis with the less restrictive concept of music scenes (Bennet and Peterson 2004, p. 3). Taking advantage of hindsight, we can agree with them that that this assumption was a mistake while also noting that it is not an intrinsic feature of subcultures. Looking beyond youth culture for guidance on what to count as a subculture, we can see that ethnic subcultures can remain distinctive for generations without opposing the general trends of the dominant culture. Furthermore, popular music is often one of the ways that a group preserves a distinctive ethnic identity. Charles Keil has documented the tradition of polka music around the American Great Lakes. It has sustained two related

yet distinct subcultures: Polish-Americans in Chicago and Buffalo, and Slovenian-Americans in Milwaukee (Keil, Keil, and Blau 1992).

The presence of oppression and opposition was not assumed by the generation that launched subcultural studies. Influenced by the emerging field of cultural anthropology, T.S. Eliot remarked, “We may find ourselves led to the conclusion, that every sub-culture is dependent upon that from which it is an offshoot” (Eliot 1948, p. 75). An offshoot can be group that is distinctive within the larger culture without being either oppressed or subversive. In an analysis that rubs against typical views of heavy metal, Leigh Krenske and Jim McKay (2000) argue that heavy metal subculture is not rebellious or subversive in relation to the dominant culture (see also Turley and Jocson-Singh 2023). Specifically, it is strongly aligned with dominant culture’s oppressive sexism and misogyny. In other cases, marginalized or “deviant” groups have stabilized into long-term subcultures by finding ways to channel their values into activities and careers that coexist with the dominant culture (Snyder 2009). U.K. punk originated among oppressed youth, but some groups used it to reaffirm their ties to traditional culture. For example, the death of Shane MacGowan unleashed reflections on how the punk-folk music of The Pogues became a cornerstone of intergenerational transmission (through adaptation) of a subculture of traditional Irish music, which in turn kept traditional music relevant for people throughout Ireland and the broader Irish diaspora (e.g., O’Loughlin 2023). This case also reminds us that although studies of popular music subcultures generally focus on the audience, groups of musicians also form distinct subcultures within the larger culture.

Subcultures are often “invisible, while ironically in plain sight” (Spraklen 2015, p. 354). There are many legitimate reasons why oppressed and subordinate groups have invited closer study than have Freemasons, the American Watercolor Society, and the Society for Creative Anachronism. However, these three groups are ongoing subcultures with a strong middle-class constituency. Distinct subcultures are also found within more privileged groups. Just as some religious groups form subcultures within the working class and middle class, other religious groups form subcultures within the privileged class (Mckinnon 2017). We speak of the culture of medicine, and the culture of academia, both of which tend to function as subcultures within contemporary societies. Similarly, the culture of education contains many distinct subcultures. The elite private “prep” schools in the American northeast serve as feeder schools to the Ivy League universities and constitute a distinctive educational subculture (Karabel 2014). At the same time, this subculture intersects with other recognized subcultures that are not specific to the privileged class. An elite private school will have distinct subcultures of jocks and goths, with little overlap between the two groups.

In light of this analysis, let us revisit an important point of agreement among Hesmondhalgh, Lewis, and Willis. Studies of popular music subcultures have neglected the symbolic dimension of music as a binding agent for a group. As explained above, this criticism aligns with the worry that the concept of a subculture is frequently reduced to the weaker notion of a structured group. Gary Alan Fine and Sherryl Kleinman correct this error by stressing that a combination of “values, norms, behaviors, and artifacts constitute a subculture only insofar as individuals see themselves as part of a collectivity whose members attribute particular meanings to these ‘objects’” (Fine and Kleinman 1979, p. 13). Amend “artifacts” to the more specific case of music of some distinctive sort, and we arrive at the requirement that popular music subcultures are present only if the participating individuals are aware that they are unified by their collective investment in shared meanings for this music. In particular, this shared meaning includes the group’s sense that the relevant artifacts (for our purposes, the music) reflects shared values that are not simply those of the larger society (Fine and Kleinman 1979, p. 7).

Regrettably, this approach produces the result that some of the clearest examples of a popular music subcultures are ones aligned with reactionary racism and xenophobia (Dyck 2017). When we focus on music as symbolic material that serves a focal point for sharing (that is, perpetuating) a distinctive set of values, stories, and beliefs, we find that some of the most coherent and stable popular music subcultures involve nationalistic White supremacists. Because they are nationalistic, they form distinct subcultures organized by languages and countries, yet they adopt a common approach of utilizing hard-edged music. In Sweden, for example, a White power subculture emerged in the late twentieth century in which older men recruit the next generation through music that “seeks to invent tradition through linking itself with an imagined glorious past and, through that, with an older generation that might act as mentors” (Eyerman 2002, p. 452). Exploiting the ease of digital music distribution, recorded music serves as an entry point into a radical political subculture. As Ron Eyerman explains, popular music is potent because recordings “make possible participation without apparent commitment, especially when they are easily available on the Internet, either downloaded directly or purchased through mail order. They can thus be listened to anonymously. This first step opens the door for more contact” (Eyerman 2002, p. 450). Eyerman is writing about white nationalism in just one country, but the central point directs us to see that parallel subcultures exploit popular music in the same way in many other countries. In England, the music is extreme metal and folk-metal (Spracklen, Lucas, Deeks 2014). The United States favors radical-right punk music scenes (Katz 2020).

These examples illustrate that subcultures do not align neatly with musical styles and genres. The symbolic uses of the music are not fixed by the boundaries of musical style and genre (de Boise 2020). This lack of alignment suggests that genres and styles are better understood from the perspective of post-subculture analyses that discuss tribes and scenes. As such, subcultural analysis does not conflict with studies that concentrate on scenes and tribes. Subcultural analysis supplements those approaches.

At the same time, saying that popular music plays a semiotically important role for a subculture does not imply that the music will be the exclusive focal point for transmission of values.

5. Popular music subcultures individualized by musicians

Because my purpose is to reply to skepticism about popular music subcultures, it is fitting that I should provide more details about what we might expect to find (provided we look in the right place for them). Because my approach is philosophical, employing conceptual analysis, what I propose must be understood as speculative hypotheses.

As a first stage of speculation, I have three basic suggestions. First, sonicism cannot guide us. Second, many subcultures will form within the fanbase of specific popular musicians and groups. Third, the criterion of self-perpetuation suggests that subcultures are most often present when they involve popular musicians with multi-decade careers. After I sketch my reason for these three hypotheses, I will conclude by pointing to some examples that invite further study.

Taking up the first suggestion, sonicism is the position that musical works are individuated by “how they sound” and nothing else (Dodd 2010, p. 33). So, in saying that sonicism is not going to guide us to the groups of listeners who might constitute popular music subcultures, I mean that the attractions of popular music are not exclusively – perhaps not even mainly – sonic. Because popular music subcultures are unified by the music’s symbolic function, sound alone cannot be the relevant focal point that sustains a group’s self-identity. The symbolic element is going to be the key ingredient, and the symbolic dimension is always highly contextual (Gracyk 2022). This rejection of sonicism is supported by evidence, presented in the last section, that the sonic groupings we identify as metal and punk can support more than one subculture. It also dovetails with Hesmondhalgh’s reasons to reject an alignment of subcultures with musical styles (Hesmondhalgh 2005, pp. 33-34).

If not generally aligned with boundaries associated with musical genres and styles, what serves as the organizing principle of a popular music subculture? Following Lewis, we should expect to find it in “a realm

of symbolic communication” (Lewis 1982, p. 183). Approaching the issue from a theoretical perspective, the symbolic activity that underlies the impact of popular music is, to a large degree, stabilized by listeners’ understanding that they are responding to the utterances of particular, socially-located individuals (Gracyk 2022). Popular music is not a sonic *tabula rasa* onto which the audience projects interpretations. Despite five decades of theorizing about “the death of the author,” it remains the case that many popular music fans become invested in the music of specific artists, and these fans seek to understand how the music and performances of their favorite artist encode a set of beliefs and values that are, in turn, aligned with those of the fans. Having rejected the expectation that subcultures will be oppressed and oppositional groups, the relevant beliefs and values can be ones that are already common in the broader culture (e.g., the masculinity tropes of the broader culture resurface in metal subcultures).

The third suggestion is relatively straightforward. A culture—and therefore also any subculture—is a self-perpetuating group that unites, in part, around its shared history. Given this requirement, a fan base will not count as a subculture until aging members are supplemented by notably younger ones. No group counts as a popular music subculture if the group is concentrated in a narrow range of birth years, or if the music is less than a decade old. In the same way that a sustained graffiti subculture emerged and persisted for several generations in New York City (Snyder 2009), we can begin to look for popular music subcultures after a new style or musician has persisted beyond an initial burst of fame and popularity.

Pulling these suggestions together, we find popular music subcultures organized around the music of The Beatles, the Grateful Dead, and Taylor Swift. There are many other candidates (e.g., Elvis Presley, Dolly Parton, Bruce Springsteen, Michael Jackson), but these three are among the clearest cases. This brief exploration is consistent with the idea that some artists will be the focal point of overlapping subcultures. There are, for example, distinctively queer subcultures among fans of both Taylor Swift and Beyoncé.

The era of The Beatles may be waning, but the band still serves as a paradigm case of fandom that contains, at its core, a strong subculture that has attracted multiple generations of fans (e.g., Leonard 2014; Mills 2019; Feldman-Barrett 2020). In part, this might be due to the fact that the group did not retain lasting associations with the 1960s counterculture. Additionally, it persists because the subculture has successfully transitioned into the digital era. Second, third, fourth, and fifth generation fans populate the Internet with “digital collaborative spaces shared with other fans” (Gerghty 2014, p. 9). Most recently, fans born in the

twentieth century build community on the social media platform TikTok, where one posted of the song “Now and Then,” “Can’t believe it’s 2023 and I get the joy of hearing a new Beatles song for the first time ever” (Kircher 2023).

The community of Taylor Swift fans did not have to transition to the digital realm. Her self-titled debut album appeared in 2006, and we are approaching the end of her second decade as a professional musician. Her career has attracted a large, well-formed, connected, multi-generational legion of “Swifties.” They are, famously, attuned to the complex messaging that Swift directs at them in the music, its marketing, and in social media, and upon which they, in turn, comment (Kingsbury 2023). As with many Beatles’ fans, love for the music is often intergenerational within a household (Carras and De Loera 2023). In contrast to members of white power subcultures who use music as an initial social glue, Swift is not overtly political nor overtly feminist. Yet since at least 2019 she has been both of those things, and her fans respond to the message in her figurative lyrics and public battles about control and self-authorship without subjecting it to the labels used in academic discourse (Zolkifli, Ghani, Sa’ad, Azdmi 2023).

The Grateful Dead stand out as the most countercultural of my three examples. With a fan base rooted in the American middle class, “Deadheads” were one of the first popular music subcultures to be singled out for academic study (Smith 2021). The group disbanded in 1995, yet they continue to attract new fans, who immerse themselves in the original group while also flocking to the communal experience of shows featuring the former group members (e.g., Porter 2023). However, the primary reason to discuss them is that the community of Deadheads can serve as a cautionary tale about the search for popular music subcultures. Alex Kolker argues that empirical data shows that Deadheads do not form a subculture. Rightly, he thinks that a subculture will display a degree of agreement about “values and moral codes” informing their way of life (Kolker 2012, p. 190). However, Deadheads routinely decline to identify any such values. Instead, they most often articulate a “live and let live” philosophy that offers no moral advice beyond compassion and tolerance. The only behavioral rule is “that you cannot interfere with anyone else’s code of behavior” (Kolker 2012, p. 191). Therefore, Kolker concludes, there is too little agreement to count as shared culture, and it is a mode of organization that “transcends culture as it is normally defined” (Kolker 2012, p. 190). However, Kolker’s conclusion does not follow. What he describes is the central principle of classical liberalism that is explained and defended in John Stuart Mill’s (1859) “progressive” application of utilitarian thought, *On Liberty*. The one scholar who seems to have noted subcultural organization around classical liberalism is Muggleton, who

contends that many of the most flamboyant and studied popular music subcultures represent a “liberal declaration of freedom of expression” flaunting “dominant social conventions” (Muggleton 2000, p. 161). The ethos of the Dead and the Deadhead community is fully aligned with Mill’s principle of individual liberty. Consequently, Kolker is looking for something highly specific, which has the effect of oversimplifying what it is to share a moral code, leading him to deny subcultural status to Deadheads. The lesson here is that a subculture can coalesce around a higher-order statement of values that gives shared meaning to a popular music community that looks (at first) overly heterogeneous, or that is inarticulate about its shared values.

In conclusion, I have argued that the concept of subcultures remains useful for understanding some activities surrounding popular music. However, this prospect requires disentangling the concept from problematic assumptions that arose when popular music subcultures were reduced to youth subcultures. Some popular music subcultures will be found within oppressed groups, but many will be fan formations that are not, for the most part, oppositional to the larger culture.

References

- Adorno, T.W. (with the assistance of G. Simpson)
1941 *On Popular Music*, in “Studies in Philosophy and Social Science”, n. 9, pp. 17-48.
- Bates, D.G. and Plog, F.
1990 *Cultural Anthropology*, McGraw Hill, New York.
- Bennett, A.
1999 *Subcultures or Neo-tribes?: Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste*, in “Sociology”, vol. 33, n. 3, pp. 599-617.
- Bennett, A.
2011 *The post-subcultural Turn: Some Reflections 10 Years on*, in “Journal of Youth Studies”, vol. 14, n. 5, pp. 493-506.
- Bennett, A.
2014 *Youth Culture and the Internet: A Subcultural or Post-subcultural Phenomenon?*, in The Subcultures Network (ed.), *Subcultures, Popular Music and Social Change*, Cambridge Scholars Press, Cambridge, pp. 89-101.
- Bennett, A. and Kahn-Harris, K.
2004 *Introduction*, in A. Bennett and K. Kahn-Harris (eds.), *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, Palgrave MacMillan, New York.

Bennett, A. and Peterson, R.A.

2004 *Introducing Music Scenes*, in A. Bennett and R.A. Peterson (eds.), *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, Vanderbilt University Press, Nashville, pp. 1-15.

Bisin, A., Patacchini, E., Verdier, T. and Zenou, Y.

2011 *Formation and Persistence of Oppositional Identities*, in “European Economic Review”, vol. 55, n. 8, pp. 1046-1071.

Blackman, S.

2005 *Youth Subcultural Theory: A Critical Engagement with the Concept, its Origins and Politics, from the Chicago School to Postmodernism*, in “Journal of Youth Studies”, vol. 8, n. 1, pp. 1-20.

Brewer, T.

2023 *The Great Malformation: A Personal Skirmish in the Battle for Attention*, in “Hedgehog Review” (<https://hedgehogreview.com/issues/theological-variations/articles/the-great-malformation>).

Carras, C. and De Loera, C.

2023 *Count to 10, Take It in: Taylor Swift Unites Mothers and Daughters at SoFi Stadium*, in “Los Angeles Times”, August 9 (<https://www.latimes.com/entertainment-arts/music/story/2023-08-09/taylor-swift-eras-tour-moms-daughters-sofi-stadium>).

de Boise, S.

2020 *Music and Misogyny: A Content Analysis of Misogynistic, Antifeminist Forums*, in “Popular Music”, vol. 39, n. 3-4, pp. 459-481.

Dodd, J.

2010 *Confessions of an Unrepentant Timbral Sonicist*, in “The British Journal of Aesthetics”, vol. 50, n. 1, pp. 33-52.

Dominguez, V.R.

1992 *Invoking Culture: The Messy Side of “Cultural Politics”*, in “SAQ (South Atlantic Quarterly)”, vol. 91, n. 1, pp. 19-42.

Dyck, K.

2017 *Reichsrock: The International Web of White-Power and Neo-Nazi Hate Music*, Rutgers University Press, New Brunswick.

Edwards, J.

2023 *New Zealanders are Blasting Celine Dion until 3 a.m., Leaving Some Miserable*, in “Washington Post”, October 30 (<https://www.washingtonpost.com/nation/2023/10/30/celine-dion-new-zealand-siren-clubs/>).

- Eliot, T.S.
1948 *Notes towards a Definition of Culture*, Faber & Faber, London.
- Elliott, M.A.
2002 *The Culture Concept: Writing and Difference in the Age of Realism*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Eyerman, R.
2002 *Music in Movement: Cultural Politics and Old and New Social Movements*, in "Qualitative Sociology", vol. 25, n. 3, pp. 443-458.
- Feldman-Barrett, C.
2020 *An American Grrrrl's Fab Four: Beatles Fandom as Autoethnographic Framework*, in "AMP: American Music Perspectives", vol. 1, n. 2, pp. 192-200.
- Fine, G.A. and Kleinman, S.
1979 *Rethinking Subculture: An Interactionist Analysis*, in "American Journal of Sociology", vol. 85, n. 1, pp. 1-20.
- Fogarty, M.
2012 "Each One, Teach One": B-Boying and Ageing, in A. Bennett and P. Hodkinson (eds.), *Youth Cultures: Music, Style and Identity*, Berg, London, pp. 53-65.
- Frith, S.
1978 *The Sociology of Rock*, Constable, London.
- Geraghty, L.
2014 *Cult Collectors: Nostalgia, Fandom and Collecting Popular Culture*, Routledge, New York.
- Gracyk, T.
2022 *Making Meaning in Popular Song: Philosophical Essays*, Bloomsbury, London.
- Handler, R.
2005 *Critics against Culture: Anthropological Observers of Mass Society*, University of Wisconsin Press, Madison.
- Hesmondhalgh, D.
2005 *Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above*, in "Journal of Youth Studies", vol. 8, n. 1, pp. 21-40.
- Ives, M.
2023 *Stereo Speaker Battles Blare Celine Dion Tunes and Torment a New Zealand City*, in "New York Times", October 27 (<https://www.nytimes.com/2023/10/27/world/australia/siren-battles-new-zealand-celine-dion.html>).

Karabel, J.

2014 *The Chosen: The Hidden History of Admission and Exclusion at Harvard, Yale, and Princeton*, Houghton Mifflin, Boston.

Katz, N.

2020 *Do-It-Yourself White Supremacy: Linking together Punk Rock and White Power*, in "Poetics", vol. 82, n. 2 (article 101476).

Keil, C., Keil, A. and Blau, R.

1992 *Polka Happiness*, Temple University Press, Philadelphia.

Kingsbury, J.

2023 *What Taylor Swift Superfans Want You to Understand*, in "Washington Post", October 20 (<https://www.washingtonpost.com/style/of-interest/2023/10/20/taylor-swift-fandom-eras-tour/>).

Kinsella, R.

2022 *The Bebop Scene in London's Sobo, 1945-1950: Post-war Britain's First Youth Subculture*, Palgrave Macmillan, London.

Kircher, M.M.

2023 *On TikTok, Gen Z Beatles Fans Share Thoughts on "Now and Then"*, in "New York Times", November 3 (<https://www.nytimes.com/2023/11/03/style/beatles-fans-now-and-then-reaction.html>).

Kolker, A.

2012 *What are Deadheads? An Informal Survey*, in N. G. Meriwether (ed.), *Reading the Grateful Dead: A Critical Survey*, Scarecrow Press, Lanham, pp. 181-192.

Krenske, L. and McKay, J.

2000 *"Hard and Heavy": Gender and Power in a Heavy Metal Music Subculture*, in "Gender, Place and Culture: A Journal of Feminist Geography", vol. 7, n. 3, pp. 287-305.

McKinnon, A.

2017 *Religion and Social Class: Theory and Method After Bourdieu*, in "Sociological Research Online", vol. 22, n. 1, pp. 161-173.

Leonard, C.

2014 *Beatleness: How the Beatles and Their Fans Remade the World*, Arcade, New York.

Mill, J.S.

1859 *On Liberty*, John W. Parker and Sons, London.

Mills, L.

2019 *The Beatles and Fandom: Sex, Death and Progressive Nostalgia*, Bloomsbury, London.

Moran, I.P.

2010 *Punk: The Do-It-Yourself Subculture*, in "Social Sciences Journal", vol. 10, n. 1 (article 13).

Muggleton, D.

2010 *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*, Berg, Oxford.

O'Loughlin, E.

2023 *In Dublin's Pubs, Raising a Farewell Pint to Shane MacGowan*, in "New York Times", December 1 (<https://www.nytimes.com/2023/12/01/arts/music/shane-macgowan-dublin-reaction.html>).

Oswald, V.

2019 *Hip-Hop: A Cultural and Musical Revolution*, Lucent, New York.

Palmer, V.M.

1928 *Field Studies in Sociology: A Student's Manual*, University of Chicago Press, Chicago.

Porter, T.

2023 *Following the Dead: A Countercultural Experience*, in "Bowdoin News", August 9 (<https://www.bowdoin.edu/news/2023/08/following-the-dead-a-countercultural-experience.html>).

Purcell N.J.

2023 *Death Metal Music: The Passion and Politics of a Subculture*, McFarland, Jefferson (N.C.).

Raine, S.

2020 *Authenticity and Belonging in the Northern Soul Scene: The Role of History and Identity in a Multigenerational Music Culture*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

Sandberg, S.

2013 *Cannabis Culture: A Stable Subculture in a Changing World*, in "Criminology and Criminal Justice", vol. 13, n. 1, pp. 63-79.

Shildrick, T. and MacDonald, R.

2006 *In Defence of Subculture: Young People, Leisure and Social Divisions*, in "Journal of Youth Studies", vol. 9, n. 2, pp. 125-140.

Smith, S.

2021 *"We Didn't Invent Them": The Development of Subcultural Identity among Deadheads*, in "Studies in Symbolic Interaction", n. 54, pp. 7-30.

Snyder, G.J.

2009 *Graffiti Lives: Beyond the Tag in New York's Urban Underground*, New York University Press, New York.

Spracklen, K.

2015 "To Holmgard... and Beyond": Folk Metal Fantasies and Hegemonic White Masculinities, in "Metal Music Studies", vol. 1, n. 3, pp. 354-377.

Spracklen, K., Lucas, C. and Deeks, M.

2014 *The Construction of Heavy Metal Identity through Heritage Narratives: A Case Study of Extreme Metal Bands in the North of England*, in "Popular Music and Society", vol. 37, n. 1, pp. 48-64.

Thornton, S.

1995 *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Polity Press, Cambridge.

Turley, J. and Jocson-Singh, J.

2023 *Heavy Music Mothers: Extreme Identities, Narrative Disruptions*, Lexington Books, Lanham.

Williams, J.P.

2011 *Subcultural Theory: Traditions and Concepts*, Polity, Cambridge.

Willis, P.

2014 *Profane Culture* (rev. ed.), Princeton University Press, Princeton.

Zolkifli, A.N.F., Ab Ghani, A., Sa'ad, S. and Azdmi, N.A.

2023 *Figurative Language in Taylor Swift's Feminist Songs*, in "eProceedings of the 2nd International Conference on Modern Languages and Applied Linguistics", pp. 62-75.

Popular Musical Subcultures: A Contrarian Analysis

Although under attack for reasons articulated by David Hesmondhalgh, the concept of subcultures remains useful for understanding some activities surrounding popular music. However, the concept of subculture must be liberated from problematic assumptions that arose when popular music subcultures were reduced to youth subcultures. Subcultures are cultural formations. As such, they involve persistent symbolic distinction. Understood in this way, some popular music subcultures will be found to align with particular ideologies, but many will be fan formations that are not, for the most part, oppositional to the larger culture.

KEYWORDS: Popular music, Subculture, Culture, Hesmondhalgh, Hebdige

Popular Musical Subcultures: A Contrarian Analysis

Sebbene il concetto di sottoculture sia sotto attacco per le ragioni articolate da David Hesmondhalgh, esso rimane utile per comprendere alcune attività che circondano la popular music. Tale concetto, però, deve essere liberato da alcune assunzioni problematiche emerse quando le sottoculture musicali popular venivano perlopiù ridotte a fenomeni giovanili. Le sottoculture sono formazioni culturali. In quanto tali, esse comportano una distinzione simbolica persistente. Così comprese, alcune sottoculture musicali popular si troveranno ad allinearsi con ideologie non-mainstream, mentre molte altre saranno formazioni di fan, per la maggior parte non opposizionali rispetto alla cultura più ampia.

PAROLE CHIAVE: Popular Music; Sottoculture; Cultura; Hesmondhalgh; Hebdige.

Yveta Kajanová

Rock Subcultures versus Pop Music: Italian Pop Music at the Czechoslovak *Bratislavská lýra* Festival¹

1. Introduction

The sociological interpretation of “subculture” not only reflects a particular music genre but also extends into philosophical, political, aesthetic and other concepts. The emergence of a subculture is commonly associated with a musical counterpart. Any segmentation across the broad spectrum of modern popular music – jazz, country, rock, reggae, rap, and electronic dance music (EDM) – into novel genres with their committed supporters has brought a new simplicity, bearing both pop music features and the potential to become a subculture (Frith, Straw, Street 2001, p. 94; Encyclopedia Britannica 2023). Each music genre, therefore, can be transformed from its simple original form into a more complex artistic phenomenon: for instance, swing-style jazz as a pop genre developed into bebop; rock and roll and hard rock subsequently evolved into progressive rock; and EDM (industrial, synthpop, techno pop) led, among others, to styles such as trance, trip hop, and glitter. Franco Fabbri (1981, pp. 52–54) perceives a music genre as a system of formal, technical, semiotic, social, economic, ideological, and other canons which are but one step away from being a complex subculture. According to the sociomusicologist Simon Frith (2001), pop music addresses a wider range of listeners, mainly a general audience, whilst a subculture is oriented towards specific fans. Furthermore, rock, contrary to pop music, has the ambition to become a counter-culture genre (Whiteley 1992) with critical and radical attitudes towards society (Hebdige 1991). The relationship between mass culture and subculture is vexing, even raising a question as to whether it actually might be antagonistic. Frith (1987, p. 137), for instance, considers both pop and rock music as “commercial forms distributed through mass media as mass culture”. Moreover, Phillip Birgy (2021, p. 1) – despite an oppositional mainstream and underground divide in rock music

¹ This article was submitted by the author under invitation and was subject to a peer review evaluation.

– speaks of “the ambivalence of their inclusion in a market or commercial network”. The Italian scholars Stefano Marino and Giovanni Mugnaini (2024, p. 146) have researched pop music and the punk rock subculture and, in their analytical comparisons, found crossovers between the two genres. For Italian punk rock bands, they pointed out that the transformation of pop music into the indie scene had not occurred until the mid-1980s; an example is Madonna’s 1985 song “Material Girl”, remixed in 1990 (Reynolds 2006, pp. 34–40). For subculture–pop music fusions, history attests to them being a two-way process.

The social dimensions of rock subculture and their alignment with a particular group status was emphasized by Frith as early as 1978 (pp. 46, 51). He later claims (1987, pp. 133–139) that, unlike the rock genre, pop music is unable to convey identity in various social groups but can, nonetheless, create an identity (p. 144), which makes the whole relationships issue more intricate. Likewise, Andy Bennett’s opinion (2005, pp. 333–342) on “forming identity and shaping lifestyle through pop music” indicates a looseness in the pop music and rock boundaries. For understanding the intersections between the rock subculture and pop music, it is important to contextualize the genres with their particular historical period. Despite the emphasized sociological attributes of rock and pop, their musical characteristics – repeated choruses and hooks, catchy and easy-to-remember melodies, well-structured rhythm, dance function, mood enhancement, and lyrics appealing to young people – have sometimes proved to be more vital for their popularity (Boyle, Hosterman and Ramsey 1981, pp. 47–55).

Of the Italian music influences upon the 1950s world scene, theoreticians (Frith, Straw, Street 2001, p. 100) wrote that rock and rollers drew on Italian tradition – referring particularly to the popular song “It’s Now or Never” – and “gave Tin Pan Alley sentiment a new edge of melancholy”. Broad-cantilena melodies also infiltrated pop music productions at the *Bratislavská lýra*, but genuine ingredients of soft or pop rock did not arrive until 1977. Nevertheless, during the socialist realism era in Czechoslovakia, Italian pop music compositions were disparaged as Western influences.

2. Objectives and method

I have based my study of interconnections between rock subcultures and pop music on mapping the 32-year-long developmental path of the *Bratislavská lýra* festival, spanning 1966 to 1998. The focus is on identifying those pivotal years, aspects and key elements through which rock subcultures permeated pop music. By analysing the reviews pub-

lished in the Czech and Slovak magazines *Popular*, *Melodie* [Melody], and *Hudobný život* [Music life], I examine the occurrence of rock style features, such as instrumentation, patterns and riffs, the greater sound levels, clothing, rebellion, and the components of rock stage showmanship being adopted in the pop music genre. By unearthing mentions of these elements in the press, I explore conformist, ambivalent and antagonistic relationships between rock subcultures and pop music. In addition, attention is given to critics' remarks about Italian pop music and its place and audience appreciation in the Czech and Slovak pop music context.

3. *Bratislavská lýra* in the years 1966 to 1969 (festivals I–IV): Conformist relations

In 1966, the Slovak composers and practising musicians Pavol Zeleňay and Ján Siváček – taking inspiration from the Sopot International Song Festival in Poland² and the Bulgarian Golden Orpheus International Song Contest³ – initiated and organized in Bratislava the first *Bratislavská lýra* festival. Two years later, the pair attended the Midem festival in Cannes and the Sanremo Music Festival (*Il Festival della canzone italiana*)⁴, where they made foreign connections and gained valuable organizational insights.

The *Lýra* became a platform for national pop music productions and attracted enormous audience interest in both Slovakia and the Czech Republic. Participants included such artists as Udo Jürgens (in 1966), Brian Auger, Julie Driscoll, the Shadows (in 1968), the Beach Boys (1969), Cliff Richard and Josephine Baker (1970), the Jamaican-German ensemble Boney M (1977), José Feliciano (1979), Opus, Billy Preston, the British glam rock band Smokie, and Alla Pugacheva (1983), John Mayall (1985), Stevie Wonder and Joan Baez (1989), and Joe Cocker (1998). The artists represented a tapestry woven from a blend of pop music and chanson (Gilbert Bécaud and Mireille Mathieu, performing in 1971 and 1985 respectively), blues, rock, and folk. Later, decent and clean pop music-style performances were turned into rock shows, which even embraced the controversial and sexually provocative singers Amanda Lear (in 1982) and Sabrina (in 1989).

Regarding the fourth year of the *Bratislavská lýra*, the Czech critic Jaromír Tůma (1969, p. 237) wrote: “San Remo was supposed to be

² Founded in 1961 (Rohál 2014, p. 164).

³ Held in Sunny Beach from 1965.

⁴ The first event took place in 1951.

anxious and Western Germany, as before, to sigh with envy. As soon as I was excitedly holding in my hand an exclusive bag with the festival logo [and] had a look around the magnificent scene in the hall ... I sensed the birth of a *superfestival* which was to become a showcase of federalized Bratislava.”

However, the 1968 Warsaw Pact invasion of the former socialist Czechoslovakia and the subsequent political interventions constrained the prospects of the increasingly successful festival. Already in 1969, authorities questioned the artistic qualities of pop music by pointing out its western-like character and saying that “the strong prevalence of contemporary (commonly called ‘modern’) entertainment music (jazz and various hits) needs to be – mainly on radio and television – overpowered by the classical genre... with their sheer dilettante reasoning, they [pop music supporters] create a terminological confusion by mistaking jazz for dance music and new dance rhythms for modern music” (Kalina 1969, p. 1). In his defence of the pop genre, Ján Kalina (1969, p. 1) rebukes the bureaucrats for their “unyielding conservatism and love of everything old-fashioned” and remarks that “they, for the sake of Dvořák and Lehár, would like to obliterate Ellington and [the Czech pop music singer Karel] Černoch”.

The participants of 1969’s *Lýra* included the Beach Boys, whose performance was written up as “optimistic, entertaining music and a grand, professionally executed show”, although behind-the-scene voices murmured that “the Beach Boys live are not the same as their records”, because the sound quality could not measure up against that of their albums. Nevertheless, the performance of their drummer, Denny Wilson, was sharp and “they played with a vigorous beat, even though they are not a hard rock band” (Tůma 1969, p. 239).

The organizers were accumulating skills and experience in structuring a festival programme. With respect to this, Tůma (1969, p. 237) expressed his dissatisfaction that “at the end of the third evening, they scheduled the Italian singer Lara Saint Paul after the Tremeloes! It was clear that after the half-hour ovation that the Tremeloes received Lara Saint Paul would not get a chance to sing in Bratislava”. The critic writes (p. 239) that the British band played “simple” and “melodic” pop rock “songs baptized by Latin America and Italy”. Notwithstanding, he does not label the Tremeloes as pop rock but, instead, opts to describe their style as “noisy guitars” combined with melodic tunes. Further, this critic comments (p. 237) that the Karel Vlach Orchestra “stumbled” in their accompaniment to soul-style pieces and that “the guitar–piano combination sounded quite dissonant”, thus contributing to a negative impression. Moreover, it was an indication of emerging harmonization issues in alloying a swing orchestra with a rock lineup.

“[On the other hand], however, an atmosphere starkly different from that at the *Bratislavská lýra* was fostered in the University Club, to which – ir regardless of any beat or non-beat divide – leading Czech and Slovak pop music figures also found their way. ... In the packed venue with its stylish and friendly ambience, Bratislava beat stars jammed till late night with Prague and foreign guests” (Tůma 1969, pp. 237, 238). Here, the hard rock hippie subculture intermingled with pop rock and pop music, whilst the presence of a disc jockey anticipated the nascence of the future disco scene. Tůma sees the club’s beat (rock) subculture and the *Bratislavská lýra* festival – an official pop song contest dominated by 1960s cantilena in the fashion of Les Reed and Tom of Jones’s model of melodic ballads in a full, robust voice – as two opposing streams.

4. *Bratislavská lýra* in the years 1970 to 1975 (festivals V–X): Ambivalent relations

Already at the fifth festival in 1970, its organizers were well aware that the survival of a pop song beyond the contest doors requires a collaborative promotions by the whole music industry (publishers, agencies, radio, and television). According to Marián Jurík (1970, p. 1), popular music has now acquired stability, incorporating “the approaches of popular, jazz, and beat music”.

However, the success of the *Bratislavská lýra* was particularly dependent on prominent singers and stars. With respect to the fifth event, when compared to previous years, Jurík (1970, p. 1) voices his dismay that “although the festival is primarily conceived as a song competition following the San Remo model, we will see only few [international pop] stars ... the contestants are mostly new voices and faces”. Another critic, Ľuboš Zeman, articulated a contrary view that the 1970 event was one of the few global festivals that would enjoy such an immense import of stars, including The Peddlers (Great Britain), Joséphine Baker (France), and festival orchestra conductors Josef Votruba, Mike Mansfield, Cliff Richard, and Barry Ryan.

In his review, Zeman (1970, p. 7) criticizes the Italian singer Sergio Endrigo for his aloofness, atypical of Italian pop musicians.

The conclusion of the festival was dedicated to four singers: Kati Kovács from Hungary, Sergio Endrigo from Italy, Ela Calvo from Cuba, and Bogdana Karadocheva from Bulgaria. This session was one of the weakest of all festival nights; perhaps only Kati Kovács and ... Sergio Endrigo may be worth mentioning. Endrigo sang “L’Arca di Noé” (well known from San Remo, where its lyrics were awarded a special journalist prize). His performance can be, though, criticized for a degree of coldness, even indifference.

Another Italian artist, Rita Pavone, became the star of the *Bratislavská lýra* in 1973.

Until now, the *Bratislavská Lýra* has been an invaluable occasion for our audiences to get to know at least one of the greats of the global scene. Regrettably, this year featured no truly top artists, although Rita Pavone's performance substituted surprisingly well. Her comedian-like temperament, sometimes akin to a circus artist, helped to mask the fact that her repertoire did not always represent one with the highest artistic quality. ... Rita Pavone managed to thrill the audience and earned respect from even the most experienced professionals. (Dorůžka 1973, p. 240)

In 1973, a problematic practice, which was overlooked by critics, was that of pop music vocalists performing rock pieces with a combined orchestral⁵ and rock band accompaniment. Examples were Helena Vrtichová with the folk rock song "Jablko"⁶ [An apple] and Marie Rottrová singing "Piesočný dom" [A house of sand], written by the progressive rock musician Marián Varga⁷. Except for rock instrumentation blended with an orchestral sound, these presentations displayed no traces of rock subculture (in behaviour, clothing, or rebellion) identifiable by rock fans. In contrast, the rock ballad "Slzy tvý mámy"⁸ [Your mum's tears], performed by the rock singer Petr Janda, was significant for its subculture appeal, although it did not win any of the main prizes, except for a journalists' award. Neither did "Jablko" nor "Piesočný dom" (Dorůžka 1973, p. 240).

The first four years of the *Bratislavská Lýra* were marked by agreeable relations between the rock subculture and pop musicians when any rock characteristics appearing in instrumentation, dynamic, or expression (e.g. aggressiveness) were softened in the spirit of "beautiful" pop music. In the subsequent period of 1970–75 the relationships changed to ambivalence.

The festival's tenth year underscored the disparity between audience tastes and those of the connoisseurs. Igor Wasserberger (1975, p. 1) emphasizes that experts "not yield to the mood of fans" in their discourses and adds that the star phenomenon and the performative style have a considerable bearing on the success of a song. He further states that if a

⁵ The Czechoslovak Radio Dance Orchestra Bratislava, under the baton of Miroslav Brož.

⁶ Composed by Pavol Hammel with the lyrics by Boris Filan; <https://www.youtube.com/watch?v=MBEvGWOSVQI>

⁷ Collegium Musicum, Marie Rottrová: *Piesočný dom / Cesta vody k řekám*, Opus, 1973, 90-43-0277; lyrics by Kamil Peteraj; Marián Varga, hammond organ; <https://www.youtube.com/watch?v=jrmvkTm6Wq0>

⁸ Composed by Petr Janda with the lyrics by Václav Babula.

star singer were replaced by an unknown artist, the same piece definitely would not reach the same level of popularity. The critic here refers to the famous silver prize winner Helena Vondráčková and her song “Láska zůstává dál”⁹ [Love is forever]. The discord between the professional and audience positions accompanied the *Lýra* until its very end, regardless of the fact that, in addition to the main gold, silver and bronze Bratislavská lýra prizes, other awards were introduced, such as that by journalists (in 1966, 1986, and 1989), the Audience Prize, the Critics’ Award (1969 and 1986), and the prize given by *Populár* magazine (in 1986).

Wasserberger (1975, p. 7) wrote about the Swiss pop singer Vico Torriani that “he brilliantly displayed all the bad taste typical of older German dance music and ... of Viennese and West German television”. In contrast, he considers (p. 7) the Italian composer and conductor Nino Rota as “the most esteemed guest of the *Bratislavská lýra*. It appears, however, that the audience did not fully appreciate the participation of this composer, who cooperates with the most renowned creators of modern film”.

5. Bratislavská Lýra in the years 1976 to 1979 (festivals XI–XIV): Antagonistic relations

In 1976, in line with the trend of less formal open-air festivals and with the aim of making the *Bratislavská Lýra* accessible to a much wider audience, its organizers sought a change of venue. Instead of being staged in the Entertainment Hall of the Bratislava Cultural and Leisure Park, the event was relocated to an acoustically and climatically unsuitable sports stadium, which did not create a conducive environment (e.g. the audience only saw the contestants’ backs). “Another of the problematic novelties was the inclusion of ballet: its artificial spontaneity lapsed into a boring stereotype” (Wasserberger 1976, p. 1). The programme creators also sought a new sonic palette when “the festival orchestra had a significant function in only three of the eight competing songs. It was the wider variety of sounds...which affirmed...that a large brass lineup is not out of fashion when it is appropriately managed (Wasserberger 1976, p. 1).

Since 1976’s world scene was already dominated by disco and pop rock, some critics viewed the cantilenic swing-model big band as old-fashioned. Notwithstanding, in the accompaniment to the piece “On”¹⁰ [He], the rock band Olympic still combined their lineup with

⁹ https://www.youtube.com/watch?v=Yp7szwF_MS4

¹⁰ Music by Petr Janda/lyrics by Zdeněk Borovec

a big orchestra. According to Wasserberger (1976, p. 1), “it was this composition that could demonstrate to the Slovak ensembles the inventive and effective possibilities of such an instrumental arrangement”. Wasserberger (1976, p. 1) also noted the considerably declining interest in the *Bratislavská Lýra* and that it ought not to be seen as a disaster because “the crisis in song competitions has been deepening, with critics deriding, for instance, even the Grand Prix of Eurovision – a contest of songs selected by individual countries – as ‘the grand prix of boredom’”.

In the mid-1970s, music listeners began to form subcultural groupings following their preferred genres, with the youth gravitating towards hard rock, progressive rock (Blüml 2024, p. 111), and jazzrock (Wasserberger mentions the Jazz Q of Martin Kratochvíl and the bands Fermáta and Prognóza). Nevertheless, this audience segmentation did not yet impact the *Bratislavská Lýra* at that time. Wasserberger (1976, p. 1) states that there was no “antagonism between younger and older audiences” and that provocative incidents, typical of the punk rock rebellion – such as, for instance, when Gilbert O’Sullivan “pulled flowers out of their pots, wiped his sweat onto a singer’s evening gown [and] stomped on the piano” – were offensive to the audience.

When the festival was held at a sports stadium in 1976, the interweave of pop music with rock subcultures was compounded by the jeans-wearing audience; this trend was affirmed the following year when the Italian singer Drupi, casually presented also in jeans, became the main star of the festival.¹¹ Drupi’s hoarse voice and accompaniment by a rock band blended with a big orchestra changed the *bel canto* aesthetic of beautifully formed tone and also disturbed the melodically wide Tin Pan Alley cantilena.

The Italian singer Giampiero Anelli, known on the international music scene under the pseudonym of Drupi, won audience hearts at the festival’s second concert. ... The organizers of the *Bratislavská Lýra* deserve to be lauded specifically for importing first-class foreign artists. The irresistible Drupi with his famous hits, yet still refined and delightful in his presentation; the Boney M ensemble from Jamaica with not only its creative and original interpretation but also a big and captivating show; the foremost Hungarian hard-rock [also progressive rock] band Omega, which owed nothing to its reputation; the imaginative, lively, yet decent and subtle Waterloo and Robinson; as well as the professionally accomplished vocal group Brotherhood of Man from Great Britain ... these were the great triumphs of this year’s *Lýra* ... (M.P. 1977, p. 7)

¹¹ Drupi: *Vado via*, ČSTV 1977, <https://www.youtube.com/watch?v=2yDC-k8UhaQ>

The 1977 victory of the Slovak band Modus performing a pop rock-style song “Úsmev”¹² [A smile] marked a more tangible audience encounter with the rock subculture; according to a critic, however, “in popular music, one particular style, such as rock, for instance, cannot be canonized for the sake of trampling the others” (M.P. 1977, p. 7). Nonetheless, Modus eventually made the festival jury acknowledge the stylish shift to beat.

At the thirteenth festival in 1979, critics noticed a fundamental turn in pop music delivery, in particular the preference for a hoarse voice instead of the *bel canto* aesthetic of tone creation and melodic cantilena. A conspicuous fashion change also occurred, with musicians abandoning beautiful robes and tuxedos in favour of less formal streetwear in the spirit of sporty elegance. In terms of sound, the orchestra only provided a subtle colouring to the dominant beat-band sound. In his review of the winning song “Šaty z šátku”¹³ [A scarf dress], the critic Leo Jehne (1979, p. 240) wrote:

... with their unusual, soaring, almost a terraced melodic moves and openly juicy lyrics, they [the songwriters] veered a considerable distance from the cantilena and rather candy-sweet lyrics in the song “Mám rozprávkový dům” [I have a fairy house] (which had been performed by Karel Gott when he won the 1966 festival). ... Equally far from Gott’s nightingale voice is the tenor of Lešek Semelka, at occasions sounding as if scrubbing a floor.

He points out the reformative shifts occurring at the *Bratislavská Lýra* and claims a permeation of rock features as early as 1968 when the Czech rock band Olympic, in the competition against cantilena-style pieces, won bronze with their hit “Krásná neznámá” [A beautiful unknown girl]. In 1979, Jehne observed that leading composers and singers did not enter the festival competition in order to avoid the risk of an unfavourable outcome. The same critic (pp. 240, 242) also mentions singers attempting, yet without much success, disco dance creations, and he speaks of a genre range starting from hard rock, musical, and neosuperromantic songs through to folk pieces evoking gospel and soul, and even the underground band sound. Jehne’s review (p. 240) of the Italian singer and pianist Claudio Baglioni shows his cognisance of the strong dominance of the rock genre in pop music.

The pseudo-romantic expression and appealing, blemish-free voice of the Italian singer and pianist Claudio Baglioni might have been impressive

¹² Written by Juraj Lehotský with the lyrics by Kamil Peteraj. <https://www.youtube.com/watch?v=Qd4j9o6bZ-0>

¹³ Composed by Lešek Semelka and Pavel Vrba.

at *Lýra*'s earlier events, but this year's performances of [the progressive rock ensemble] Collegium Musicum and [the hard rock and heavy metal band] Catapult guaranteed his failure beforehand.

It can, therefore, be said that in 1979 the conformist relations between the rock subculture and pop music progressed towards antagonism.

6. Bratislavská Lýra in the years 1980 to 1987 (festivals XV–XXII): Ambivalent relations

During the 1980s, modern popular music encompassed multiple genres and styles. Commencing in 1979, the *Bratislavská lýra*, in addition to pop music pieces, embraced folk and chanson in the *Poetická lýra* [Poetic lyre] category and from 1980 included blues and rock in the *Koncert mladých* [Concert of youth].

At the 1982 festival, they scheduled the Italian singer Toto Cutugno¹⁴ after Amanda Lear, whose controversial performance had been accompanied by a hastily assembled band of Italian musicians. Stanislav Titzl (1982, p. 240) wrote:

Although in the Trade Unions' concert hall [in Bratislava] Amanda Lear managed to establish a more intimate audience rapport than she had during her two concerts in the Prague Sports Hall, a music festival is not the right place for her; her limited vocal abilities with a problematic intonation would be better suited to cabaret-like shows. And so, Italian Toto Cutugno, better known as the songwriter for stars such as Adriano Celentano, Ricchi e Poveri, Tom Jones, and Mireille Mathie, among others, became quite an unexpected saviour on the third festival evening. With his likeable, seemly presentation and affect-free rendition of melodic tunes, he won favour of an audience already familiar with him through an album released under licence by the Opus record label.¹⁵

In an article (-ea- 1982, p. 16) tracing Toto Cutugno's career one can read: "His performance at the *Bratislavská lýra* also met with success, although Cutugno did not use 'cheerleading' or any extremely 'catchy' song. He did not impose himself on the audience but was pleasant and modest and sang with full commitment; it was clearly a labour of love." Upon his death, many Slovak daily newspapers remembered Cutugno as an artist from the *Bratislavská lýra* who had "triumphed at Eurovision well before the currently popular band Måneskin" (Đurčo 2023).

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=WDS-VnZYjj8>

¹⁵ LP Toto Cutugno: *Innamorata, Innamorato, Innamorati*, Opus-Carosello 1982, 9113 1218.

Vladimír Brožík (1983, p. 4) states that the great variety of genres characteristic of popular music leads to songs being selected for a competition without rigorous criteria. In addition, Brožík points out not only the absence of pop music greats but also the fact that famous figures representing other genres attended the *Bratislavská Lýra* only as spectators. He referred explicitly to Karoly Frenreisz, founder of the Hungarian rock band LGT. The international stars at the 1983 *Lýra* included Donovan and the band Smokie. The former amiability between subcultures and pop music was breaking down, tensions began to grow, antagonism increased, and the festival organizers became aware and tried to respond. Although *bel canto*-melody pop music sharply contrasted with blues and chanson, these three genres, due to their qualities and strong messages, were still enjoyed by audiences with diverse tastes. The critic Branislav Slyško (1985, p. 1) wrote:

At the first festival concert, the audience was graced with the well-known repertoire by Al Bano and Romina Power, an artistic pair and a married couple from Italy, the winner of the 34th San Remo'84 festival, the oldest European popular song festival. Al Bano in particular attested to his distinctive vocal abilities by performing songs with the typical Italian cantilena, the greatest asset of this duo.

On the second day, spectators were treated to the “English blues veteran” John Mayall and on the third, the chansonnier Mireille Mathieu “literally lifted the audience from their seats thus creating one of the peak moments of the 1985 *Bratislavská Lýra*” (Slyško 1985, p. 1). Regarding the competing bands, Slyško (1985, p. 1) refers to technopop, New Wave, and reggae and mentions typical festival tunes (the so-called “*festivalovky*”), i.e. melodic songs accompanied by a big orchestra, and he praises the jury for not choosing them, but sending instead young rock groups into the competition. It can, therefore, be stated that the cantilena model of the song accompanied by an orchestra has become just one of the presentation possibilities.

A newspaper reported that the 1986 *Bratislavská lýra* captured “a breath of fresh air” with soft rock, pop rock, and reggae pieces¹⁶ as prize winners in the domestic category. In order to stylistically classify the victorious compositions, Slyško (1986, p. 1) employs the term “melodic rock” and describes them as “middle song stream for the strictly indeterminate taste of the youngest audience”. He expresses certain objections

¹⁶ The soft rock song “S láskou má svět naději” [Love brings hope to the world] by Petra Janů; pop rock composition by the Elán band, and a reggae piece by the Midi group.

to third place being awarded to “Mariners’ wives”¹⁷, performed by the Italian singer Aldo Riva, because “it is too simple and succumbs to the taste of the audience ... although it derives from the Italian cantilenic tradition, it certainly does not possess characteristics of timeless value”. Furthermore, Slyško (1986, p. 1) voices his disappointment about the lack of prominent artists. The Austrian band Opus, though it exhibited “a very accomplished craftsmanship in playing several pieces from their hit collection (‘Again’, ‘Positive’, ‘Eleven’, ‘Up and Down’, and ‘Flyin’ High’), their degree of inventiveness and originality was questionable. ... The band concluded with the composition ‘Live’, well-known from the charts”¹⁸ (1986, p. 1). The vocal trio Bad Boys Blue was praised highly, as with its disco-style performance “it conquered the audience and enlivened the atmosphere”, even though this experience was facilitated by the use of halfplayback. Manfred Mann’s performance at the Concert of Youth held in the Pasienky sports hall¹⁹ was acclaimed by critics as “a dignified culmination of the 21st Bratislava Lyre ’86 International Festival of Popular Song” (1986, p. 1). The act was a bombastic presentation with visual effects; Slyško says: “... a spectacular rock concert concluded with a cartoon depicting the farewell departure of the band.”

Although the West German singer Nicole represented the international standard in 1987, this foreign rivalry was not considered strong enough. “Another festival contestant was the Italian band Milk and Coffee, whose vivacious song ‘Cantero’ (I will sing) by Natali and Nisi did not reach the calibre we were accustomed to from Italians during the previous years.” (Mokrá 1987, p. 9)

7. Bratislavská Lýra in the years 1988 to 1998 (festivals XXIII–XXXIII): A struggle for hegemony

From 1988, composers and professional singers, in order to avoid any risk to already established careers, declined to participate in the *Bratislavská lýra*. According to Slyško (1988, p. 1), “they left this stage to a second- and third-rate cohort” of Czech and Slovak pop musicians. He criticizes the interpretative standards of contestants and questions whether the qual-

¹⁷ Written by Gianni Belfiore and Ninni Carucci.

¹⁸ In the international category, the Golden Bratislava lyre was awarded to the Irish singer Spyder Symphon for his interpretation of “Bye, Bye” (D. Simpson), and the silver prize went to the Polish singer Danuta Błazejczykóvá for the piece “A Heart Is Not a Lonely Island” (composed by Włodzimierz Korcz and Wojciech Młynarski).

¹⁹ The vocal contest took place in the Istropolis Hall with a capacity of 1280 seats. The Pasienky sports stadium had a capacity of 3400 seats.

ity of life performances would be better if it were not for halfplayback. The 1988 festival revealed an intense audience hunger for the non-pop genres and, although its organizers expected the previous ambivalent relationships between pop music and rock subcultures to continue, these fusions proved to be only temporary. The *Bratislavská lýra* now arrived at a crisis point. The artistic standard of this year's event was saved by the flamenco music of the Spanish guitarist Paco de Lucia and his ensemble, which provided a "unique artistic experience" with a showcase of "brilliant technique" (Slyško 1988, p. 7). Heavy metal was represented by the Slovak band Metalinda with the piece "Lod' pre päť miliárd"²⁰ [A ship for five billion], which placed fourth. Some voices suggested cancelling the festival, whilst others spoke only about rescinding the competition part and changing it to a non-competitive show of pop music professionals (Lábska 1988/15, p. 9), or a contest of television video clips (Lábska 1988/10, p. 32).

Organizers grasped the opportunity for reforms in 1989. Aleš Opekar (1989, p. 227) and Pavol Beka (1989, p. 6) stated: "The *Lýra* ... abandoned the former old fashioned festival orchestra concept, thus creating scope for sound and visual distinctiveness, while also making the organization more flexible."

In his review of the Italian singer Sabrina, Slyško (1989, p. 3) commented that this Italian disco singer was a disappointment, because she sounded most dissonant. Even in the pieces ranked in Western European charts, Sabrina focused only on the visual appearance. The ninth issue of *Populár* magazine in 1989 did not comment on Sabrina's performance but richly decorated two pages with her photos.

Comparing the performances of Sabrina and the American folk musician Joan Baez, Opekar (1989, p. 227) wrote: "The female guests Sabrina from Italy and Joan Baez from the USA, the leading figure of the global folk movement, presented entirely contrasting facets of popular music." Baez openly acknowledged Charter 77, greeted Václav Havel, who was smuggled into the festival as a member of her sound technical team, and also invited the banned folk singer Ivan Hoffman to join her on stage. This was in June, a few months before the Velvet Revolution, and resulted in Hoffman's performance having been halted by a deliberate power cut. Hence, sexual presentation (Sabrina) and political provocation (Baez) represented two contrasting non-musical aspects of this year's festival.

The 1989 *Lýra*, alongside pop music performed with halfplayback, featured Latin-American folk rhythms, rock-style dance music, funk-samba, and heavy metal compositions, along with New Wave, which Beka (1989, p. 8) described as "a melodic offshoot of hard rock music".

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=HX07KIPqbx0>

The New Wave piece “Aj Ty” by the band Banket²¹ took out the Golden Lyre award (Vejvoda 1989, pp. 14–17). Barbara Mokrá (1989, p. 6) felt uncomfortable with the predominance of playback, and with regard to the Italian contestants in the international category, she added: “Gino Castelli’s rendition of the song ‘Bella Ti Amo’ [‘Marry me now’] with his own lyrics (and music by H. Striver) was not a great success. In contrast, Etta Scollo, another singer of Italian origins, raised many a demanding listener from their seats when she sang her own piece titled ‘Music’. She convinced with her expressive interpretation, interesting phrasing, voice quality and, to a significant extent, with her songwriting contribution.” The cover page of the tenth issue of the 1989 *Populár* displayed a colour portrait of Scollo, but a reviewer (-bm-1989, p. 2) presented her as an Austrian singer with Italian origins who studied in Turin and Vienna.

The festival was preceded by Stevie Wonder’s three-hour concert²², which was attended by 30,000 spectators and revealed the wider possibilities of pop music presentation. Wonder’s success together with Baez’s politically provocative performance augmented doubts about the future of the *Bratislavská lýra*.

After the 1989 Velvet Revolution, music journalist Marián Jaslovský (1990, p. 4) highlighted a shortage of funds to cover expenditures associated with inviting big stars in future. Critics also raised objections to the use of playback (whether half or complete), as it caused programme delays due to difficulties with installing and managing devices between different performances. However, as reinstating the festival orchestra seemed out of fashion, playback was the only option.

In the years from 1990, the *Bratislavská lýra* showcased the hopes of the domestic scene (e.g. the Slovak heavy metal band Money Factor, 1990) as well as attracting legends and stars (whether big or small), for instance, Boy George (in 1992), Faith No More and Chuck Berry (both in 1993), Luigi Martilotti from Italy, and Joe Cocker (1998).

The 1992 *Lýra* still held the live international contest, but the lack of audience interest was disappointing as a concert hall with a capacity of 600 people only attracted about 40 (*Zlatá lýra*, part 9, 2016). However, the live domestic competition had been replaced by a television contest of video clips. Endeavours to move away from the traditional cantilena-orchestra model and live presentations continued, with organizers establishing, instead, rock club concerts and international fairs of European rock bands (with participants from eleven countries) and rock publishers.

In 1993, the new name of Rock Pop Bratislava was adopted, although *Bratislavská lýra* still remained in use. Owing to these changes, the festi-

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=sRp88CrefUQ>

²² It took place on the 30th of May 1989.

val lost its former character and the support of many figures of the Slovak music scene, who, therefore, did not regard the 1994 and 1995 events as a continuation of the previous *Lýras*. Despite the Rock-Pop-Jazz agency pressing to go forward with the concept of rock fairs through to 1998, the fairs only attracted very little interest. In 1996–98, the conductor Vlado Valovič, supported by the Ministry of Culture, attempted to restore the old model of the *Bratislavská lýra* (i. e. a live contest of cantilena-like songs with orchestral accompaniment), which would also feature other rhythms, such as samba. In spite of his effort, however, the revised events no longer had the same spectacular character and failed to encourage the media involvement (*Zlatá lýra*, part 9, 2016).

8. Conclusion

What were the factors behind the demise of the *Bratislavská lýra* festival? On the one hand, critics regarded pop music as a snobbish art, whilst rock represented a fresh quality. Consequently, festival managers sought, in genuine goodwill, to transform the big stage pop music event into a multi-day rock club festival (Jaslovský 1989; Opekar 1989). On the other hand, some believed that the festival suffered sponsors' disinterest, a want of financial resources, and frauds linked to the post-1989 privatization of state assets (*Zlatá lýra*, part 9, 2016). Winding up the *Bratislavská lýra* ensued a loss of the official Czech and Slovak pop music platform and opportunities to promote domestic artists in an international contest. As a result, Czech and Slovak cultural institutions, foreseeing organizational issues for a domestic pre-selection competition in a now-disintegrated market, were hesitant about participating in the Eurovision Song Contest. Rock subcultures, irregardless of their considerable contribution to the demise of the *Bratislavská lýra*, kept following their own developmental trajectories. The hegemony of rock prevailed over the conformist, ambivalent, and antagonistic relations between subcultures and pop music. Rhythm and the rock band clearly won in the cantilena versus rhythm, and the orchestra versus rock band polemics. Nevertheless, the comeback of retro styles in the late 1990s (e.g. Michael Bublě) and the popularity of TV SuperStar reality shows emerging in 2004 and following the British Pop Idol format (licensed by the FremantleMedia company), such as Slovakia Seeks a SuperStar and Czechia Seeks a SuperStar, showed that the *Bratislavská Lýra* organizers' resignation was unnecessarily untimely²³.

²³ This paper was made possible by a grant (VEGA 1/0016/23) from Comenius University. This paper was peer reviewed.

References

- Beka, P.
1989 *Svieži lýrový vietor, Hodnotíme Čs. Autorskú súťaž na Bratislavskej lýre '89* [A fresh air of the lyra, Evaluation of the Czechoslovak songwriters competition at the Bratislava lyre], in "Populár", vol. XXI, n. 9, p. 6.
- Bennett, A.
2005 *Editorial: Popular Music and Leisure*, in "Leisure Studies", vol. 24, no. 4, pp. 333-342.
- Birgy, P.
2021 *Practices in Two Underground Scenes (1979, 2015)*, in "Revue Francaise de civilisation Britannique (French Journal of British Studies)", vol. XXIV, n. 3, pp. 1-16 (<https://journals.openedition.org/rfcb/8240#ftn11>, retrieved 22 January 2024).
- Blüml, J.
2024 *Polystylistic Tendencies in Early Czech Progressive Rock*, in Y. Kajanová (ed.), *Ubuntu Fusion Music*, vol. 11, Peter Lang, Lausanne, pp. 103-118.
- bm.
1989 *Cena pre Ettu [A Prize for Etta]*, in "Populár", vol. XXI, n. 10, pp. 1-2.
- Boyle, J.D., H., Glenn L. and Darhyl S.R.
1981 *Factors Influencing Pop Music Preferences of Young People*, in "Journal of Research in Music Education", vol. 29, n. 1, pp. 47-55.
- Brožík, V.
1983 *Na margo medzinárodného festivalu populárnej piesne 25.V.-28.V.1983* [Some remarks on the international pop song festival 25.V.-28.V.1983], "Hudobný život", vol. XV, n. 13, pp. 1-4.
- Dorůžka, L.
1973 *Lyra, zrcadlo průměru [Lyre: a reflection of the mediocre]*, in "Melodie", vol. 11, n. 8, pp. 240-241.
- Ďurčo, J.
2023 *Kontroverzný Cutugno? Legendárny spevák vystupoval s ruským armádnym zborom [Controversial Cutugno? The legendary singer performed with the Russian army choir]*, in "Plus 7 dní", 30 August 2023 (<https://plus7dni.pluska.sk/zahranicie/kontroverzny-cutugno-legendarny-spevak-vystupoval-ruskym-armadnym-zborom>; retrieved 12 February 2024).
- ea.
1982 *Toto je šťastný človek [This is a happy man]*, in "Populár", vol. XIV, n. 11, pp.15-16.

Fabbri, F.

1981 *A Theory of Musical Genres: Two Applications*, in D. Horn and P. Tagg (eds.), *Popular Music Perspectives*, IASPM, Göteborg-Exeter, pp. 52-81.

Frith, S.

1978 *The Sociology of Rock*, Constable, London.

1987 *Towards an aesthetic of popular music*, in R. Leppert and R. McClary, (eds.), *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 133-139.

Frith, S., Straw, W. and Street, J. (eds.).

2001 *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 93-105.

Hebdige, D.

1991 *Subcultures: the Meaning of Style*, Routledge, London.

Jaslovský, M.

1990 *Skončil sa 25. ročník Bratislavskej lýry. Za málo peňazí málo muziky* [*The 25th Bratislava Lyre concluded. For little money little music*], in "Hudobný život", vol. XXII, n. 21, p. 4.

Jehne, L.

1979 *Lýrové proměny a problémy* [*Transformations and problems of the Lyre*], in "Melodie", vol. 17, n. 8, pp. 240-242.

Jurík, M.

1970 *Pred piatou Lýrou* [*Prior to the fifth Lyre*], in "Hudobný život", vol. II, n. 11, p. 1.

Kalina, J.

1969 *Pesničky pri Dunaji. Bratislavská lýra 1969* [*Songs by the Danube. The 1969 Bratislava Lyre*], in "Hudobný život", vol. I, n. 9, p. 1.

Lábska, Y.

1988 *O džezze, Lýre, obecenstve, džezových dňoch a o sebe hovorí Peter Lipa. Poradte, ako ďalej!* [*Peter Lipa talks about jazz, audiences, the Jazz Days festival, and himself. Please advise where to go from here!*], in "Hudobný život", vol. XX, n. 15, p. 9.

1988 *Lýrové a festivalové otázky. Náš hosť Pavol Hammel* [*The issues of the Lyre and festival. Our guest is Pavol Hammel*], in "Rytmus", vol. 39, n. 10, p. 32.

Marino, S. and Mugnaini, G.

2024 *What Is Punk (in Italy) Today? Some Remarks on the Aesthetic and Social Aspects of Musical Subcultures*, in Y. Kajanová (ed.), *Ubuntu Fusion Music*, vol. 11, Peter Lang, Lausanne, pp. 143-166.

M.P.

1977 *Bratislavská lýra '77* [*Bratislava Lyre '77*], in “Hudobný život”, vol. IX, n. 13, pp. 1-7.

Mokrá, B.

1987 *Hodnotíme 22.ročník medzinárodného festivalu populárnej piesne Bratislavská lýra '87* [*We review the Bratislava Lyre '87, the 22nd international pop song festival*], in “Populár”, vol. XIX, n. 9, pp. 1-9.

1989 *Prevaha vokálov. Hodnotíme medzinárodnú súťaž o Bratislavskú lýru* [*The predominance of vocals. We review an international contest for the Bratislava Lyre award*], in “Populár”, vol. XXI, n. 9, p. 6.

Opekar, A.

1989 *Lyra prožitkem soutěž přežitkem* [*The Lyre is an experience, the competition is an anachronism*], in “Melodie”, vol. XXVII, n. 8, p. 227.

Reynolds, S.

2006 *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978-1984*, Penguin Books, London, pp. 34-40.

Rohál, R.

2014 *Legendy Československé populární hudby. 70. a 80. léta* [*The legends of Czechoslovak popular music. The 1970s and 1980s*], Grada, Praha.

Slyško, B.

1985 *Bratislavská lýra 1985* [*The 1985 Bratislava Lyre*], in “Hudobný život”, vol. XVII, n. 13, p. 1.

1986 *Medzinárodný festival populárnej piesne Bratislavská lýra 1986. Lýra chytila druhý dych* [*The 1986 Bratislava Lyre international pop song festival. The Lyre captured a fresh breeze*], in “Hudobný život”, vol. XVIII, n. 12, p. 1.

1988 *Medzinárodný festival populárnej piesne. Bratislavská lýra 1988* [*The 1988 Bratislava Lyre international pop song festival*], in “Hudobný život”, vol. XX, n. 14, pp. 1-7.

1989 *Medzinárodný festival populárnej piesne Bratislavská lýra 1989* [*The 1989 Bratislava Lyre international pop song festival*], in “Hudobný život”, vol. XXI, n. 14, pp. 1-3.

Stanislav, I.

1969 *Lýra nesúťažná* [*Noncompetitive Lyre*], in “Hudobný život”, vol. I, n. 11, p. 6.

The Editors of Encyclopaedia.

2023 *Encyclopedia Britannica*, searchword “Popular Music” (<https://www.britannica.com/art/popular-music>; accessed 22 January 2024).

Titzl, S.

1982 *Kdo vzlaté struny lyry zabráť zná* [*Who strums well the golden lyre strings*], in “Melodie”, vol. XX, n. 8, pp. 240-242.

Vejvoda, J.

1989 *Straty a nálezy ôsmej dekády IX* [*The losses and finds of the eighth decade*], in “Populár”, vol. XXI, n. 9, pp. 14-17.

Wasserberger, I.

1975 *X. Medzinárodný festival populárnej piesne, Nie je dôležité vybrať, ale zúčastniť sa* [*The international Pop Song Festival X. What is important is to participate, not to win*], in “Hudobný život”, vol. VII, n. 13, pp. 1-7.

1976 *Bratislavská lýra 1976* [*Bratislava Lyre 1976*], in “Hudobný život”, vol. VIII, n. 13, p. 1.

Whiteley, S.

1992 *The Space Between the Notes. Rock and the Counter-Culture*, Routledge, London.

Zeman, Ľ.

1970 *Horúci import na Bratislavskej lýre* [*Hot import at the Bratislava Lyre*], in “Hudobný život”, vol. II, n. 13, pp. 6-7.

Discography and primary sources:

Zlatá lýra [Golden Lyre], 10-part documentary, 10 x 56 min., 2016, Peter Hledík (director), Robert Valovič (script).

Rock Subcultures versus Pop Music: Italian Pop Music at the Czechoslovak Bratislavská lýra Festival

Drawing on critical reviews in the Czech and Slovak press regarding the *Bratislavská lýra* [Bratislava Lyre] pop music festival, held annually in Bratislava from 1966 to 1998, the author examines the conformist, ambivalent, and antagonistic relationships between pop music and rock subcultures, while also giving attention to the commentaries about Italian participants, such as Rita Pavone, Drupi, Nino Rota, Toto Cutugno, Aldo Riva, Sabrina, and the Al Bano & Romina Power duo. Besides the substantial influence of rock subcultures – in particular hard rock, New Wave, progressive rock, and heavy metal – which brought changes to instrumentation, image, clothing, and stage presentation, other genres (e.g. reggae and funk) also steered the developmental directions of this festival. Whilst in its first stage (1966–77), the *Bratislavská lýra* mainly featured a Sanremo-like *bel canto* style of pop music with orchestral accompaniment, in the subsequent period (1977–98) contestants began incorporating rock show attributes. Cantilena-versus-rhythm and orchestra-versus-rock band polemics accompanied the event until its final year: on the one hand, there were endeavours to transform it from a pop music show into a presentation of rock clubs (in 1990–93) and, on the other, efforts to restore the original cantilena-orchestra model (in 1996–98). Ultimately, the antagonistic competition between rock subcultures and pop music played a decisive role in the demise of the *Bratislavská lýra* in 1998.

KEYWORDS: *Bratislavská lýra*, Festival, Pop music, Subculture, Italian pop music.

Rock Subcultures versus Pop Music: Italian Pop Music at the Czechoslovak Bratislavská lýra Festival

Partendo dalle recensioni critiche della stampa ceca e slovacca del festival di pop music Bratislavská lýra, tenutosi annualmente a Bratislava dal 1966 al 1998, l'autrice esamina le relazioni conformiste, ambivalenti e antagonistiche tra la musica pop e le sottoculture rock, dando attenzione ai commenti fatti su partecipanti italiani come Rita Pavone, Drupi, Nino Rota, Toto Cutugno, Aldo Riva, Sabrina e il duo Al Bano & Romina Power. Accanto alla sostanziale influenza esercitata dalle sottoculture rock – specialmente hard rock, new wave, progressive rock e heavy metal –, apprezzabile nelle innovazioni, nella strumentazione, nell'immagine,

nel vestiario e nella presentazione sul palcoscenico, anche altri generi (ad esempio, reggae e funk) contribuirono a direzionare lo sviluppo del festival. Mentre nella sua prima fase (1966-1977), il Bratislavská lýra presentava perlopiù uno stile di pop music ispirato al modello del bel canto stile Sanremo con accompagnamenti orchestrali, nel periodo seguente (1977-1998) iniziò ad incorporare elementi da rock show. Le polemiche tra questi stili, cantilena vs. ritmo e orchestra vs. rock band, accompagnarono l'evento fino alla fine della sua storia: da un lato ci furono dei tentativi di trasformarlo da uno show di pop music in una presentazione da club rock (1990-1993), dall'altro ci furono anche dei tentativi di riportarlo al modello originale cantilena-orchestra (1996-1998). In definitiva, la competizione antagonista tra sottoculture rock e pop music giocò un ruolo decisivo nella fine del Bratislavská lýra nel 1998.

PAROLE CHIAVE: *Bratislavská lýra*, Festival, Musica Pop, Sottoculture, Musica Pop italiana.

Mitja Stefancic

Envisioning the Future: Laibach as a Challenger of the Yugoslav State

1. Introduction: A disruptive force in an imperfect system

Today a relatively successful musical band, Laibach has been a major reference in the exploration of art, power, and ideology (Gržinić 1993; Monroe 2005a; Shukaitis 2011; Mendelyte 2013; Bell 2014; Šentevska 2022). Having been active for more than 40 years now, and having regularly published albums on the London-based label Mute Records, it is considered an influential band on the alternative musical scene. Boasting a rich history of experimental musical production and intriguing live performances, Laibach has been active since 1980 and is still regularly touring Europe, the United States and other parts of the world. In November 1995, Laibach held two unforgettable concerts at the Sarajevo National Theatre, one before the signing of the Dayton Peace Agreement and the other on the very same day the agreement was signed. Furthermore, in August 2015, Laibach was the first Western band that got to play a live concert in North Korea (The Guardian 2015; Monroe 2018; Bell 2020; Šentevska 2020). The Slovenian ensemble was close to performing in Kyiv in 2023 despite the ongoing war between Russia and Ukraine (Šentevska 2023).

In May 2024, Slovenian President Nataša Pirc Musar awarded Laibach the prestigious Medal of Merit of the Republic of Slovenia for ‘long-standing activities, creativity and encouragement of different approaches to music at home and internationally’ (President of the Republic of Slovenia official website 2024), thereby cementing the band’s relevance for the contemporary Slovenian and European culture. At the very beginning, however, Laibach was looked at with significant suspicion by the authorities in former Yugoslavia, at a time when the internet and mobile technology did not exist, and when the most effective way to organise a concert was either by fax or by phone. In its strategic declaration titled “10 Items of the Covenant”, written in 1982 and published in 1983 in the journal “*Nova Revija*”, the band proclaimed that “the individual does not speak; the organization does,” and that “Laibach adopts the organi-

zational system of industrial production and the identification with ideology as its work method. In accordance with this, each member personally rejects his/her individuality, thereby expressing the relationship between the particular form of production system and ideology and the individual. The form of social production appears in the manner of production of Laibach music itself and the relations within the group” (see Laibach 1982; and Zinaić et al. 1991). Even though the band’s Covenant can be understood as a distinguishing feature of the group’s performativity, such statements are telling of the way in which Laibach conceived music – namely, a way to criticise politics and demand social change rather than achieving popularity and commercial success.

When Laibach first appeared on the scene, Yugoslavia was already experiencing an ideological and economic crisis (Krulic 1993; Baker 2015; Jović 2009; Štiblar 2019) because of a number of factors including economic decay, failure to develop a common historical narrative, and differing levels of pluralistic political culture across the country’s constituent federal units (Ramet 2007). At the time, dissatisfaction had been mounting among the Slovenian population with the ‘dysfunctionality’ of the economic system of self-management (Centrih 2020). Due to its provocative statements, disruptive and often subversive early performances, and highly challenging attitude, Laibach was surrounded by substantial controversy, provoking strong reactions from the above-mentioned authorities. As a result, from 1983 to 1987 the name “Laibach” was banned from public use and the band’s live shows were prohibited in Slovenia, Croatia, and Bosnia (Šentevska 2022; Stefancic 2023). This article focuses on the Slovenian band Laibach and its role in fostering a platform for social, cultural, and political activity within the Slovenian art scene. This took place in the libertarian climate of the 1980s and early 1990s, which arguably supported Slovenia’s path towards independence in 1991.

Specifically, the aim of this paper is to assess Laibach’s disruptive social and cultural contribution by analysing the cultural pattern of the early 1980s and by discussing the strategies applied by Laibach in order to overcome official bans such as the prohibition to publicly use the name “Laibach”. To this end, I reviewed the body of literature focusing on the band and interviewed a number of contemporary intellectuals who are established experts on Laibach to gain further insights. The interview questions focused on Laibach’s relation to the Slovenian independent culture, the political pressure experienced by the band during its early years, and Laibach’s positioning in a setting which became functional for promoting Slovenia’s call for independence. The subsequent discussion singles out some of the implications of Laibach’s strategies within the wider contemporary cultural space.

2. *Zeitgeist*¹

What context did Laibach originate from? The following quote from Monroe (2005b) helps to answer this question: “As a country that actually experienced a brutal Nazi occupation, it was more understandable for Yugoslavia to keep alive old memories, but even so for those born in the sixties the saturation of the culture by images of the war became oppressive and alienating. This cultural overkill manifested itself in Laibach’s ambivalent use of Tito and near simultaneous posing as both Partisans and Fascists (Yugoslav children’s equivalent of Cowboys and Indians). Laibach then, emerged from a context shaped by Yugoslavia’s complex and increasingly dysfunctional official ideology, the noise and pollution of local heavy industry, vivid memories of Nazi violence, Germanisation and a small radical cultural scene open to Punk and radical art. This mixture was as unstable as, and a reflection of, the volatility of the Yugoslav state itself.”

Following Krause (2019), it can be suggested that discussing a complex cultural phenomenon like Laibach requires a proper historical contextualisation that links different realms of social life. At the beginning (1980-1984), a leitmotif of Laibach’s appearances and live shows was its critique of the Yugoslav system. By developing its outspoken criticism of Yugoslav politics and institutional arrangements throughout the 1980s, manipulating speeches delivered by Tito and other socialist leaders and ideologists in unconventional fashion, and attaching new meanings to socialist symbols, Laibach opposed the official political propaganda of the time. As pointed out by Tratnik (2022), this, however, does not mean that its actions were necessarily supportive of specific political alternatives.

As an avant-garde, cross-media group, in the Slovenian cultural scene Laibach was preceded by the OHO group – an art collective from the late 1960s and early 1970s that experienced significant political pressure several years before Laibach came together (see Šuvaković 2010). However, as Motoh noted (2012), in the early 1980s Laibach represented “a sharp break with the avant-garde movements of the Six-

¹ Literally “the spirit of times” in German language, this concept is relevant to the German-Slovenian context, particularly in relation to Laibach’s artistic orientation. It helps pointing to the empirical level in which culture manifests itself. By placing cultural phenomena and political manifestations in specific contexts or settings, the concept challenges platonic assumptions that ideas can be timeless. Laibach’s critical orientation towards politics, ideology, and culture is often specific to the wider historical pattern or framework. Interestingly, the concept of *Zeitgeist* is referred to also in some later Laibach works, such as the WAT 2003 album, in which words such as “Zeitekonomie” originate directly from the word “*Zeitgeist*” so as to stress the distinctive elements of contemporary economies.

ties and Seventies” as well as a “unique reflection of the contemporary Yugoslav political, economic and social crisis” (2012, p. 288). Before Laibach, other artists and film directors challenged Yugoslav symbolism and popular myths: a good example is the film *Plastični Jezus* (Plastic Jesus 1971) by Lazar Stojanović, in which the director draws a parallel between communism and the nazi-regime. However, such attempts were rather infrequent in former Yugoslavia and those who expressed criticism were often marginalized. By contrast, since its very first performances and shows, Laibach was not standing alone, but enjoyed the favour of the cultural milieu of the period, which was quite unprecedented in Slovenia.

As noted by Levi (2009, p. 103), soon after the death of post-war Yugoslav leader Josip Broz Tito, in many cities of former Yugoslavia an anti-Tito sentiment became widespread despite the fact that Tito’s figure still inspired many and was part of the Yugoslavs’ collective memory. From 1980 onwards, the most urgent question (though expunged from the public debate) was the following: *should the country continue to follow Tito’s politics after his death?* (Levi 2009, p. 53). Laibach came on the scene at a time when Tito’s void had to be filled and no political figure appeared to live up to his legacy. To quote Lorenčič, “in this context, Laibach [...] ‘pro/anti-emotionally’ reflexively replaced the character of the dead-alive beloved leader, Marshal Tito, by erecting a new cult: Laibach Kunst, which was constituted only a few months after his death” (Lorenčič 2021, p. 37).

Moreover, some years before Laibach started out, as in other parts of Yugoslavia punk music had gained popularity in Slovenia’s capital Ljubljana and in other cities such as Maribor, Koper and Nova Gorica (Ramet 2019; Phillips 2023). As suggested by the social theorist Marina Gržinić, in the late 1970s and early 1980s punk in Slovenia as well as youth subcultures in Ljubljana were a direct expression of the call for social change: “at the time when punk emerged in Slovenia in 1977, it was also the only possible alternative to the impotent socialist amateur culture on the one hand and high modernist formal logic in the field of art on the other. It thus opened up the entire field of research of contemporary urban art culture and its radically postmodernist paradigm” (Gržinić 2023, p. 20). More generally, what the movements and individuals wanted, at least initially, was “a level playing field in social and public life, free from administrative and other interference from the ruling political party, the League of Communists. What they wanted most was their own autonomy and freedom” (Centrih 2020, p. 63).

Arguably, with the rise of radical and alternative cultures in Ljubljana as well as in other Slovenian cities, the new social movements constituted a prolific setting for Laibach’s music and their live concerts. As

Alexander Nym observed, “the emergence and impact of Laibach are inextricably linked to Ljubljana’s subculture and new social movements of the 1980s. This is also supported by the fact that no other group from the international (post-)punk/industrial scene managed to create such a unique approach and effective PR strategies by deploying art in explosive settings. The Laibach concept and the supportive Ljubljana’s scene provided a mutually advantageous match unseen elsewhere, combining local sensibilities and societal discourse with artistic interventions” (*my interview*).

To put it otherwise, with the rise of alternative social movements and the punk culture, the ground was set for a social critique coming from the younger, largely “pro-socialist” generation that, nevertheless, was keen on expressing an unprecedented dissatisfaction towards the centralised Yugoslav regime and the country’s main institutions. In paving the way for political criticism, Laibach issued its Covenant in 1982 (published in 1983 in *Nova Revija* – an influential Slovene language literary magazine – and later reprinted in the *Neue Slowenische Kunst* book in 1991). Moreover, it developed an innovative organisational structure and proved particularly skilled not only in creatively manipulating art and ideologies, but also in disseminating provocations through the most popular medium of the time, television.

3. A comparison with contemporary dissidents

Laibach’s disruptive force in the first half of the 1980s can be better understood by reference to other influential thinkers who were based in Slovenia and shared a profoundly critical view of the Yugoslav regime in the 1970s and 1980s. Standing out among them is France Bučar – a lawyer, sociologist and politician who redefined national identity as the core of his personal understanding of ethics (Kovač 2019) and was tracked by Yugoslav intelligence in the late 1970s and during the 1980s (Žerdin 2015; Omerza 2023). Arguably, Laibach shared with Bučar a peculiar critique towards corrupted forms of socialism and towards the so-called “Titoism”. In the 1980s Bučar was still very critical of the authoritarian regime that came into power after Tito’s death, which was based on an increasingly centralised political power with less and less space for democratic systems to blossom. Bučar would later write the following words about Tito’s Yugoslavia: “the country appeared as a closed system, characterised by an unsatisfactory flow of knowledge and too little innovation [...]. The country was destined to fail” (Bučar 2007, p. 264).

According to Bučar, censorship and intolerance in former Yugoslavia were particularly harsh towards those creative forces that made the

greatest effort to contribute to the social and cultural development of the country. Laibach, however, never expressed this idea clearly, since band members have always preferred to manipulate messages and speak about alienation, and chose ambiguity and paradoxes over open statements. As observed by Štrajn (2015, p. 177), “it was always difficult to precisely differentiate between aesthetics and politics in Laibach’s performances and in various artefacts, but it appears that politics got adapted by art for goals that remained ambivalent.”

Nevertheless, these beliefs undergirded the band’s activity in particular in the early 1980s. Thus, Laibach showed that alternatives to ruling political parties were not only a viable solution, but indeed much needed. As already suggested, Laibach was not alone in its provocative attitude. Instead, it was accompanied by the punk movement and supported by the alternative cultural scene as well as by the then particularly active Ljubljana subcultural movement.

Unlike most provocative artists and dissident intellectuals of the time, Laibach showed a remarkable ability to use very diverse media and to tailor its messages to each outlet. One example that further substantiates this observation is the well-known 1983 interview on Slovenian TV. In June 1983, the ensemble had its first televised interview during the TV *Tednik* (TV Weekly) show. Wearing military uniforms and white armbands featuring a black cross, Laibach appeared in front of graphic images of large political rallies reminiscent of those in Nuremberg whilst reciting their “Documents of Oppression”. It can be argued that showing such controversial imagery on TV and reading out this particular speech had the effect of revealing the similarities between the Fascist and the Socialist Realist iconography; this was, in turn, functional for questioning media freedom. At the end of this thought-provoking TV interview, show host Jure Pengov decided to publicly address the members of Laibach as “the enemies of the people.”

It can thus be concluded that in the early 1980s Laibach constituted one of the most radical elements of Slovenia’s alternative culture. While most dissident intellectuals developed more or less direct critiques of the relations of power inside Yugoslavia, of the lack of transparency of the ruling party and, therefore, called for more freedom, Laibach took the totalitarian regime quite literally. To quote Goddard (2018, p. 66), Laibach was taking on an exaggerated form of the totalitarian state as a strategy of excess: “by being more totalitarian than the state itself, by embodying its disavowed obscenity, Laibach were, in contrast to dissident, ironic or cynical responses, which are in fact cultivated by regimes of power, producing a form of communication that could not be tolerated precisely by being too close to the ideology of the state itself and revealing too much about its obscene operations.”

Furthermore, the material used and manipulated by Laibach derived from Yugoslav and Slovene history, particularly from self-management and the socialist heritage of Trbovlje. Monroe (2005b) provides an effective description of what Laibach's early concerts looked like: "on stage, Laibach experimented with oscillators, feedback and carried out primitive sampling using old turntables. Even for radical and Punk audiences the result seemed extreme, and often provoked violent responses. Laibach also 'sampled' the actual language and texts of self-management, which was experienced by many as corrupt, complacent and decadent – an unstable mix of officially-encouraged consumerism plus residual Stalinism and nationalism. Laibach quoted from Edvard Kardelj, the Slovene ideologist of self-management and also from Tito. Samples of Tito speeches were played at concerts and appeared on Laibach's tracks *Decree* and *Država* (The State). When Laibach's first album was issued in Slovenia, Tito's voice was excised by censors (rather than cover this up, Laibach left an audible gap to highlight this enforced absence)."

4. Collectivity, anonymity, and (hidden) identity

Laibach often perpetuates elements from the avant-garde tradition through specific aesthetic devices (Simonek 2017). This certainly holds true with regards to a metatextual strategy employed by the band at its very early days, namely its 1982 Covenant. As Božić (2022) noted in her analysis of the band's strategy, when Laibach in its public statements proclaims that "the individual does not speak; the organization does," or that "all individual differences of the authors are annulled, every trace of individuality erased," or that "Laibach Kunst is the principle of conscious rejection of personal tastes, judgements, convictions," one is reminded of the long-standing avant-garde tradition of collective speech acts, declarations, manifestoes, and the way they mix artistic and political programmes. While Laibach's points from the Covenant allow for very diverse interpretations and may not be meant to be taken literally, it is nevertheless reasonable to discuss them by adhering to the ideas elsewhere expressed by Laibach.

The Slovenian band serves as a case study for discussing both the role that individual actors or groups may play in pre-established contexts, and the way they may depart from highly ordered organisations and subgroup cultures (see Golden 1992). In adopting its own organisational model as an independent and radical musical group, Laibach insisted on both collectivity and anonymity. These two elements apparently contradict individual identity. Borrowing from Dawson (2018), one could suggest that, by mimicking the organisational complexities of former Yu-

Yugoslavia in its most totalitarian expression, it is as if the band from Trbovlje wanted to ultimately challenge the idea of authoritarianism based on the cult of the individual. Indeed, in its *Covenant*, the band proclaimed: “Laibach works as a team (the collective spirit), according to the model of industrial production and totalitarianism, which means that the individual does not speak; the organization does.” To put it otherwise, Laibach was taking on the form of an independent organisation with its own rules and goals.

As stated in the *Covenant* (1982), band members used fictitious names: Eber-Saliger-Keller-Dachauer. Its militarist-totalitarian image inspired the deconstruction of identity and masculinity (Gravenor 2017: 180). Therefore, by hiding their real identity anyone could theoretically become part of Laibach. The fact that the identity of each member was kept secret also meant that the band could be more easily associated with the symbols that it adopted – for instance the cog and the cross, somewhat resembling Malevich’s *Black Cross* (1915).² It should be recalled that Laibach’s provocative statements and the public controversy it generated in Slovenia and elsewhere happened at a time when, for instance, Duran Duran in the UK used a very different approach to reach unprecedented international popularity and commercial success – comparable only to the Beatles (see O’Regan 2022) – with the *Seven and the Ragged Tiger* album (1983).

In the first decade of its activity, Laibach was not aiming at any commercial success whatsoever. As in other socialist countries (Gololobov et al. 2016), for popular or influential bands in Yugoslavia it was not possible to make profit and economic gains. The goal was to have a disruptive effect on the social and political reality. The attitude adopted by the ensemble in relation to the state was a challenging one: namely, a confrontational attitude not sympathetic to the ruling socialist party in Yugoslavia nor to the state of things of the time. Arguably, Laibach’s focus on both collectivity and anonymity helped strengthen the potentially subversive message conveyed by the band’s performances and lyrics. It can be suggested that, paradoxically, Laibach’s organisational model called for censorship and, at the same time, helped the band overcome it successfully. Enacting their own aesthetics and iconography and staging their “new”

² In Laibach’s opus, the cross is a symbol charged with performative and visual power. Whether the similarity to Malevich’s *Black Cross* was an intentional reference or an accidental one, remains an open question. Recently, former Laibach collaborator Teodor Lorenčič (2021) suggested that the reference was initially accidental – a mix of consciously and unconsciously existing information. More generally, it can be argued that Laibach’s use of the cross should be interpreted as a symbol either referencing or complementing a number of totalitarian, artistic, formal (logical) and religious meanings – depending on the aim of the reference and the context.

ideology, Laibach reflected the manipulation practices common as much in industrial production as in modern politics: to quote Lorenčič (2021, p. 37), “in the historical context, Laibach Kunst is a striking reflection of the existing manipulative political mind: the brutal definition and theatricalization of someone, a historical command accepted by the masses or ideological manipulation in order to (re)educate to obedience. A moment of triumph of political will.”

5. Bypassing the ban

According to Monroe (2005b), during the band’s first concerts “military smoke bombs were used and Laibach’s uniforms were based on Yugoslav army fatigues. After military service, members of the group rejoined the emerging punk/alternative scene in Ljubljana and soon became its most extreme element.” Laibach’s noisy music, provocative early live appearances and visual projections had a central place in the band’s critical attitude towards the political establishment and the institutional order in former Yugoslavia. Even though the Yugoslav regime is often referred to as an authoritarian system that often intimidated its citizens (Pučnik 1987), it nevertheless showed some degree of freedom and tolerance as it allowed Laibach and other Slovenian bands to express discontent and critical opinions in the early 1980s. Arguably, it is this thin line between a relatively tolerant socialist system and an authoritarian regime that Laibach thread as it strove to position itself as a music group.

In 1983, however, Laibach found itself at the centre of a scandal in the Yugoslav media that had severe consequences for the band. During a particularly noisy performance at the Zagreb Biennale of New Music with the British groups 23 Skidoo and Last Few Days, Laibach projected images of the Partisan struggle and Tito alongside graphically erotic clips. The concert was halted by police and military officials, and the members of the ensemble were escorted onto a train to Slovenia. Shortly after, also as a result of the above-mentioned appearance on the TV Weekly show, the band’s public performances were *de facto* prohibited: “a large inter-republic scandal and media campaign ensued, including an anti-Laibach statement from the Croatian League of Socialist Youth. Laibach responded with a letter published in *Mladina* in which they explained their intervention, citing influences from artists such as John Cage, Nam June Paik, Josef Beuys, and Robert Rauschenberg [...]. In the coming months Laibach were supposed to release their first album *Nebo žari* (The Sky Glows) for Radio Television Ljubljana’s record label ZKP RTLJ. The annulment of their contract without much explanation was largely ascribed to the Zagreb Biennale incident” (Šentevska 2022, pp. 187-188).

Former Yugoslavia was a system that did not allow for certain “safety” lines to be crossed. This becomes clear when one considers the 1983 ban on Laibach issued by the City Council of Ljubljana. As it is now well documented (e.g. Šentevska 2022; Stefancic 2023), the use of the name “Laibach” was officially banned for several years. As a result, the band could not perform live in Slovenia, Croatia, and Bosnia.

Showing both resourcefulness and creativity, the members of Laibach managed to continue composing music and staging live appearances. In order to do so, they avoided using their name, so as to not contravene the official ban posed on their performances in Yugoslavia. Moreover, in 1984 Laibach contributed to the establishment of the Neue Slowenische Kunst (NSK) collective, together with the group of painters named Irwin and the Scipio Nasice theatre group. As noted by Anđelković (2016, p. 21) and further documented by Nym (2023), the NSK collective had its own organigram comprising an economics as well as a philosophy department. This shows that the band not only continued to exist despite all the limitations resulting from the ban, but it even enlarged its spectrum of influence through the newly established art collective, which was since then active until Slovenia’s independence in 1991 and in the following years.

Furthermore, in the period when the ban was in force, Laibach could not officially advertise concerts in Slovenia nor in the other Yugoslav countries, yet it managed to tour abroad. This is how the band launched its “Occupied Europe tour” in collaboration with the Last Few Days. The tour started on November 3rd, 1983, at the Arena in Vienna, Austria, and ended on December 23rd, 1983, at the Diorama club in London, UK. This tour represented a historical turning point for the band and, more generally, for cultural standards in former Yugoslavia. Laibach played in various venues located in cities such as Budapest (Hungary), Krakow, Wroclaw, Torun, and Warsaw (Poland), Copenhagen (Denmark), Hamburg, and West Berlin (Germany), Amsterdam, Eindhoven, The Hague, and Maastricht (the Netherlands).³

Band members were allowed to tour abroad even when they provocatively proclaimed having “occupied Europe.” Planning that tour involved “many months of work, so before the departure every concert was meticulously planned in detail. At that time, telephone communication was the fastest, and fax machines began to function as the main communication channel [...]. Igor Vidmar organised the Yugoslav part of the tour,

³ There were no major issues with the public use of the name “Laibach” during the “Occupied Europe Tour”. All the concerts were successfully performed with the exception of those planned in Czechoslovakia. There, the concerts had to be cancelled since Czechoslovak authorities denied the band’s members access at the Hungarian border crossing.

Ivan Novak the Eastern European part, and Daniel Landin from London the Western part of Europe” (Lorenčič 2021, p. 57). The tour helped Laibach achieve visibility as well as recognition outside Yugoslavia: to put it otherwise, once the band had achieved popularity and recognition abroad, the ban had no reason to exist anymore.

Furthermore, although Laibach’s concerts were prohibited in several regions of Yugoslavia in the 1983-1987 period, the ensemble was still able to use its characteristic imagery and symbols on posters without making use of its banned name or directly referencing to it.

6. An evaluation by experts and Laibach collaborators

To better substantiate the previous sections, in this section I provide a review of the answers collected during a set of interviews held via electronic communication with selected experts who are familiar with Laibach, its activity and its achievements on both an artistic and a socio-political level. Some of their email addresses were obtained with the help of Laibach Informbureau, an information office related to Laibach’s official website. Emails proved an effective tool to collect qualitative data. As such, it is a viable alternative to face-to-face or telephone interviewing (Meho 2006; Remenyi 2011; Fritz and Vandermause 2018; Dahlin 2021). In this case, I was able to obtain valuable insights, points of view, and ideas on Laibach.

The questions, formulated in English, were sent out in February, March, and April 2024. Six respondents provided answers in English, whereas two respondents preferred to answer in Slovenian. Responses by eight interviewees were carefully analysed. What follows are the main results.

The opening question focused on the political pressure exercised by Yugoslav authorities on Laibach during the early years of the band’s activity, namely in the 1980-1985 period.

The interviewees tend to agree on the fact that Laibach members experienced a considerable degree of pressure from Yugoslav authorities, yet this never took the form of full censorship. Contemporary philosopher Peter Mlakar, who in the past collaborated with the ensemble on several occasions, suggested the following: “the political authorities and a good part of the population simply did not like what Laibach was doing: the band was perceived as an ensemble that identified with Nazism, willing to promote unacceptable values and ideas, thereby dangerously undermining Socialism. Stated otherwise, Laibach was commonly viewed by many as a group that was spreading the social evil.”

As noted by another respondent, it was clear that the political power aimed at silencing the members of the band; the question was, however,

“how to do it.” According to another respondent, “although the political pressures were strong, they did not manifest themselves in the form of direct political repression and political trials.” According to another expert, initially “there was more of a moral outrage by local socio-political organizations rather than proper political pressure.” He added that things eventually got worse after Laibach’s controversial performance at the Zagreb musical Biennale in 1983. Nevertheless, the band managed to continue with its activities and concerts, particularly outside Yugoslavia. If anything, according to a UK-based researcher, the pressure seemed to produce in Laibach a kind of “transgressive revolutionary energy” that was indeed appealing to its audience.

In relation to that, and given what has been suggested in the previous section regarding the prohibition to publicly use the name “Laibach”, the selected experts were asked to discuss how Laibach managed to overcome the 1983 ban which prohibited the use of its German name as well as live performances. As observed by the German scholar Alexander Nym, Laibach band members “merely continued their chosen path of overidentifying with the dominant system by adhering to the Ljubljana’s council decision disallowing them to use the name in public. They were, however, postmodernist enough to simply replace the name with the cross symbol associated with the previous infamous appearances.”

Here are the key points emerging from the interviews:

(1) the censorship was a *de facto* rather than a *de iure* censorship, which meant that band members did not have to face serious legal consequences;

(2) the ban applied to Slovenia, Croatia, and Bosnia: Laibach could still play in Serbia and, in particular, in its capital Belgrade;

(3) Laibach members were postmodernist enough to replace their name with the symbol of the cross, associated with the band’s previous live appearances;

(4) Laibach enjoyed public support by several intellectuals who recognised the emancipative power of the band’s implicit critique of signifying practices – this turned out to be helpful in overcoming the ban. At that time Laibach was supported by civically engaged intellectuals such as Taras Kermauner, Slavoj Žižek, Darko Štrajn, Tine Hribar, Lev Kreft, Tomaž Mastnak, and Pavle Gantar.

The next question asked the experts to state whether the initial period of Laibach’s activity (namely, their first five years of existence) can be better understood within the context of alternative culture and the punk scene in Slovenia.

Some of the respondents noted a close relationship between the band and the emerging civil society at the beginning of the 1980s: to quote one respondent, “the emergence and impact of Laibach are very much

related to Ljubljana's subculture and the new social movements of the 1980s." A Slovenian intellectual who closely collaborated with Laibach during its early years and who organised some of its early shows, suggests that "Laibach's first period can only be understood in relation to, or as part of, Ljubljana's alternative culture and its institutions: Laibach was, in my view, a continuation of punk by other means." Conversely, other experts emphasised the original traits of the group which set them apart from punk. To quote one interviewee, during the 1980s "Laibach was part of the punk scene, yet it was also very distant from it."

It is worth mentioning that one respondent notices remarkable ideological differences between Laibach and Slovenian punk on the one hand, and British punk on the other: "it is worth considering the whole period with a wider lens, seeing it as an offspring of Punk, that explosion of transgressive revolutionary energy manifested in popular culture. There is, indeed, an interesting parallel with the rise of the Sex Pistols and Laibach. Both were launched into headline-grabbing mainstream consciousness virtually overnight; the Sex Pistols with their incendiary appearance on the Bill Grundy show in 1976, and Laibach on the Yugoslavian news programme TV Tednik in 1983. Both caused alarm and public outrage, but whereas the Sex Pistols' offence was infantile swearing, Laibach's was a display of problematic militant aesthetics. Punk's use of the Swastika, for example, was purely for transgressive shock, Laibach's employ of totalitarian iconography was far more ambiguous and unsettling. The difference is telling. The Slovenian Punk dynamic, from which Laibach sprung, maintained its intellectual and political context, whereas in Britain, Punk quickly became a parody of itself. The alternative music subculture in Slovenia aimed not to destroy the state, as was the rallying call of British Punk, but to replace it with a better one."

The next question aimed at discussing what was unique about Laibach's organisational structure as defined, for instance, in its 1982 Covenant. The respondents observed that the band's structure fitted well with its avantgarde activity. An expert who is also a well-established academic researcher suggested that Laibach not only successfully implemented the scheme of its organisation, but it also exceeded it while remaining faithful to the basic principles of the Covenant. By contrast, some other respondents suggested that the Covenant itself was not unique, as other avantgarde movements had used similar statements and organisational schemes before: instead, what seems to be unique is "its employment in the performativity of Laibach Kunst."

Furthermore, the experts observed the following:

(1) Laibach managed to create significant appeal through the enstrangement of the audience;

(2) arguably, there is “no sustaining ideology” in Laibach, and that’s exactly where “Laibach’s terrible beauty” comes from.

Moving from Monroe’s (2005a) and Štefančič’s (2012) arguments on Laibach’s pivotal role in Slovenia’s underground culture, the last question aimed at shedding light on its relevance in the country’s path for independence.

To provide an answer, some respondents made a reference to the larger context of Yugoslavia, viewed as an “increasingly fragile system.” According to one respondent, within such context, Laibach’s activity “had an important social and cultural dimension” which played an important role in demanding social change and sketching a future for Slovenia outside the context of Yugoslavia. Here, it is also important to note that, similarly to other Slovenian bands and artists in former Yugoslavia, Laibach never really demanded a total break-down and demise of the state. To quote again one expert, “the alternative music subculture in Slovenia aimed not at destroying the State, as was the rallying of British punk, but to replace it with better alternatives.”

In addition, a few respondents also stressed the fact that Laibach played a role for Slovenian culture not only at home, but also abroad: while the extent of Laibach’s contribution to Slovenia’s independence is hard to assess, the band “put Slovenia on the map to many Europeans.” Another expert added: “Laibach transcended the domestic impact as it has always aimed at achieving international impact, which started in 1983 with the *Occupied Europe Tour*.” And, as it is nowadays well known, the impact grew bigger after that tour. As suggested by the other experts interviewed, since its early days Laibach has helped Slovenia achieve improved recognition at least among their fans across Europe and among the intellectuals and artists who got acquainted with its work.

7. Conclusion

Laibach came on the scene at the beginning of the 1980s as an independent, radical force, able to influence not only its audience, but to some extent the alternative culture in Slovenia and elsewhere. By transforming discourses and criticism into music, the band was able to reach a large and diverse audience of young people. Throughout its first decade, Laibach constantly maintained characteristic elements of mystery, performativity, and ambiguity that defined it as a band. More broadly, it was able to attract the interest not only of young people in Ljubljana and in other Yugoslav cities, but of youth living in the Eastern block more generally and, to some extent, of alternative cultures in Western

European countries. It is, therefore, not difficult to understand why Laibach helped promoting alternative approaches to social issues in Slovenia and abroad.

In the 1980s, Laibach was a key actor among the socio-artistic movements that called for autonomy, independence, and freedom in Slovenia. Paraphrasing Susan McClary (2021, p. 158), it can be suggested that Laibach is the quintessential example of how social change can be encouraged by sketching alternatives through music; the band's path stresses the relevant role that music can play in societal transformation. Laibach came to represent a distinctive radical phenomenon able to influence the audiences in former Yugoslavia as well as to shape alternative cultures across Europe. It is not surprising, then, that Laibach was commonly viewed by many as a band spreading "social evil."

Laibach's case exemplifies potential strategies to bring forward disruptive ideas and new policies, even against the odds, at times of moral decadence and in authoritarian or quasi-authoritarian socio-political settings. The band's critique was directed towards what was considered to be the repressive Yugoslav state and its inability to find adequate solutions to economic and social problems. It would be nonetheless a mistake to equal the Yugoslav state after Tito's death with socialism. Laibach did not criticize socialism as such, and the band never advocated a complete break-down or total demise of the state. Instead, as one respondent suggested, while enjoying the support of intellectuals such as Taras Kermauner, Slavoj Žižek, Tine Hribar and Lev Kreft, Laibach has always remained "rather sympathetic to socialism."

However paradoxical it may appear, the case of Laibach opens up a number of questions, for example as regards the relationship between purportedly freedom-supporting governments and radical art movements and alternative spaces. It can be concluded that, in the long term, investing in these movements and spaces can benefit the public good in ostensibly democratic societies aiming at social equality and prosperity⁴.

⁴ *Disclaimer.* I am thankful for their time, support and for having exchanged valuable points of view and references regarding Laibach to the following experts: Simon Bell, Teodor Lorenčič, Alexei Monroe, Peter Mlakar, Alexander Nym, Lilijana Stepančič, Irena Šentevska, Darko Štrajn, and Igor Vidmar. I am indebted to Laibach Informbureau for enabling me to achieve contacts and for further references that proved useful. I am also grateful to the participants of the Research Day on Innovation, which took place on May 23rd, 2024, at the Excelia Business School in La Rochelle (France), and to the two anonymous referees for providing valuable feedback on my paper. Any remaining error that may be present in this article is solely my own responsibility.

References

- Andelković, B.
2016 *Umetniški ustroj Noordung: filozofija in njen dvojnik*, ZRC SAZU, Ljubljana.
- Baker, C.
2015 *The Yugoslav wars of the 1990s*, Bloomsbury, London.
- Bell, S.P.
2014 *Laibach and the NSK: An East-West Nexus in Post-Totalitarian Eastern Europe* (PhD Thesis), Anglia Ruskin Research Online (ARRO).
- Bell, S.P.
2020 *Laibach and the Performance of Historical European Trauma*, in “Art History & Criticism”, vol. 16, n. 1, pp. 105-113.
- Božić, Z.
2022 “*Art Collective and the Politics of Anonymity*”. *The Community in Avant-Garde Literature and Politics*, Cham, Springer International Publishing, pp. 137-151.
- Bučar, F.
2007 *Rojstvo države: izpred praga narodove smrti v lastno državnost*, Didakta, Radovljica.
- Centrih, L.
2020 *Not even a Desperate Attempt to Defend Socialism: Two Theoretical and Ideological Currents in Contemporary Slovenian History*, in “Slavica Tergestina”, vol. 24, n. 1, pp. 50-70.
- Dahlin, E.
2021 *Email Interviews: A Guide to Research Design and Implementation*, in “International Journal of Qualitative Methods”, n. 20 (<https://doi.org/10.1177/16094069211025453>).
- Dawson, A.
2018 *Reality to Dream: Western Pop in Eastern Avant-Garde (Re-)Presentations of Socialism's End – the Case of Laibach*, in “M/C Journal”, vol. 21, n. 5 (doi.org/10.5204/mcj.1478).
- Fritz, R.L. and Vandermause, R.
2018 *Data collection via in-depth email interviewing: Lessons from the field*, in “Qualitative health research”, vol. 28, n. 10, pp. 1640-1649.
- Goddard, M.N.
2018 *(Re)capitulation to the Laibach Kunst War Machine*, in D. Kirschstein, J.G. Lughofer and U. Schütte (eds.), *Gesamtkunstwerk Laibach. Klang, Bild und Politik*, Drava Verlag, Klagenfurt, pp. 64-73.

Golden, K.A.

1992 *The Individual and Organizational Culture: Strategies for Action in Highly-Ordered Contexts*, in "Journal of Management Studies", vol. 29, n. 1, pp. 1-21.

Golobov, I., Steinholt, Y. and Pilkington, H.

2016 *Punk in Russia: A Short History*, in "Logos (Russian Federation)", 26.4, pp. 27-61.

Gravenor, N.

2017 *Post-Modern, Post-National, Post-Gender?*, in "Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies", n. 14, pp. 175-196.

Gržinić, M.

1993 *Neue Slowenische Kunst (NSK): the Art Groups Laibach, Irwin, and Noordung Cosmokinetical Theater Cabinet-New Strategies in the Nineties*, *Slovene Studies: Journal of the Society of Slovene Studies*, 15(1-2), 5-16.

Gržinić, M.

2023 *Slovenski punk in fotografija / Slovenian punk and photography*, ZRC SAZU, Ljubljana.

Jović, D.

2009 *Yugoslavia: A state that withered away*, Purdue University Press, West Lafayette.

Kovač, I. (ed.)

2018 *At His Crossroad: Reflections on the Work of France Bučar*, Springer, London.

Krause, M.

2019 *What is Zeitgeist? Examining period-specific cultural patterns*, in "Poetics", vol. 76, n. 101352 (doi.org/10.1016/j.poetic.2019.02.003).

Krulic, J.

1993 *Histoire de la Yougoslavie, de 1945 à nos jours*, FeniX, Paris.

Laibach.

1982 *The 10 Items of the Covenant* (<https://nskstate.com/article/laibach-10-items-of-the-covenant>; last accessed on 20 August 2024).

Levi, P.

2011 *Razpad Jugoslavije na filmu: estetika in ideologija v jugoslovanskem in postjugoslovanskem filmu*, Imago/Slovenska kinoteka, Ljubljana.

Lorenčić, T.

2021 *Laibach – 40 Years of Eternity*, Službeni glasnik, Beograd.

McClary, S.

2021 *The Politics of Silence and Sound (Afterword)*, in J. Attali (ed), *Noise: The Political Economy of Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 149-158.

Meho, L.I.

2006 *E-mail interviewing in qualitative research: A methodological discussion*, in "Journal of the American Society for Information Science and Technology", vol. 57, n. 10, pp. 1284-1295.

Mendelyte, A.

2013 *Laibach's Politics without a Cause or the Unsublated Contradiction*, in "Krisis: Journal for Contemporary Philosophy", vol. 33, n. 3, pp. 19-29.

Miller, D.

2015 *On tour with Laibach in North Korea – In pictures*, in "The Guardian", 7 September 2015 (<https://www.theguardian.com/world/gallery/2015/sep/07/north-korea-laibach-tour-in-pictures>).

Monroe, A.

2005a *Interrogation Machine: Laibach and NSK*, The MIT Press, Cambridge (MA).

2005b *Laibach: Made in Yugoslavia?* (<https://nskstate.com/article/laibach-made-yugoslavia>; published on 3 November 2005).

2018 *Nostra culpa / Ihre*, in D. Kirschstein, J.G. Lughofer and U. Schütte (eds.), *Gesamtkunstwerk Laibach: Klang, Bild, Politik*, Drava, Klagenfurt, pp. 57-63.

Motoh, H.

2012 "Punk is a Symptom": *Intersections of Philosophy and Alternative Culture in the 80's Slovenia*, in "Synthesis philosophica", vol. 54, n. 2, pp. 285-296.

Nym, A.

2023 *Reden An Die Europäische Nation: Weapons of Mass Instruction*, Outbird Edition, Gera.

O'Regan, D.

2022 *Duran Duran: Careless Memories*, Acc Art, London.

Omerza, I.

2023 *France Bučar – Tikveš*, Dobra knjiga, Ljubljana.

Phillips, B.

2023 *In Search of Tito's Punks. On The Road in a Country That No Longer Exists*, Intellect, Bristol.

President of the Republic of Slovenia (Official website).

2024 <https://www.predsednica-slo.si/sl/objave/predsednica-pred-dne>

vom-evrope-v-znak-hvaleznosti-spostovanja-in-priznanja-za-prispevek-k-napredku-in-blaginji-nase-drzave-in-druzbe-podelila-drzavna-odlikovanja (News published on 8 May 2024).

Pučnik, J.

1987 "Politični sistem civilne družbe – eksplikacija osnovnih načel," *Nova revija* 57: prispevki za slovenski nacionalni program, in "Nova revija", vol. VI, n. 57, pp. 130-143.

Ramet, S.P.

2007 *The Dissolution of Yugoslavia: Competing Narratives of Resentment and Blame*, in "Südeuropa", vol. 55, n. 1, pp. 26-69.

2019 *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*, Routledge, London.

Remenyi, D.

2012 *Field Methods for Academic Research: Interviews, Focus Groups and Questionnaires*, Academic Publishing, Reading.

Shukaitis, S.

2011 *Fascists as Much as Painters: Imagination, Overidentification, and Strategies of Intervention*, in "The Sociological Review", vol. 59, n. 3, pp. 597-615.

Simonek, S.

2017 *Remixing Central European Culture: The Case of Laibach*, in H. Mitterbauer and C. Smith-Prei (eds.), *Crossing Central Europe – Continuities and Transformations 1900 and 2000*, University of Toronto Press, Toronto, pp. 196-208.

Šentevska, I.

2020 *Laibach in North Korea – A Journey to the East (from the Slovene Perspective)*, in "Prague Papers on the History of International Relations", n. 1, pp. 86-101.

2022 *A long march on the mainstream: Chronicle of Laibach's artistic career*, in "Journal of Contemporary Central and Eastern Europe", vol. 30, n. 2, pp. 183-200.

2023 *A Change of Heart. How Laibach Didn't Bring Eurovision to Kyiv in 2023*, in U. Schütte et al. (eds.) *Kunst-Maschine. Essays on the Gesamtkunstwerk Laibach*, Drava Verlag, Klagenfurt, pp. 251-274.

Stefancic, M.

2023 *Borghesia and Laibach Against the Socialist Regime of Yugoslavia: Insights from a Socio-Linguistic Analysis*, in *Language of the Revolution: The Discourse of Anti-Communist Movements in the "Eastern Bloc" Countries: Case Studies*, Springer, Cham, pp. 383-400.

Štefančič, M.

2012 *Teror zgodovine. Kako je Laibach na začetku Osemdesetih premaknil nacio, partijo in filozofijo*, UMco, Ljubljana.

Štiblar, F.

2019 *External indebtedness of Yugoslavia and its federal units*, in S. Richter (ed.), *The Transition from Command to Market Economies in East-central Europe*, Routledge, London, pp. 159-183.

Štrajn, D.

2015 *Laibach's subversive adaptations*, in D. Hassler-Forest and P. Nicklas (eds.), *The politics of adaptation: Media convergence and ideology*, Palgrave Macmillan, Basingstoke & New York, pp. 172-184.

Šuvaković, M.

2010 *The Clandestine Histories of the OHO Group*, Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., Ljubljana.

Tratnik, P.

2022 *Laibach and Neue Slowenische Kunst: Deconstruction of Political Memory through Art*, in "Membrana – Journal of Photography, Theory and Visual Culture", vol. 7, n. 1-2), pp. 153-173.

Zinaić, M., Catlin, A. and Golobič, M.,

1991 *Neue Slowenische Kunst*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.

Žerdin, A.

2015 *France Bučar*, Delo, Ljubljana.

Envisioning the Future: Laibach as a Challenger of the Yugoslav State

This contribution aims to assess Laibach's disruptive social and cultural contribution by analysing the cultural pattern of the early 1980s and discussing the strategies applied by the group to overcome official bans such as the prohibition to publicly use the name "Laibach". It analyses interviews to contemporary intellectuals who are established experts on the ensemble. The interview questions focused on Laibach's relation to the Slovenian independent culture, the political pressure experienced by the band during its early years, and the group's positioning in a setting which became functional for promoting Slovenia's call for independence. The paper argues that the band's critique was directed towards the repressive Yugoslav state and its inability to find solutions to economic and social problems rather than towards socialism as such. Laibach's example shows that governments claiming to support freedom should pay adequate attention to radical art movements and alternative spaces by proactively supporting them.

KEYWORDS: Laibach; Covenant; Yugoslavia; Experimental music; Independent culture; The 1980s.

Envisioning the Future: Laibach as a Challenger of the Yugoslav State

Il presente contributo ha l'obiettivo di valutare l'apporto dirompente sul piano sia sociale che culturale dei Laibach attraverso la discussione del contesto culturale dei primi anni Ottanta. Altresì propone un'analisi delle strategie sviluppate dal suddetto gruppo al fine di superare i divieti formali imposti, ad esempio l'uso pubblico del nome "Laibach". L'analisi è svolta su delle interviste con intellettuali contemporanei, che sono degli affermati esperti sull'ensemble. I quesiti posti durante le interviste si sono focalizzati sulle relazioni dei Laibach con la cultura indipendente slovena, la pressione politica che ha toccato il complesso nei primi anni di attività, nonché il posizionamento del gruppo in un contesto che è risultato funzionale alla promozione della richiesta d'indipendenza della Slovenia. Il contributo sostiene che le critiche della band erano indirizzate verso lo stato troppo burocratico jugoslavo e la sua palese incapacità di trovare delle soluzioni ai problemi economici e sociali piuttosto che contro il socialismo in sé. L'esempio dei Laibach sta a dimostrare che i governi che affermano di voler favorire la libertà dovrebbero porre un'attenzione genuina ai movimenti artistici radicali e agli spazi alternativi, incoraggiandoli (favorendoli) adeguatamente.

PAROLE CHIAVE: Laibach; Covenant; Jugoslavia; Musica sperimentale; Cultura indipendente; anni '80.

Yiren Zhao

Hermit Aesthetics in Chinese Metal Music: Subcultural Philosophy between Confucianism and Daoism

1. Introduction

Metal has been accompanied by prejudices and detractors since its inception. Often associated with occultism, Satanism, violence, sexual excess, and death, metal has been embroiled in controversy (Hjelm, Bogdan, Dyrendal, & Petersen 2009, p. 522; Hjelm, Kahn-Harris, & LeVine 2012; Moynihan & Søderlind 1998; Weinstein 2000, pp. 250-251). These controversial and transgressive tendencies made metal a target of moral panics over popular culture from the mid-1980s to the early 1990s (Hjelm, Kahn-Harris, & LeVine 2013; Richardson 1991).

However, since the 1990s, substantial studies on metal have emerged (Spracklen, Brown, & Kahn-Harris 2011, p. 209), represented by Deena Weinstein's (1991) *Heavy Metal: A Cultural Sociology* and Robert Walser's (1993) *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Metal studies have gained legitimacy as a field of study. Increasing research has explored its sociology (see e.g. Brown, Spracklen, Kahn-Harris, & Scott 2016; Kahn-Harris 2007; Valijärvi, Doesburg, & DiGioia 2021; Weinstein 2000) and aesthetics (see e.g. Cardwell 2022; Cope 2010; Unger 2016). Metal has gradually been recognized as “serious” and resistant music (Morris 2015), with its deep connections to specific philosophies and ideologies (Bogue 2004; Hagen 2011; Halnon 2006) and its ties to classical virtuosity (Hawley 2023; Walser 1993). As McParland's (2018, p. 172) observes, heavy metal is considered “serious” rather than “light” pop entertainment, raising critical questions about society, identity, and community in the global age.

This article seeks to expand the aesthetic research in metal music studies. It situates a musicological exploration of metal subculture within the Chinese context, an underexplored scene with aesthetics deeply rooted in Chinese culture and philosophies. The Chinese black metal band Zuriaake will serve as a case study, in terms of their prominent fusion of Chinese aesthetics with music. As one of the most representative bands in the Chinese metal scene, Zuriaake develops a series of aesthetic ex-

pressions and practices around the concept of the Chinese hermit (*yin shi*, 隱士). Specifically, their aesthetics draw on two dominant Chinese philosophies – Confucianism and Daoism. This article, therefore, aims to explore how Chinese philosophies, metal music, and subcultural expression interplay in the Chinese context.

In this article, Zuriiake's music, lyrics, and imagery will be analyzed using discourse analysis to offer a musicological and aesthetic approach to the Chinese metal subculture. The guiding question through the article is: how does Zuriiake construct a "hermit aesthetics" based on Chinese philosophies, and use it for subcultural articulation in the Chinese context? By addressing this question, the article fills a gap in the aesthetic and musicological study of subcultures and addresses the scarcity of research on Chinese metal music. Moreover, by exploring how Chinese artists develop a "hermit aesthetics," this article illustrates how Chinese metal constructs subcultural articulation rooted in Chinese cultural and philosophical traditions, extending beyond the Western heritage.

2. Navigating the Chinese metal subculture

Metal music was imported into mainland China from the West following China's reform and opening up in 1978. After over a decade of circulation among parties of overseas students, Chinese college students, and young musicians, metal first entered the public consciousness in mainland China in 1990 through the performance of Tang Dynasty and became an established genre around 2000 (Wang 2017, p. 4; 2018, p. 256). Since then, Chinese metal has developed a mature domestic scene with a loyal community and audience, local metal labels such as Mort Productions and Pest Productions, local fanzines like *Extreme Music* and *Painkiller*, and the annual 330 Metal Festival (Zhao 2023a, p. 352).

However, Chinese metal exists as a subculture within the Chinese context, both in terms of its relative popularity and its designation by the state (Zhao 2023b, p. 12). Firstly, the number of participants is small relative to China's vast population. According to data from Encyclopaedia Metallum (2024), there are 520 entries listed under the country for China, while the number of active bands is even smaller—particularly when compared to countries with smaller populations, such as Sweden (5,932 entries) and Italy (8,070 entries). Secondly, as a highly centralized nation, the Chinese government functions as the officially sanctioned arbiter of mainstream culture, exerting influence through both hegemony and censorship (Yang 2020). In this context, Chinese metal music faces significant censorship and restrictions, particularly concerning its expressive contents and visual styles, in a manner that is

unparalleled in Western countries. Furthermore, the revival of Confucianism in contemporary China has shaped cultural identity and moral frameworks in education and public life (Billioud & Thoraval 2015). Consequently, Chinese metal is perceived as a form of transgression against mainstream ideologies. Its extreme, anti-authoritarian, and individual expression stands in opposition to collectivism, centralism, and the Doctrine of the Mean, which promotes balance, harmony, and moderation according to Confucianism (Tu 1989). In this sense, Chinese metal exhibits “double marginality”, both to Chinese society and the global metal scene in a manner similar to that which Kahn-Harris (2002, p. 138) describes the Israeli extreme metal scene. This marginality is a key reason why the Chinese metal scene remains largely underrepresented in scholarly observations and studies.

Current research has given limited attention to Chinese metal’s deconstruction and reconstruction of Chinese identity (Wang 2018), the integration of Chinese heritage (Yan 2017), the elite and covert resistance (Zhao 2023a), the redefinition of masculinity (Wong 2011), the media of local metal communication (Zhuang 2019), and the practices of local metal bands (Mao 2021). Notably overlooked is the spectacular aesthetics that Chinese metal artists have developed in recent years. A prominent example is Zuriaake, a black metal band representative of the fusion of Chinese elements and black metal, employing traditional Chinese musical instruments and modes, local legends, classical Chinese lyrics, and traditional costumes in their works. By positioning their style around nature worship, ancestor worship, and a focus on Chinese culture (Zuriaake 2016b), Zuriaake has developed an aesthetic framework centered on the notion of the Chinese hermit, informed by the dialectical philosophies of Confucianism and Daoism. Notably, the notion of hermit serves as a localized expression of Chinese metal’s subcultural position, functioning as a form of covert resistance and a manifestation of authentic cultural and individual identity (Zhao 2023a).

These considerations raise further questions: Why do Chinese artists employ the specific notion of the hermit? How do they integrate this notion into their musical practices and expressions, imbuing it with philosophical and aesthetic significance? What does this do to their subcultural articulation and identity? To address these questions, the following sections will explore how the notion of the hermit is formed between the thoughts of Confucianism and Daoism in the Chinese context, outline the material and methods used, analyze how “hermit” is represented in Chinese metal music, and how the “hermit aesthetics” are constructed dialectically between the ideas of “entering the world” and “withdrawing from the world.”

3. The hermit between Confucianism and Daoism

In the Chinese context, the notion of the hermit emerged during the late Spring and Autumn and Warring States period (approximately 500 – 211BC) (Min 1993, p. 49; Vervoorn 1990, p. 19). Over the centuries, hermits have featured prominently in Chinese philosophy, poetry, and history (Vervoorn 1990, p. 14). The Chinese term for hermit, composed of the characters 隱 (*yin*) and 士 (*shi*), captures the essence of the concept from two angles. The first character, *yin*, implies hiding or seclusion (Jiang 1947, p. 1), which forms the foundation of the hermit identity (Hu 2007). The second character, *shi*, can be translated as scholar-official (*shi da fu* 士大夫), referring to the broad intellectual and bureaucratic stratum in ancient and imperial China, or the individuals who belong to this stratum. Eremitism was often the preserve of individuals from this stratum, who had the education and affluence to choose seclusion (Vervoorn 1990, p. 2). In this sense, it could be argued that being a hermit itself involves an element of class differentiation (Vervoorn 1990, p. 4). It also distinguishes the seclusion of hermits from the solitude of woodcutters, hunters, and monks (Chen 2001, p. 61), or the religious hermits in the West (Vervoorn 1990). Thus, hermits in the Chinese context are intellectuals who have the ability to enter, or were in the bureaucracy, but choose to live in seclusion and stay away from politics and mundane affairs (Hu 2007, p. 64). This withdrawal is often imbued with political and moral values (Jiang 1947; Vervoorn 1990), reflecting non-cooperation with authority under the centralized system and Confucian ideology (Hu 2002).

The hermit identity is tied to the contradictions faced by the scholar-official stratum in ancient and imperial China's political structure, which was shaped by absolute monarchy (Wang 1989). Since the Qin Dynasty (221-207 BC) established the first unified and centralized empire in Chinese history, the imperial power had absolute restriction and control over all strata and classes (Min 1993, p. 54; Wang 1989, pp. 55-56). Intellectuals were cultivated and selected through the imperial examination system to assist rulers and maintain national unity and stability (Jin 2015, p. 2). Conversely, scholar-officials saw entering the bureaucracy and displaying their political talent as the goal of their lives and as a basis for survival.

Confucianism plays a pivotal role in the origin and culture of hermits, as Confucius was the founder of the scholar-official stratum (Feng 1993, p. 70). Since him, a stratum of scholar-officials emerged, not engaging in production work but serving as officials or lecturers (Feng 1993, p. 70). Moreover, since Confucianism became the mainstream ruling ideology in imperial China (approximately 134 BC) (Feng 1993, p. 486), scholar-officials were required to study the Confucian classics and aspire to moral perfection. According to Yu (2003, p. 25), when the Chinese scholar-

official stratum first appeared on the historical stage, Confucius tried to infuse it with a spirit of idealism. Confucius demanded that each of its members be able to transcend his own individual and group interests and develop a deep concern for society as a whole. This was to be achieved through self-cultivation (*xiu shen*修身), regulating one's family (*qi jia*齐家), putting one's country into order (*zhi guo*治国), and bringing about peace to the world (*ping tian xia*平天下) (Mencius 1996, p. 7A1). This process is called "entering the world" (*ru shi*入世) for scholar-officials, represented Confucianism's practical goal of actively participating in social affairs and fulfilling one's responsibilities and obligations.

However, the moral codes and political realities of scholar-officials often came into conflict. In times of political maladies, career obstacles, or social instability, many scholar-officials chose to abstain from the political center, and refused to continue to serve authority (Min 1993, p. 50). At such time, they turned away from Confucian ideals and adopted Daoism, a philosophy based on the thoughts of Laozi and Zhuang Zhou, emphasizing a naturalism of unity and spontaneity (Needham 1990). Daoism advocates not deliberately changing or interfering with the development of things, but respecting their natural development process and staying away from desires (Feng 1993). Becoming a hermit was a natural extension of these principles (Min 1993). The scholar-officials who withdrew from public life embraced the Daoist ideal of disengaging from worldly affairs, as captured by the classic phrase 不事王侯，高尚其事 ("He does not serve the king or [feudal] lords, setting his own affairs higher") (Vervoorn 1990, p. 23). Based on Daoist ideals, the "affairs" scholar-officials valued were, for example, "personal integrity and unwavering devotion to what is right, or the eradication of desire and complete identification of the self with the principle of order in the cosmos" (Vervoorn 1990, p. 3). This retreat can be seen as an attitude and a passive response to politics, namely the denial of authority and the reflective critique of the regime in power (Hu 2002, p. 10; Vervoorn 1990). This process is called "withdrawing from the world" (*chu shi*出世), namely a refusal to take part in public affairs (Vervoorn 1990, p. 8), and a retreat to a spontaneous, natural, and authentic life. Paradoxically, this retreat could elevate the hermit's moral standing, as society recognized their principled stance and dedication to virtue (Hu 2002, p. 112). In this sense, hermits can still demonstrate their influence and value on a moral level despite they are in marginal and subcultural status in society.

Thus, the notion of the hermit bridges Confucianism and Daoism, with the processes of entering and withdrawing from the world appearing oppositional but, in fact, complementary (Min 1993, p. 54). Confucius himself advised, "When the Way prevails under Heaven, then show yourself; when it does not prevail, then hide" (天下有道则见，无道则

隱) (Waley 1938, p. 135). This idea reflects the hermit's dynamic and dialectical identity, rooted in self-improvement during troubled times and readiness to re-enter the world when circumstances allow (Min 1993). By balancing Confucian and Daoist principles, hermits have found a way to regulate themselves even in a subcultural position, maintaining a delicate equilibrium between self, morality, and politics.

4. Material and method

The core analytical operations in this chapter employ concepts of discourse analysis. The music, lyrics, and images from Zuriaake's will be analyzed here. Knowledge about cultural discussions surrounding the notion of the hermit in the Chinese context is used to contextualize the investigation. The method of analysis used in this article takes inspiration from Machin's (2010) music analytical methods. They are to understand how the mechanism for musical meaning works, namely how the shared conventions and associations allow music to have meaning for us (Machin 2010). Music is considered a communicative element embedded within multimodal discourse, and one part of broader human communication (McKerrell & Way 2017). The concepts of discourse used here are generally found in Critical Discourse Analysis (CDA), by which the broader ideas communicated by a text are referred to as discourses (Dijk 1991; Fairclough 2000). Beyond the traditional linguistic-oriented CDA, visuals, sound, and lyrics are all able to communicate discourses multimodally, contributing to articulating ideological discourses in society (Machin 2010, p. 7).

The case study of this article, Zuriaake, was founded in 1998 in Jinan, Shandong Province. The band has three main members: Bloodsea, Bloodfire, and Deadsphere, whose real identities are unknown. Sometimes it has been expanded to four or five members at live shows. The musical works that the band has released include two full-length albums *Yi Qiu* (弈秋 2007) and *Gu Yan* (孤雁 2007), two Eps *Dong Mai* (冬霾 2012) and *Shen Ting* (深庭 2019), two single songs *Qing Ming* (清明 2013) and *Yao Ji* (妖祭 2015a), a split album (Zuriaake & Yngizarm 2005), and a compilation *Autumn of Sad Ode / Ghost Ritual* (悲賦之秋·妖祭 2023). The band performs regularly at the live venues in China, and had tours in Europe and Australia (Zuriaake | 葬尸湖 2019). Zuriaake is known for its fusion of Chinese elements and metal music, especially the integral aesthetics it has constructed around the notion of the Chinese hermit. Around this specific notion, the article will analyze the music and lyrics of the band's released works, the visual presentations of the band's costumes, stage settings, and patches, as well as media interviews conducted with the band, which are publicly available online.

5. The “hermit” represented in Chinese metal subculture

Building upon the connections between the notion of the hermit, Confucianism, and Daoism, a distinctive hermit figure emerges. Hermits are intellectuals from the scholar-official stratum who, for political or moral reasons, choose to retreat from the centers of power and live in seclusion in nature. Nature, particularly mountains and water, become central to their values, ideals, and artistic expressions (Tseng 2019). Though marginalized in both their social stratum and broader Chinese society, hermits maintain moral ideals and aesthetic sensibilities rooted in their past elitism. Their active embrace of marginalization reflect a rejection of authority and power. This image of the outsider has been adopted by Zuriaake, whose music, lyrics, and visual presentation develop a distinct “hermit aesthetics.”

One of Zuriaake’s most striking manifestations of the hermit image is their visual presentation, particularly their stage costumes. As shown in Figure 1, the band dons Asian conical hats with black veils, straw capes, and dark clothes—items that were practical for ancient Chinese hermits, providing protection from the sun, the rain, and the cold for hermits who needed to be outside in the wild, and shrouding their faces and bodies if they want to remain secretive or not be recognized (Zhao 2023a, p. 354). According to Machin (2010, p. 37), this look can be interpreted as a posture, by which the band connotes an unapproachable image and an indication of distance. Moreover, by shielding themselves from the veil, the band members avoid eye contact with the audience. This can be understood as there being no demand on the audience (Machin 2010, p. 40). The band’s performance is more self-contained, where the audience serves as witnesses to their rituals rather than participants. (See Figure 1).

The reason for using the hermit image on stage is that it contains rich symbols and resonates deeply with Chinese audiences. In an interview with Zuriaake (2015d), the band members stated that they intentionally presented symbols and fragments related to the hermit in their musical practices, hoping that the audience would connect with the idea of “escaping from the mundane and gaining spiritual freedom” through their imagination. Notably, Zuriaake integrates the hermit image with the mysticism, horror, and depression in metal traditions (Coggins 2018; Unger 2016; Walser 1993). By incorporating certain objects into their visual presentation, Zuriaake enriches their aesthetic expression with symbolic meaning. For instance, a white silk occupies the most prominent position on the stage of Figure 1. Through the strong contrast of the white silk and the black costumes, the silk creates a sense of salience and central symbolic value (Machin 2010, p. 48). In traditional Chinese culture, white silk was often used in suicides by hanging (see e.g. Zam-

perini 2001, p. 103), thus implying death and suicide. Also visible is the bell the lead singer holds in his left hand, which conveys a sense of ritual and mysticism and is associated with the spiritual and mystical practices incorporated in the metal genre (Coggins 2018; Partridge 2014). In Figure 2, the microphone is entangled with withered vines and hung with a white paper lantern. The white paper lantern can be seen as an echo of the white silk. White, in Chinese culture, is closely associated with death and mourning (Watson 1988, p. 112), and white paper lanterns are used to signify death during funerals. This symbol of death, along with the lifeless vines, creates a funeral, eerie atmosphere during live performances. The mist released on stage further enhances this atmosphere, contributing to a setting that is dark, mysterious, and timeless (Machin 2010, p. 46). The band thereby transports the audience to the wilds with a funeral atmosphere. (See Figure 2).

The hermit image is also adopted in Zuriaka's patches. A patch released in 2018¹ features a figure wearing the Asian conical hat and straw cape, fishing on a river with a simple bamboo rod. The image of a hermit fishing often appears in poems and paintings about hermits (Tseng 2019). Fishing was a means of sustenance for hermits and also conveyed the leisure and natural lifestyle of hermit life. Notably, the figure beneath the cape is a skeleton, one of the most common visual symbols in metal culture. This combination of visual elements from Chinese hermit culture and metal culture conveys an atmosphere of horror and mystery, while also confirming that the hermit has become a representative symbol for the band.

Examining Zuriaka's lyrics and music, the image of the hermit is equally evident. In the song *Gui Qu*² (Nostalgia) (归去 Zuriaka, 2016a), the lyrics tell the story of a hermit. Written in classical Chinese (here translated by the author), the lyrics describe two contrasting scenes: The first depicts a proud, brave man riding a white horse, his leather kettle filled with wine. "He draws his bow to shoot at eagles and wields his sword to slash through river waves." He laughs proudly, accompanied by a bamboo lute and an iron flute. The narrative describes a high-spirited figure skilled in both martial arts and music. The music begins with an increasingly rapid tremolo of the *pipa*, a Chinese traditional plucked string instrument which is also called the "Chinese lute". As the *pipa* slows, the *dizi*, a Chinese transverse flute, joins the melody,

¹ See the *River Metempsychosis Patch* at https://website.pest666.com/store/p247/ZURIAAKE_%E8%91%AC%E5%B0%B8%E6%B9%96_%28CN%29_-_River_Metempsychosis_Patch.html. Accessed 9 October 2024.

² The song can be heard on Spotify at <https://open.spotify.com/track/0MUrVbmjdg9Hxx1StBOBTv?si=3aaf3e62a650446d>. Accessed 10 October 2024.

adding tension. These two instruments echo those mentioned in the lyrics and reinforce the song's Chinese identity. While the singer performs, the *pipa* provides a complementary suffix after each sentence, enriching the depiction of the man's brilliant life. In the intervals between verses, the *dizi* continues the melody, adding a bright tone against the backdrop of guitar, bass, and drums.

The second half of the song transitions with the sound of rain, accompanied by the distant, sobbing sound of the *dizi*. The lyrics shift to a different scene, where the river and mountains are shrouded in rain and mist. On the murky surface of the river, a fisherman lets out a long cry. He fishes alone in the cold river, envying the white deer on the cliffs. In the end, he retreats, leaving only the endless evening rain. In this final section, the singer roars, mirroring the fisherman's cry in the lyrics. The song concludes with thirty seconds of rain sampling, leaving room for the audience's imagination.

Through these two contrasting scenes, the song depicts the life of a hermit. The first scene portrays a man from ancient China, as suggested by references to the white horse, leather kettle, bow, sword, and traditional musical instruments. The man had a rich social life, marked by his enjoyment of wine, music, and martial arts. In contrast, the second scene describes his life after withdrawing from the world, represented by elements like the river, mountains, fisherman, deer, cliffs, and solitude. There are no personal references such as "I" or "him," leaving the narrator or protagonist ambiguous. However, the highly personal details in the lyrics, the audience can gain a sense of the imagined shared identity of the hermit through narrative and representation (Machin 2010, p. 88).

6. The aesthetics of "withdrawing from the world"

In addition to the band's direct presentation of the hermit image in visuals, music, and lyrics, Zuriaake also constructs the "hermit aesthetics" through two dialectical philosophies as discussed in the previous section: "withdrawing from the world" rooted in Daoism and "entering the world" based on Confucianism.

When a hermit lives in seclusion in nature, mountains, water, and forests are the most common scenery in their daily life. Literature and paintings focused on nature have developed as a significant part of hermit culture (Tseng 2019). Chinese hermits often referred to themselves with expressions such as "the men of the cliffs and caves" and "the men of the mountains and forests" (Vervoorn 1990, pp. 6-7). In Chinese metal, nature is notably adopted as a theme, representing the real world, the self, and the destination of "withdrawing from the world."

The nature theme is most prominently manifested in the covers of Zuriiake's albums, including the artworks for *Gu Yan*³ (孤雁 2015c), *Yi Qiu*⁴ (弈秋 2007), *Dong Mai*⁵ (冬霾 2012), *Yao Ji*⁶ (妖祭 2015a), and *Autumn of Sad Ode / Ghost Ritual*⁷ (悲赋之秋·妖祭 2023). Zuriiake sometimes directly uses original works by masters of traditional Chinese painting as a tribute to Chinese aesthetics (Zuriiake 2015d). For example, the artwork for *Yi Qiu* features a work by the Chinese painter Liu Haisu. Notably, these albums adopt the style of traditional Chinese ink paintings, using black and white tones to depict natural landscapes. Chinese landscape painting is closely tied to the culture of scholar-officials (Tseng 2019). Traditionally, landscape painting was the most typical and loftiest artistic form, as well as the true voice of the Chinese artistic sensibility (Fong 1992). Through landscape painting, scholar-officials mirrored their authentic inner world and self (Liu 2022).

Furthermore, the nature theme in Chinese landscape painting is influenced by Daoist thought and eremitism. According to Daoism, the relationship between humans and nature, or the wider cosmos, is not a binary one; rather, they form a holistic and dynamic organism (Tseng 2019). Humans and nature can mutually reflect upon each other. Scholar-officials thus took natural landscapes, particularly mountains and water, as objects of aesthetic appreciation to experience the beauty of the exchange between nature and the individual personality (Tseng 2019). In this process, the landscapes of mountains and water take on dual connotations: in addition to being objects of painting, they also serve as a reflection of eremitism, which is fundamentally different from the mundane world of life (Lu 2022). In this context, the hermit's aesthetic taste and ideal become the highest aesthetic standard in Chinese landscape painting, which often conveys the beauty of loneliness (Tseng 2019). In other

³ See the album cover of *Gu Yan* at https://www.metal-archives.com/albums/%E8%91%AC%E5%B0%B8%E6%B9%96/%E5%AD%A4%E9%9B%81_-_Gu_Yan/536393. Accessed 14 June 2024.

⁴ See the album cover of *Yi Qiu* at https://www.metal-archives.com/albums/%E8%91%AC%E5%B0%B8%E6%B9%96/%E5%A5%95%E7%A7%8B_-_Afterimage_of_Autumn/174093. Accessed 14 June 2024.

⁵ See the album cover of *Dong Mai* at https://www.metal-archives.com/albums/%E8%91%AC%E5%B0%B8%E6%B9%96/%E5%86%AC%E9%9C%BE_-_Winter_Mirage/329566. Accessed 14 June 2024.

⁶ See the album cover of *Yao Ji* at <https://www.metal-archives.com/albums/%E8%91%AC%E5%B0%B8%E6%B9%96/%E5%A6%96%E7%A5%AD/502236>. Accessed 10 October 2024.

⁷ See the album cover of *Autumn of Sad Ode / Ghost Ritual* at https://www.metal-archives.com/albums/%E8%91%AC%E5%B0%B8%E6%B9%96/Autumn_of_Sad_Ode_-_Ghost_Ritual/1145181. Accessed 10 October 2024.

words, through physical emptiness and alienation, landscape paintings reflect the psychological seclusion of the hermits (Lu 2022).

This explains why the style of traditional Chinese landscape painting dominates Zuriaake's album covers. Through their recurring emphasis on the theme of nature, Zuriaake expresses detachment from worldly desires, an inheritance of the highest Chinese aesthetic ideals, and unity with the greater values represented by nature. These connotations further relate to their views on their subcultural status as metal artists in Chinese society: they deliberately distance themselves from the commercial market, mainstream culture, and popular preferences in Chinese society (Zhao 2023a). Instead, they pursue niche and refined aesthetic expressions. In this sense, their subcultural status is both a voluntary choice and a representation of elitism in their tastes and identities. The philosophical stance of "withdrawing from the world" thus becomes a defining feature of their artistic and subcultural positioning.

7. The aesthetics of "entering the world"

Even in seclusion, hermits adhere to their own morals and virtues grounded in Confucianism, reflected in their elite identity and critique of authority and mainstream society. This connection to political and secular life persists, allowing them to potentially "re-enter the world" and fulfill their duties when necessary.

Zuriaake's lyrics are all composed in classical Chinese, the language used by scholar-officials for most formal writing in China before the early twentieth century. Likewise, the typeface on all of Zuriaake's albums employs Chinese calligraphy, a form of art embodying the moral and ethical virtues of Chinese scholar-officials (Fong 1992). Zuriaake's songs *Gu Yan*⁸ (孤雁 Zuriaake 2015b), the band's most representative work, implicitly expresses their attitude towards the masses, mainstream culture, and their own marginality. The title *Gu Yan*, meaning "the lone wild goose," sets the tone of unsociability, loneliness, and pride. The song begins with a thickly textured male chorus, creating a solemn atmosphere that evokes a sense of gravity or foreboding. This male chorus has been running through the background of the song for more than a minute in the form of chords. The unified male chorus seems to symbolize some kind of homogeneous and unshakable object. According to Machin (2010, p. 100), deep sounds are often used to symbolize gravity or danger, evoking ominous feelings, as in thunder. As the keyboard plays the melody spo-

⁸ The song can be heard on Spotify at <https://open.spotify.com/track/7sCY6vWybay43sqjwieqBM?si=934d07bb85a641e6>. Accessed 10 October 2024.

radically, the *xun*, a traditional globular, vessel flute from China, makes a whimpering sound in the gaps between the melodies, thanks to the special timbre of the instrument's clay or ceramic material. After the guitar takes over the main melody, the lead singer roars out the first verse (here translated by the author):

*The sky gradually darkens,
A desolate wind blows bitter and cold.
A lone wild goose flies south,
As the setting sun sinks in the west.
Wild grass spreads across the empty plains,
White clouds return to pasture.*

The second verse becomes a narrative, with the road ahead full of obstacles. While the crows hesitate and choose to stay put, the lone goose takes a different path:

*Wings spread but never join the flock,
Though weary, still refusing to rest.
Atop lofty peaks, drinking pure dew.*

This contrast between the lone goose and the crows represents the difference between people with lofty ambitions and the masses, as well as the divergence between the band and the mainstream. The verse centers on the pursuit of moral ideals in Confucian philosophy, even in times of seclusion and frustration. Like hermits in seclusion, Chinese metal artists, while positioned on the margins, remain engaged with the real world, uphold a stance of critical elitism, and steadfastly resist conforming to the mainstream. In this sense, being a hermit is also a way of waiting to “enter the world” again.

8. Conclusion

This article builds on the analysis of Zuriaake's aesthetics surrounding the hermit figure, proposing a framework of “hermit aesthetics” within Chinese metal subculture, deeply rooted in Confucianism and Daoism. Zuriaake not only incorporates hermit imagery in their costumes, stage settings, lyrics, and music but also engages two philosophical strategies: “withdrawing from the world”, which emphasizes nature themes, and “entering the world,” reflecting elitism and critique.

Hermit aesthetics serves as a subcultural articulation for Chinese metal artists, particularly in the context of censorship and market pressures. Metal music, often excluded from mainstream media due to its

controversial imagery and lyrics, faces ideological challenges, with live performances and festivals frequently canceled under the pretext of “force majeure”, such as the safety issue of the venue or concerns of local institutions or governments. This marginalization leads artists to adopt a hermit-like stance, distancing themselves from official mainstream, popular preferences, and commercialized market. By embracing isolation, they transform it into elitism, showcasing high aesthetic standards, authentic expression, and classical virtuosity. The hermit image, further, reflects a subtle critique of political authority, allowing for covert resistance without overt dissent. Through this, Chinese metal artists balance their subcultural positioning while maintaining their integrity within the constraints of Chinese society. The hermit symbolism resonates with both domestic and international audiences, highlighting cultural authenticity.

References

- Billioud, S. and Thoraval, J.
2015 *The sage and the people: The Confucian revival in China*, Oxford University Press, Oxford.
- Bogue, R.
2004 *Becoming metal, becoming death*, in *Deleuze's wake: Tributes and tributaries*, SUNY Press, Albany (NY).
- Brown, A.R., Spracklen, K., Kahn-Harris, K. and Scott, N.W.R. (eds.).
2016 *Global metal music and culture: Current directions in metal studies*, Routledge, New York-London.
- Cardwell, T.
2022 *Heavy metal armour: A visual study of battle jackets*, Intellect, Bristol.
- Chen, C.X.
2001 隐士与隐士文化问题, in “Shuwu”, n. 6, pp. 61-65.
- Coggins, O.
2018 *Mysticism, ritual and religion in drone metal*, Bloomsbury, London-New York.
- Waley, A.
1938 *The Analects of Confucius*, George Allen & Unwin LTD, London.
- Cope, A.L.
2010 *Black Sabbath and the rise of heavy metal music*, Ashgate, Farnham (Surrey).

Dijk, T.A. v.

1991 *Racism and the press*, Routledge, London.

Encyclopaedia Metallum.

2024 *Browse Bands – By Country – China*.

Fairclough, N. 2000.

Analysing discourse, Routledge, London.

Feng, Y.

1993 *中国哲学史*, The Commercial Press, Taipei.

Fong, W.C.

1992 *Beyond representation: Chinese painting and calligraphy 8th-14th century*, Yale University Press, New York.

Grywonn.

2018 *Zuriaake @ Roadburn Festival*, in Openverse (online platform).

Hagen, R.

2011 *Musical style, ideology, and mythology in Norwegian black metal*, in J. Wallach, H.M. Berger and P.D. Greene (eds.), *Metal rules the globe: Heavy metal music around the world*, Duke University Press, Durham-London, pp. 180-199.

Halnon, K.B.

2006 *Heavy metal carnival and dis-alienation: The politics of grotesque realism*, in "Symbolic Interaction", vol. 29, n. 1, pp. 33-48.

Hawley, W.M.

2023 *Metal music and the aesthetics of representation*, in "The European Legacy", vol. 28, n. 7, pp. 742-757.

Hjelm, T., Bogdan, H., Dyrendal, A. and Petersen, J.

2009 *Nordic Satanism and Satanism scares: The dark side of the secular welfare state*, in "Social Compass", vol. 56, n. 4, pp. 515-529.

Hjelm, T., Kahn-Harris, K. and LeVine, M.

2012 *Heavy metal as controversy and counterculture*, in "Popular Music History", n. 6, pp. 5-18.

2013 *Heavy metal: Controversies and countercultures*, Equinox Publishing, Sheffield and Bristol.

Hu, Y.

2002 论中国古代隐士的价值取向及其社会意义, in "Academic Forum", n. 5, pp. 110-113. 2007. 古代隐士的称谓分类及其身份特质研究, in "Tangdu Journal", vol. 23, n. 3, pp. 60-65.

Jiang, X.

1947 中国隐士与中国文化, Zhonghua Book Company, Hong Kong.

Jin, Y.

2015 中国科举制度通史·隋唐五代卷, Shanghai People's Press, Shanghai.

Kahn-Harris, K.

2002 "*I hate this fucking country*": *Dealing with the global and the local in the Israeli extreme metal scene*, in R. Young (ed.), *Music, Popular Culture, Identities*, Rodopi, Amsterdam, pp. 133-151.

2007 *Extreme metal: Music and culture on the edge*, Berg, Oxford-New York.

Liu, X.

2022 刍议传统山水画中文人“自画像”的精神性 - 由石涛《黄山八胜图之文殊院》谈起[*Discussion on the spirituality of the "self-portrait" in traditional Chinese landscape painting - From Shi Tao's "eight sights of Huangshan: Wenshu Monastery"*], in "The World of Chinese Painting & Calligraphy", vol. 245, n. 7, pp. 82-84.

Lu, C.

2022 从淡远到空灵: 论宋代文人画空间结构的转变, in "Journal of Southwest Minzu University (Humanities and Social Science)", n. 12, pp. 162-170.

Machin, D.

2010 *Analysing popular music: Image, sound, text*, Sage, London.

Mao, Y.

2021 蜀地本土“金属乐”发展现状研究 - 以“暮色绽放”乐队为例, in "Dazhong wenyi", n. 6, pp. 102-103.

McKerrell, S., and Way, L. C.S.

2017 Understanding music as multimodal discourse, in L. C.S. Way and S. McKerrell (eds.), *Music as multimodal discourse: Semiotics, power and protest*, Bloomsbury, London-New York, pp. 1-20.

McParland, R.

2018 *Myth and magic in heavy metal music*, McFarland & Company, Inc. Publishers, Jefferson (North Carolina).

Mencius.

1996 孟子正义, in 诸子集成, vol. 1, The Unity Publishing House, Beijing.

Min, J.

1993 中国古代隐士略论 - 兼谈古代儒道隐逸思想之异同, in "Journal of Renmin University of China", n. 2, pp. 49-55.

Morris, M.

2015 *Extreme heavy metal music and critical theory*, in “The Germanic Review”, n. 90, pp. 285-303.

Moynihan, M.J., and Søderlind, D.

1998 *Lords of chaos: The bloody rise of the Satanic metal underground*, Feral House, Venice.

Needham, J.

1990 中国科学技术史: 科学思想史, China Science Publishing & Media, Beijing.

Partridge, C.

2014 *The lyre of Orpheus: Popular music, the sacred and the profane*, Oxford University Press, Oxford.

Richardson, J.T.

1991 *Satanism in the courts: From murder to heavy metal*, in J.T. Richardson, J. Best and D. Bromley (eds.), *The Satanism Scare*, Aldine de Gruyter, New York, pp. 205-220.

Spracklen, K., Brown, A.R. and Kahn-Harris, K.

2011 *Metal studies? Cultural research in the heavy metal scene*, in “Journal for Cultural Research”, vol. 15, n. 3, pp. 209-212.

Tseng, S.-L.

2019 孤寂的美感—探討中國文人山水畫之中「孤隱」的深層意識, in “Journal of Chinese Calligraphy and Painting”, vol. 12, n. 27, pp. 1-13.

Tu, W.-m.

1989 *Centrality and commonality: An essay on Confucian religiousness a revised and enlarged edition of centrality and commonality: An essay on Chung-yung*, SUNY Press, New York.

Unger, M.P.

2016 *Sound, symbol, sociality: The aesthetic experience of extreme metal music*, Palgrave Macmillan, London.

Valijärvi, R.-L., Doesburg, C. and DiGioia, A. (eds.).

2021 *Multilingual metal music: Sociocultural, linguistic and literary perspectives on heavy metal lyrics (Emerald Studies in Metal Music and Culture)*, Emerald Publishing Limited, Leeds.

Vervoorn, A.

1990 *Men of the cliffs and caves: The development of the Chinese eremitic tradition to the end of the Han*, The Chinese University Press, Hong Kong.

Walser, R.

1993 *Running with the devil: Power, gender, and madness in heavy metal music*, Wesleyan University Press, Middletown.

Wang, Y.

1989 中国士大夫隐逸文化的兴衰, in “Literature & Art Studies”, n. 3, pp. 55-64.

2017 *Observations on the Chinese metal scene (1990-2013): History, identity, industry, and social interpretation* (PhD. thesis), University of Glasgow, Glasgow.

2018 *Deconstruction and reconstruction of identities: An interpretation on Chinese agriculture metal*, in “Global Media and China”, vol. 3, n. 4, pp. 256-270.

Watson, J.L.

1988 *Funeral specialists in Cantonese society: Pollution, performance, and social hierarchy*, in J.L. Watson and E.S. Rawski (eds.), *Death ritual in late imperial and modern China*, University of California Press, Berkeley (CA), pp. 109-134.

Weinstein, D.

1991 *Heavy metal: A cultural sociology*, Maxwell Macmillan International, Oxford.

2000 *Heavy metal: The music and its culture*, DaCapo Press, New York.

Wong, C.P.

2011 “A dream return to Tang Dynasty”: Masculinity, male camaraderie, and Chinese heavy metal in the 1990s, in J. Wallach, H.M. Berger and P.D. Greene (eds.), *Metal rules the globe: Heavy metal music around the world*, Duke University Press, Durham-London, pp. 63-84.

Yan, P.

2017 中国传统文化元素与重金属音乐的融合研究——以“黑麒”、“九宝”、“施教日”三支乐队为例, in “Song of Yellow River”, n. 22, pp. 80-82.

Yang, H.-L.

2020 *Songs of the outcast: Popular music, class, and censorship in the PRC*, in I. Peddie (ed.), *The Bloomsbury handbook of popular music and social class*, Bloomsbury, London-New York, pp. 161-182.

Yu, Y.-s.

2003 士与中国文化, Shanghai People's Press, Shanghai.

Zamperini, P.

2001 *Untamed hearts: Eros and suicide in late imperial Chinese fiction*, in P. Ropp, P. Zamperini and H. Zurndorfer (eds.), *Passionate women: Female suicide in late imperial China*, Brill, Leiden-Boston, pp. 77-104.

Zhao, Y.

2023a *Metal like a hermit: Situating the ‘subcultural’ of Chinese metal music in*

the Chinese context, in *Metal Music Studies*, vol. 9, n. 3, pp. 351-357.

2023b *Shaping the meaning of Chinese music subcultures* (PhD. thesis), Orebro University, Orebro.

Zhuang, W.

2019 浅析金属乐在中国在地化传播的媒介形式, in “EastWestSouthNorth”, n. 7, pp. 91-101.

Zuriaake.

2007 弈秋 [LP], Pest Productions.

2012 冬霾 [CD], Pest Productions.

2013 清明 [Single], Autumn Floods Productions.

2015a 妖祭 [Single], World War Now Productions.

2015b 孤雁, on 孤雁 [Song], Pest Productions.

2015c 孤雁 [LP], Pest Productions.

2015d 爱摇审讯室 | 前几天下班和葬尸湖聊了一整宿音乐与艺术 / Interviewer: S.R. Magazine, Weibo.

2016a 归去, on 孤雁 [LP], Pest Productions.

2016b 揭开斗笠背后最真实的葬尸湖 / Interviewer: 摇滚杂货铺.

2019 深庭 [Digital], Independent.

2023 悲赋之秋 · 妖祭 [Compilation], Northeast Steel Industry Records.

Zuriaake and Yngizarm.

2005 悲赋之秋 / 司命楼兰 [Split], Black Happiness Productions.

Zuriaake | 葬尸湖

2019 [Facebook], retrieved October 9, 2024.

Images

Figure 1.
Zuriaake @ Roadburn Festival 2018-04-22 007



Note.

From *Grywnn* [Photograph], by Roadburn Festival, 2018, Openverse
(<https://openverse.org/image/9bbb9633-3d3a-450b-a4c6-d6056f286ac7?q=Zuriaake>).
CC BY-SA 4.0.

Figure 2.
Zuriaake @ Roadburn Festival 2018-04-22 009



Note.

From *Grywnn* [Photograph], by Roadburn Festival, 2018, Openverse
(<https://openverse.org/image/be78dd9f-2e25-49d5-80c9-417a8d785760?q=Zuriaake>).
CC BY-SA 4.0.

Hermit Aesthetics in Chinese Metal Music: Subcultural Philosophy between Confucianism and Daoism

This article explores the “hermit aesthetics” within Chinese music subculture, drawing on the philosophies of Confucianism and Daoism. Using the Chinese metal band Zuriiaake as a case study, it examines how the band constructs its aesthetic framework around the notion of the hermit and employs it to articulate the subcultural articulation within the Chinese context. Through discourse analysis of Zuriiaake’s music, lyrics, and imagery, the article argues that, in addition to directly integrating the hermit image with metal traditions, the band employs two philosophical strategies: “withdrawing from the world”, rooted in Daoism, and “entering the world”, based on Confucianism. This reveals how Chinese metal artists navigate their subcultural position by maintaining a balance between self, morality, and politics, akin to the hermits depicted in their music.

KEYWORDS: Subculture, Chinese philosophy, Nature, Elitism, China.

Hermit Aesthetics in Chinese Metal Music: Subcultural Philosophy between Confucianism and Daoism

Questo articolo esplora l’“estetica dell’eremita” nel contesto della sottocultura musicale cinese, sulla base delle filosofie del Confucianesimo e del Taoismo. Utilizzando la band metal cinese Zuriiaake in qualità di case study, l’articolo esamina i modi con cui la band costruisce la propria cornice estetica attorno alla nozione di eremita e come essa usi tale nozione per articolare il proprio posizionamento subculturale nel contesto cinese. Attraverso l’analisi discorsiva della musica, dei testi e dell’immaginario degli Zuriiaake, l’articolo sostiene che, oltre all’integrazione diretta dell’immagine dell’eremita nelle tradizioni metal, la band utilizzi due strategie filosofiche principali: “il ritiro dal mondo”, concetto radicato nel Taoismo, e “l’entrare nel mondo”, basato invece sul Confucianesimo. Ciò mostra come gli artisti metal cinesi determinino la propria posizione subculturale mantenendo un equilibrio tra il sé, la morale e la politica in una maniera molto simile all’eremita che viene raffigurato nella loro musica.

PAROLE CHIAVE: Sottoculture; Filosofia Cinese; Natura; Elitismo; Cina.

Stefano Marino, Giovanni Mugnaini

Aesthetics and Musical Subcultures Today: A Conversation with Simon Reynolds

(1)

Stefano Marino and Giovanni Mugnaini (SM and GM).

Dear Prof. Simon Reynolds (currently professor of Experimental Pop at the California Institute of the Arts), we would firstly like to thank you for having accepted our invitation to make this interview on the relation between aesthetics and musical subcultures today. We believe that this is a very important topic and we are grateful to have the opportunity to discuss this topic in an interview with an expert author like you, whose works on popular music, both as a critic and as a scholar, certainly are amongst the most famous and most inspiring in this field: for example, your books *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978-84*; *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture*; *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*; and then, of course, your numerous contributions to a wide range of publications, including *Melody Maker*, *Pitchfork*, *The New York Times*, *New Statesman*, *The Guardian*, *Artforum*, *The Wire*, *The Face*.

We would like to start our conversation from a few general questions related to the central topic of this issue of the journal *Scenari*, namely the difficult relation between philosophical reflection and popular music, in order to go then into detail with more particular questions about specific topics. Traditionally, and especially in the context of Anglophone countries, philosophy as a discipline has usually been kept far from the engagement with phenomena of popular music (at a “safe distance” from them, so to speak), while being at the same time tied with classical forms of musical production and appreciation, and traditional genres. As critically noted by the philosopher Richard Shusterman – who, in his book *Pragmatist Aesthetics* (1992¹; 2000²), has rather attempted to develop an aesthetic defense of the popular arts, including funky music and rap –, “popular art has not been popular with aestheticians and theorists of culture [...]. When not altogether ignored as beneath contempt, it [has

been] typically vilified as mindless, tasteless trash”. On the basis of your experience as a researcher, a professor and a music critic, do you agree with such a critical diagnosis of the problematic relation, especially in the past, between philosophy and popular music? If so, in your opinion, how do you think this has been possible and what could be the underlying reasons of such a difficult relation?

Simon Reynolds (SR).

I am not actually a Professor – I teach in the Experimental Pop program within the Herb Alpert School of Music, which is part of California Institute of the Arts. But I am just a plain old “Mr”. I often have to tell the students not to address me as “Professor” – I guess I must appear professorial!

On the subject of philosophy and popular music. Well, I guess my impression is different – I haven’t really sensed a disdain for popular music coming from philosophy. But I suppose it depends if we are talking about philosophy in a narrow sense as a scholarly discipline, or whether we are talking about Theory in a more diffuse and expansive sense. There have been plenty of theorists and philosophy-informed scholars who have taken popular music rather seriously, and on a varying range of different axes by which you might measure seriousness (aesthetic, social, political etc). Then there are “amateurs” like myself, who didn’t formally study philosophy or indeed theory (I studied history at Oxford but only up to BA level – I never did a postgraduate course or a PhD). But I and others with similar levels of education write about popular music critically, using ideas and theories and approaches that we’ve borrowed from philosophers and theorists.

One of the first examples of an interface between philosophy and popular music criticism dates back to the late Sixties, when Richard Meltzer – then doing graduate studies in philosophy at Yale – wrote *The Aesthetics of Rock*. There is an aspect to the style of the book that is like a parody of academic language, but there is no doubt that it is informed by his reading of philosophy and it attempts to broach serious questions at the same time as being a provocation and a form of mischief. For Meltzer there was an interest in collapsing the boundaries and hierarchies between high and low culture, but also to collapse the emerging hierarchies within rock culture that differentiated between “serious” rock and allegedly more trivial kinds of pop music.

There are many other examples of the interface between philosophy and popular music criticism:

Canadian theorist Arthur Kroker of CTheory wrote a book about sampling in music, *Spasm: Virtual Reality, Android Music, and Electric*

Flesh – and even made a CD of sample-based music that accompanied the book. His work was informed by thinkers like Baudrillard, Virilio, Lyotard, et al.

The Cybernetic Culture Research Unit, active in the 1990s and attached to the Philosophy Department at the University of Warwick, was founded and run by Sadie Plant and Nick Land (author of the Bataille study *The Thirst for Annihilation*). Among its graduate students were produce figures like Mark Fisher, Steve Goodman (also known as Kode9), and Robin Mackay. Jungle and other forms of electronic dance music were central to their thinking. Mark Fisher, I'm sure, needs no introduction. Goodman later wrote the MIT Press book *Sonic Warfare: Sound, Affect and the Ecology of Fear* and for many years was a professor at University of East London while also running the innovative record label Hyperdub and deejaying and making records under the name Kode9. Mackay runs the theory / philosophy publisher Urbanomic, which recently published *Dialectic of Pop* by Agnès Gayraud, a serious attempt to deploy Adorno's ideas to understand popular music (despite Adorno's own disdain for jazz and "light music").

Roger Scruton, a conservative philosopher, wrote appreciative things about Metallica and also celebrated the popular dance sounds of his youth (albeit invidiously comparing modern dance music like techno to the rock and roll and body-to-body close dancing of the past).

Simon Critchley, the Hans Jonas Professor of Philosophy at the New School for Social Research, wrote a whole book about the David Bowie from a philosopher's perspective, *On Bowie*.

McKenzie Wark, another New School professor, recently wrote an auto-theory monograph on club culture and queer theory, titled *Raving*.

I could go on – and so far I have only stayed within the Anglophonic sphere. In Europe, you have figures like Diedrich Diederichsen who spent years as a music journalist in Germany, then became Professor for Theory, Practice and Communication of Contemporary Art at the Academy of Fine Arts in Vienna, and has published dense, theory-laden books like *Über Pop-Musik* (2014) and *Aesthetics of Pop Music* (2023). I am sure there are equivalents in every country in Europe – indeed throughout the West.

But going back much further – take Nietzsche's *The Birth of Tragedy Out of the Spirit of Music*. Although its primary reference point is opera, he does speak favorably of folk music, celebrating the way that folk singers mangled language into indecipherability (he disliked the dominance of the libretto in opera). I would not be the first person to assert, whimsically yet with an undertone of seriousness, that *The Birth of Tragedy* is the earliest work of rock criticism, even though it came out in 1872, nearly eighty years before the emergence of rock'n'roll. Nietzsche is philoso-

pher popular with a certain kind of rock'n'roller and a certain kind of rock critic. There are clips of Iggy Pop talking about the Dionysian versus the Apollonian on TV shows from the late '70s. I first encountered Nietzsche's comments about folk music in the UK rock weekly magazine *New Musical Express*, when the writer Barney Hoskyns quoted them in a piece on The Fall.

The *NME* was where I first came across names like Foucault, Derrida, Bataille, Kristeva, Barthes, as deployed by writers like Hoskyns, Ian Penman, Chris Bohn, and Paul Morley. For sure, this would probably be considered by professional scholars as a kind of illegitimate and poorly grounded use of philosophical ideas, but it's where I and many others got our first taste for Continental philosophy, French theory, etc.

(2)

SM and GM.

With regard to the aforementioned lack of interest that philosophy and, more generally, traditional academic disciplines have apparently shown towards popular music, do you think that such a lack of interest was ideologically motivated (i.e., grounded on a sort of "aesthetic ideology" one-sidedly favorable only to the so-called "high fine arts")? Or does it reside, for example, in the incapacity of certain genres belonging to the multi-faceted universe of contemporary popular music to offer a solid, proper and stimulating background for philosophical endeavors?

SR.

I just don't see this disdain and condescension towards popular music and popular culture in the academy. A huge range of disciplines have engaged with aspects of popular culture and youth subcultures – urban studies, sociology, art theory (paralleling the great number of contemporary visual artists who are fascinated by pop culture and reference it in their work), media studies, literature, American studies, performance studies. I could pull off my book shelves dozens and dozens of books about music by scholars that use the perspective of their discipline (often in quite an incongruous way, admittedly). Just one example – Robert Pattison's *The Triumph of Vulgarly: Rock Music in the Mirror of Romanticism*. This was published in 1987 by Oxford University Press, when Pattison was teaching humanities at Long Island University. His previous books included *Tennyson and Tradition* and *On Literacy: The Politics of the Word from Homer to the Age of Rock*. I actually enjoyed this book

although some American critics from the first generation of rock critics were dismissive of it, regarding Pattison as an outsider who didn't really get it and was imposing external criteria on the subject. But the book is certainly intended a celebration of rock music.

Yes, there have always been people from the academy and the world of high culture who have regarded pop music as formulaic, mercenary, and superficial, and who have blamed it for loosening morals, eroding the ability of people to respond to more demanding and challenging forms of art, declining literacy etc. You still get people who regard most popular culture as damaging to the attention span and destroying linear thought, bombarding the consumer with hyperstimulation and encouraging poor impulse control. Often these attacks have come from the Left side of the theory-political spectrum (Adorno obviously). Pop culture is seen as an instrument of capitalist hegemony.

But from quite early on you had serious people, steeped in high culture, fans of Ingmar Bergman and abstract expressionist painting, who said, "there's good things in pop culture". One of the first might have been Susan Sontag, who wrote in the mid-1960s about a "New Sensibility": in which you could be equally thrilled by a Supremes song or "the music and personalities" of The Beatles as you were by Optical Art or Kinetic Art, the Nouveau Roman or the films of Antonio. Latterday examples of this stance would be the literary and art historian Camille Paglia, who's written about the greatness of Madonna and pop music generally. And even her mentor Harold Bloom, who wrote about the threats to the Western Canon of literature and despised MTV, was a big fan of jazz. That would have been the music of his youth that he remained attached to all his life, and followed its trajectory into ever greater sophistication.

Most people in the academy today have grown up with popular music as part of their lives and they know – viscerally, experientially – what it has to offer, even though it's not as complex or challenging as avant-garde composition. Its powers operate in different ways, completely outside those high culture metrics.

(3)

SM and GM.

Apropos of some aspects already emerged in the previous question, we would like to quote a passage from the Preface to Theodore Gracyk's relevant monograph *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock* (1996), where this American philosopher argues that, for example, "categories [like] authenticity and originality", especially when (wrongly) treated

“as fixed universals dwelling in some Platonic heaven”, “carry a certain amount of ideological baggage, inherited from the high-art tradition”, and rock, as one of the most important genres of 20th-century popular music, has been “largely unified by an intellectual framework in which ‘high art’ categories have been appropriated and deployed in the creation and consumption of popular music. Not that there has been a conscious construction of such a framework”, as Gracyk explains, “but it is present in the opinions of the musicians, critics, and fans”. What is your view, in general, of the complex and changing relations between so-called “high” arts and “popular” (or “low”) forms of artistic expression? Have these relations influenced in some way the development of your unique musicological perspective and your work as researcher, professor and music critic?

SR.

One interesting syndrome is that quite early in the evolution of rock music, there was the installation *within* rock culture and rock critical discourses of this high versus low distinction. (I mentioned this earlier in regard to Richard Meltzer and his book *The Aesthetics of Rock*). So you had “serious” rock, which was indeed bound up with concepts of authenticity and related concepts like originality, innovation, progression. So rather than being manufactured in the typical pop fashion (separation of roles between songwriter, performer, and producer / arranger; heavy-handed management bossing the performer around; stylists and photographers taking charge of the group’s image), the serious rock artist was an autonomous creative unit: the band or singer wrote their own songs; they had a more equal partnership relationship with the producer or they simply produced their own records; they took a strong interest in and were directly involved in the artwork and packaging of the records, stage presentation and costuming, and sometimes even the promotion and marketing of the group. And instead of simply parroting showbiz platitudes and courtesies in interviews, they were opinionated, irreverent, humorous, sometimes offensive, and decidedly informal in their manner. The opposite of “showbiz” in other words – not content to simply be an entertainer, acting a role, but believing that it was possible to be their true self in public.

Another connotation of authenticity would pertain to the actual content of the music – lyrically and in terms of sonic form. Songs, when written by the artist themselves, reflected personal experience or passionate personal opinions (political, mystical, etc). From the mid-1960s onwards, there was a great emphasis on truth-telling – honesty and candour, but also speaking out about the issues of the day. Authenticity of form would be related to

the idea that musicians should evolve and grow ever more sophisticated, expanding their horizons of influence, as opposed to becoming trapped in their own formulae, repeating themselves, pandering to their existing audience's expectations etc. So rock artists took on the modernist credo of innovation, originality and constant change: you shouldn't repeat what others had done, but nor should you repeat yourself.

These sort of ideas emerged very rapidly in the mid-to-late Sixties, with records by the Beatles, Bob Dylan, the Rolling Stones, the Doors, Frank Zappa, Cream, etc. From being considered an essentially teenage form of entertainment, with trivial concerns (sex, dancing, cars, etc) it rather quickly came to see itself as an art form and as a conduit for a politicized and emancipatory generational consciousness.

This is where the split came about where people thought of certain kinds of rock (the Beatles concept album tradition, the jazz influenced improvisational mode of acid rock and jam bands, progressive rock, singer-songwriters, folk-rock and blues-rock with the reverence for history and tradition and craft) as more elevated and radical than mere pop music of the kind that a label like Motown put out, or teenybopper-oriented pop music (so-called bubblegum).

However, almost immediately, you had some critics – and certain musicians too – who reacted against this self-seriousness and pomposity of the new art rock. Critics like Lester Bangs and Nik Cohn argued that the essence of rock was teenage and delinquent – rock'n'roll needed to be simple, direct, rooted in basic id-energies of lust and aggression. They also argued that pop was essentially a pulp form: it was like a cartoon or a comic strip – not about depth or profundity, but about superheroics.

The most prominent musician who reacted against the new “art” status of rock was one of the people who had caused it to happen in the first place– John Lennon. Even while still in the Beatles he instigated a back-to-basics, back to blues and 1950s rock'n'roll direction with “Revolution” and “Cold Turkey”, then carried it on with his first solo album. The glam movement in many ways was a backlash against prog rock and the spacey, expansive Underground sounds of the late 'Sixties, a return to rock that you could dance to, melodic hooks, short songs, and a stylish, sexy image'. In other words, to a teenage idea of rock'n'roll.

This high / low divide within rock culture has recurred repeatedly – punk initially was aggressive, narrowly focused, and teenage oriented, but then was superseded by the more intellectual and artistic experimental styles of postpunk, which brought back ideas of constant artistic evolution and musical sophistication, eclecticism, etc. Then in the '90s, you had a split in electronic dance music between the hedonistic hardcore rave sounds and so-called Intelligent Dance Music, which was designed more for contemplative listening than dancing.

I find it fascinating that even within the supposedly “lower” domain of popular music, you get the same kind of divisions, the same rhetoric, and the same class stratification, recurring – and mirroring the high / low distinction in culture that originally condemned all pop and rock music to the category of lower and lesser. People *within* the rock formation direct the same kind of condescension and derogation towards the “childish” forms of rock and pop that the parent culture once directed towards the entirety of rock music.

But within the rock discourse itself, a counter-move against these sort of middlebrow notions of “art” and “seriousness” and “maturity” is always an option: as a critic or a fan, you deliberately celebrate the least sophisticated, most vulgar, most juvenile forms of popular music – the low-down and low-brow, rather than the elevated, uplifting, high brow. This is a move I have done many times myself as a critic – it’s simultaneously a game and a serious opinion (I genuinely thought supposedly “barbarian” styles of dance music like jungle or gabber were more exciting, weirder, potentially more musically adventurous than the supposedly “musical”, intelligent forms of techno that other critics were celebrating).

The game has a political valence to it: rock gets bourgeois and gentrified, so then you have this re-proletarianization of it. Mark E. Smith of The Fall said he hated it when “the students took over rock”, in reference to The Soft Machine (who were associated with the Canterbury Sound – Canterbury being a genteel town in the South of England with the highest per capita proportion of college students in the population of the whole U.K). Distancing the Fall from their arty postpunk contemporaries, Smith liked to describe the Fall as primitivists and talked about being influenced by 1950s rockabilly, performers from the Deep South like Charlie Feathers. Yet at the same – contradicting this anti-art stance – he was a big fan of avant-garde writers like Wyndham Lewis and his own lyrics were fractured and experimental.

(4)

SM and GM.

One of the guiding ideas that have originally led us, together with our colleague Anna Scalfaro, to plan this monographic issue of *Scenari*, is that not only popular music can offer interesting affordances for philosophical reflection; at the same time, we also think that nowadays the veritably globalized pervasiveness of all popular genres (and hereby, in using the term “popular”, we broadly refer to the whole spectrum of the different manifestations of “not highbrow music”) has formed in a sense the com-

mon backdrop of aesthetic preferences and represents the largest share of the music that is sold, circulates and is listened to in the world. Do you think that the various claims traditionally brought forward by the critics of popular music – such as its (supposed) lack of complexity, its melodic, harmonic or rhythmic simplicity, its relation to “standardized musical materials” (using here the terminology of Theodor W. Adorno), its connection to the decline of old and more “structural” modes of listening, etc. – are on point? Or do they represent, instead, a mere attempt to re-establish long gone aesthetic hierarchies within the field of contemporary music? Moreover, what do you think about the claim that the galaxy of pop is often considered as something monolithic by its harshest critics? Wouldn't it be useful to map and try to consider each genre and subculture for its own specific musical, social and technological features?

SR.

Again, I don't know where these sorts of argument are still being made. Within the field of serious academic study of popular music, it's not just that no one shares Adorno's viewpoint – I can remember a period when scholars would bring up Adorno's ideas in an almost ritual manner, specifically *in order* to ridicule them or tear them apart. That was what was so surprising about Agnès Gayraud's book – that she attempted to use Adorno's ideas to create a pro-pop argument. (There is another critic I think of who is an Adorno-ite but writes about rock – Ben Watson, but he is a fan of Frank Zappa and like his hero has a rather disdainful attitude to most popular music).

I think most intellectuals and academics who've grown up with rock and pop and retain love and respect for it, they understand that it makes no sense to talk about it using the kind of criteria or metrics that you would with classical music or modernist composition. Nor does it make sense to use post-bebop jazz criteria either. The harmonic or melodic language of pop music is not as complex as a Boulez symphony or an Anthony Braxton composition. The things that pop, rock, etc have going for it reside in areas like simple melodic beauty; emotional expression; rhythm (in the sense of groove rather than metrical complication); sonic timbre and texture; the spatial organization of sound (using the recording studio as an instrument); unorthodox and quirkily individual modes of vocal delivery or vocal grain (many rock and pop singers have bad technique, according to voice coaches, but they do things that trained singers aren't capable of).

If you were to compare a modern composer's work to pop music from the same era (adventurous rock music – Jimi Hendrix, Can, My Bloody Valentine; expansive R&B and rap- Sly Stone, J. Dilla, D'Angelo; inventive

electronic dance music – Aphex Twin, Drexciya, 4 Hero), the examples from popular music would not be equal on the melodic or harmonic level. But texturally – in terms of all the colors of the sound, their spatialized relationship within the mix, the layering and mingling of sound-textures – it would be much richer than the sound palette offered by an orchestra or ensemble. Rock / pop / electronic dance music explores all the possibilities of effects, processing, amplification, studio overdubbing, stereo panning, etc etc. Things that the non-electronic forms of classical music and most forms of jazz (apart from 1970s jazz fusion) have failed to explore.

A piece of music like Joni Mitchell's *Hissing of Summer Lawns*, or Radiohead's *Kid A* actually is doing interesting things with melody and harmony but where it really surpasses its avant-garde counterparts is in the panoply of tone-colors and the creation of a shimmering soundscape.

The other point to make about pop music is that it's not best understood as a purely musical phenomenon. It's an audio-visual hybrid – or rather, to be precise, it's an audio-visual-*textual* hybrid. The sonics may arguably have priority, but close behind in importance there's the lyrics (yes, there are genres of popular music that are instrumental – certain kinds of prog, a lot of dance music – but the bulk of it involves text, language, meaningful and communicative utterance). There's also image and performance – clothes, promo videos, staging, gesture, dance, record packaging. And there's the aspect of being a pop musician that involves being a public figure: persona, fame itself as an expressive medium. Which the Beatles may have been the first to do, but David Bowie is the paragon and pioneer here (although he was in a sense simply following the example of Warhol).

The hybrid nature of pop is one reason why so many different approaches of pop criticism and music journalism have developed – it's possible to focus on different aspects, use different kinds of metrics and critical criteria and terminology. And it probably explains why so many different academic disciplines find something to grab onto. Probably the best academic book on glam rock is *Performing Glam Rock* by Philip Auslander, who isn't a music scholar or a sociologist, but a professor of theatre and performance studies.

(5)

SM and GM.

The philosopher Alva Noë, in the chapter of his book *Strange Tools: Art and Human Nature* (2015) entitled “Air Guitar Styles” and dedicated to “pop music” (which, for Noë, includes “a whole gamut of musical

forms: rock, rhythm and blues, soul, hip-hop, top forty, reggae”, and so on), has claimed that “pop music is always tribal. And that’s why it is also always generational. Pop music is directly concerned with identification”. The popular forms of listening, producing and living the various music subgenres, in connection with their subcultural milieu, represent in a sense different aesthetic niches, each with its particular systems of values, modes of listening, and ways of experiencing and enjoying the music. Do you agree with the aforementioned characterization of pop music (in a broad sense of this concept) as intrinsically “tribal” and “generational” (for example, with reference to glam rock, punk, grunge, etc.)? And, in your opinion, is a philosophical investigation of the aesthetic niches of the different musical subcultures worth the try?

SR.

I think the tribal theory works well with the forms of popular music that are, well, tribal – youth subcultures. And often the most subcultural scenes are relatively unpopular forms of music – like extreme metal, or gabber techno. Part of the appeal is the effect of cultural intimacy in being involved in a small scene. You have a private language, a set of rituals, and it’s like being in a secret society, or a religious sect. Which is why some of my own writing on subcultures has certain resemblances to anthropology or ethnomusicology: I was a “participant-observer” in rave or scenes like jungle, joining the tribe while also analysing its rituals and belief-system.

The word “underground” continues to have this appeal, even though the sense of oppositionality encoded in it is usually quite vague – it gestures, rhetorically, against the mass music mainstream, which is felt to be commercial, formulaic, and appealing to conformist people who are undiscerning and lazy. Being involved in a subculture is felt to involve more commitment, perhaps even some degree of discomfort and difficulty – small, dirty clubs with poor facilities; raves in out of the way areas, possibly illegal spaces with no toilets; noisy music through overloaded sound systems. But this element of danger and challenge is positively attractive. That’s why a rhetoric of militancy and even militarism often pervades the discourse of subcultures – I can remember junglist deejays and MCs talking about being a “soldier” or describing the music as a “cause”.

But there’s a lot of fans of popular music who aren’t particularly invested in the idea of subculture or tribalism or the notion of an Underground. They don’t care if the music is released by a big corporation or a tiny independent label. They listen to a wide range of music and none of it has necessarily played a role in identity formation. Probably other activities, leisure pursuits or cultural identifications have taken that role

– it might be sports, or an outdoor activity, or videogames, or it might be religious or political. Music has more of a background role, it's useful or pleasant or relaxing or energizing, but it isn't the way that these people define themselves existentially or socially.

Often the more intense identifications with music are associated with adolescence (and are considered a mode of engagement and affect that you eventually grow out of, or perhaps keep faith with in a limited, irregular and nostalgia-tinged way as you become middle-aged – going to festivals full of bands that have reunited, you might put on your Goth clothes and make-up for that once-a-year occasion).

So that may be why the sense of generation is connected to musical cathexis. It's you and people from the same age group. But any generation will contain a huge spectrum of musical identifications and allegiances (and a lot of people for whom music is not the site of a particularly intense engagement at all – this might actually be the majority). So any generalisations about generations have to be taken sceptically, I think.

I actually wrote a whole semi-scholarly essay on the notion of the generation (and related concepts like eras, periods, Zeitgeists, etc), wondering if this was just a form of “calendrical mysticism”

<https://theravingage.com/documents/reynolds-the-generation-game>

(6)

SM and GM.

Shifting now our attention to the famous distinction between “mainstream” and “underground” (or “alternative”) music, do you think this division still has a grip with the current situation? Is the underground music scene still alive in our hyperconnected world permeated and dominated by the omnipresence of social media?

SR.

People still seem to have a residual attachment to the notion of “underground”, but it grows more hazy in terms of what that means. As rhetoric, it conjures a sort of topographical conception of music, but I feel like the internet confused that a great deal, since it is a post-spatial domain. Everything on the internet is right next to everything else, literally a click away. It's a realm of absolute proximity.

Whereas in the pre-internet era, undergrounds had a geographical reality. Not that they were literally underground, but you would have to go to specialist record stores, or clubs that were usually on the periphery of

a city or in a somewhat seedy and dodgy downtown area – post-industrial spaces, former warehouses and things like that. You would have to listen college radio stations or pirate radio stations, buy certain magazines and fanzines (again not necessarily available in mainstream bookstores or magazine stores), perhaps have to mail-order certain records or fanzines. Undergrounds weren't invisible, but you might have to look further to find them. It was unlikely to be on the television or the mainstream radio. You might have difficulty finding the records.

Nowadays the internet means that almost anywhere in the world, you can access the sound – nearly everything is on Spotify and the other streamers, and if not on Spotify, then it's on Bandcamp. And with YouTube, you can access the sound but also the visuals too – you can look at the ritual behaviour of underground scenes from footage. And finally it's much easier to read about them in blogs and webzines, you don't have to mail order obscure fanzines. Search engines have largely abolished obscurity – so long as you know what to search for, of course.

So there's a strange sort of proximity of the mainstream monoculture and the incredibly obscure marginal. And mainstream magazines will often quickly write about niche cultures anyway.

The other thing that has faded a lot is the sense of undergrounds as oppositional – it's not clear what the difference between underground music and overground music means politically or in terms of a value-system. "Underground", more often than not, nowadays mainly signifies "something that not many people listen to, that not many people know about". It starts to seem more like a form of elitism or obscurity-for-its-own-sake, rather than an active antagonism to the status quo.

That sort of enjoying-being-a-minority aspect had always been an element within underground scenes. And it's not to say that opting out of mainstream culture is not a kind of statement in itself, to some degree – you are abstaining from or distancing yourself from sounds, and their attached value systems, that you find repulsive or reprehensible, or maybe just boring and static and safe.

But at the same time, quite a lot of undergrounds can be conservative – relatively static and settled. A lot of experimental music is simply carrying on traditions that started with John Cage, or Derek Bailey, or Throbbing Gristle. You go to this kind of music and you know what to expect. It's not really challenging anybody. The same applies to sounds like noise, drone, and extreme metal. They might still be extreme or hard to take for the average pop fan, but within the micro-culture itself, it's formulaic and ritualistic.

Returning to the idea of topography and spatiality, there was a scene thriving some years ago that was *literally underground* – hardcore punk concerts that took place in the basements of suburban American hous-

es. Most American family houses have a basement room which is large enough to serve a recreational purpose, or you might have washing machines down there. There's enough space for a band to set up and maybe 20 to 40 people to cram in there and watch them play. Obviously this is illegal, since it probably breaks laws about fire safety, and the noise might also be a nuisance to neighbours, along with loads of kids arriving and parking their cars in the neighbourhood. But yeah, it was a sign of the punk scene getting so small and tribal that it literally had to go underground to keep going!

(7)

SM and GM.

We would like to ask you a final question related to the (until just a few years ago absolutely unthinkable) development of AI music composition and generation. Do you think that the advent of AI will revolutionize the way we think and produce music? If so, do you mostly envisage positive and fruitful potentialities in the use of AI in the field of music (not only in pop music, but at all levels, inasmuch as the impact of AI will probably condition in different ways, and hence lead us to rethink, the totality of musical practices), or negative aspects and dangers?

SR.

I think it's early days still – it's just too soon to say what the implications are for music, or for any cultural form. For the most part, AI is currently being used for what I call “recreativity” – pastiche, mash-up, the uncanny forgery of well-known artists. It's just adding to the garbage heap of meme culture. It's regurgitative and imitative and not bringing anything new into the world.

That said, I have heard interesting work done by experimental musicians using AI – patten's *Mirage FM*, Debit's *The Long Count*, Lee Gamble's *Models*, Holly Herndon's records. But it's hard to identify as yet what the signature of AI is in terms of music. That would most likely be a kind of a “it sounds wrong but maybe this wrong can be a new kind of right” effect. As of now, I don't feel like I can hear AI as a self-evident presence within music at this point. So I ask myself, if I hadn't read that patten or Debit were using text-to-sound commands through AI, would I have known just from the sound of the records? Maybe I would have thought the ghostly voices on *Mirage FM* or the strange sourceless sounds on *The Long Count* were created by other, earlier technologies.

Every new piece of technology in music seems to have a unique capacity within it – usually unintended by the manufacturer – to create sounds that are disconcerting, disorienting, glitchy, grotesque... So in the case of sampling, users soon discovered that you could take a vocal sample and distributed across a keyboard, then play it at different pitches, and often in stab patterns or in a kind of hyper-syncopated jazzy kind of solo. So what you heard on these records (usually club tracks or early house records) was the instrumentalization of the human voice. It sounds human but mechanistic, like a distorted mirror image of the human. A similar effect was discovered with Auto-Tune when pitch-correction was pushed to an extreme: brittle but glittering distortions of vocal timbre, still recognisably of human origin but ethereal or hallucinatory. Auto-Tune became an expressive tool for rappers, a way to generating strange textures and vocal FX, and also, through melodicizing their speech, it created a hybrid style midway between rapping and singing.

I think it was Dan Lopatin of Oneohtrix Point Never who said, it's the *failure* of the technology to do the job it's been tasked with that creates the interesting, eerie, compelling effects. There's an emulative shortfall. The synth doesn't sound like a saxophone; the Roland 303 doesn't create a satisfactorily realistic bassline, as it was intended to by the manufacturer, but it turns out be capable of generating alien wibbles of abstract bass texture, and these became the hallmark of acid house and trance.

Aesthetics and Musical Subcultures Today: An Interview with Simon Reynolds

In this interview Stefano Marino and Giovanni Mugnaini posed some questions to a great expert of popular music at an international level, Simon Reynolds, who offered extensive and detailed replies. The result is a dense conversation that summarizes all the main themes animating this issue of “Scenari”: the relationship between philosophy and popular music; the intersection between technology (AI) and popular music; the Adornian legacy in the philosophy of music and in musicology; the heuristic validity of the concept of subculture. Reynolds’ observations allow for a more detailed reconstruction of the relationship between philosophy, understood as cultural production and theory (not merely as an academic discipline) and popular music. Indeed, numerous precedents of “philosophical” interest in the popular are cited, offering a historical perspective on this relationship. This approach helps evaluate the concepts and theories underpinning it.

KEYWORDS. Aesthetics, Popular music studies, Subcultures, Artificial Intelligence.

Aesthetics and Musical Subcultures Today: An Interview with Simon Reynolds

In questo contributo presentiamo ai lettori di “Scenari” una conversazione sull’estetica, sulle sottoculture e sul paesaggio mediatico contemporaneo con il critico musicale Simon Reynolds. Il testo comprende sette domande scritte insieme da Stefano Marino e Giovanni Mugnaini e altrettante lunghe, complesse e dettagliate risposte scritte da Reynolds. Le domande e le risposte contenute in questa intervista si basano su argomenti quali: la rilevanza del concetto di sottocultura, l’invecchiamento della teoria critica di Adorno, la ricezione della musica e della cultura popolare nel mondo accademico di oggi e i potenziali rischi dell’intelligenza artificiale.

PAROLE CHIARE. teoria critica, sottocultura, Simon reynolds, Adorno, cultura pop.

Serena Allegra

Algorithms, AI and music composition: When can musical creativity be considered pop?

1. Introduction

One of the most interesting features of humans is that they have managed to survive despite having a biological disadvantage compared to other animals. Although *Homo sapiens* could not swim like a fish or fly like a bird, nor were they particularly fast or equipped with claws or fangs, they managed to compensate for the biological shortcomings that prevented species-specific specialisation and to overcome their limitations. The explanation for this phenomenon, however, cannot be found in the development of a superior brain that the body obeys: the human mind can be considered “an emergent property of organism-environment interactivity, which involves biological, non-biological, cultural, social, technological, and historical dimensions” (van der Schyff et al. 2018, p.7) according to the 4E cognition approach, it should be considered as Embodied, Embedded, Enactive and Extended. In fact, the brain is inseparable from the body, with which it forms a single entity that forms a network between the nervous system and sensorimotor capacities from which cognition emerges (Embodied) (Gallagher 2011). This does not take place in an empty space, but in an environment that actively participates in and guides emerging cognitive processes (Embedded) (Gallagher 2005); the environment and organisms mutually determine each other by interacting and engaging in meaningful activities (Enactive) (Varela et al. 1991). Furthermore, by using tools and equipping themselves with technologies, humans are able to delegate some of their cognitive processes by externalising them onto material supports: when this happens, higher functions are freed up to rest on the delegated ones. In essence, the ability to make ‘things’ has allowed *sapiens* to be “animale sprovvisto ma non sprovveduto” (Parisi 2019, p. 24), *i.e.* an animal whose evolutionary success is due to its lack of specialisation has led it to externalise its capacities and to equip it with artefacts, but which in turn modify it (Malafouris 2013). We are not always aware of this, because when a technology we equip ourselves

with works, we begin to lose awareness of it while using it, because it becomes semi-transparent (Ihde 2021, 1979), i.e. it no longer requires conscious thought while using it.

With all this in mind, music can be considered as a particular form of cognitive and affective extension, which refers to the possibility of creating a bond that can have different configurations: the musician with the instrument and with the listeners, the composer with the musician and with the potential audience, social groups, cultures and subcultures, etc... In musicology, however, music is not considered in its holistic dimension, but is divided into categories and genres with specific characteristics; the most obvious contrast is probably the dualism between classical music and pop music. Without wishing to deny the usefulness of the historically accepted divisions, the aim of this paper is to propose a new approach that pays attention to the element of continuity between musical genres, identifying it with the ability to extend musical creativity through different kinds of technologies.

The development of Artificial Intelligence (AI) and machine learning algorithms has raised several concerns about the permissibility of their use in the arts (Latikka et al. 2023) to the point that there would seem to engender the fear of artists could somehow be outclassed by generative AI if one admits the possibility of its creativity coupled with increased productivity (Hong and Curran 2019). In recent times, in fact, there is a proliferation of artistic products made with the help of AI or totally formulated through generative algorithms that, in the face of training that starts with an administration of data through which to constitute a dataset to be matched with the specific rules and constraints of the artistic discipline, are able to provide as output images, musical compositions etc... that users easily mistake for human creations (Elgammal et al. 2017). Investigations along these lines have been conducted mainly in the visual arts, but the tendency to co-constitute a new form of creativity by involving “non-human” devices actually concerns all the arts, including music. Also, as will be seen in section 3 and 4, it is not even possible to temporally limit this practice to the nearest contemporary, as one can discern traces much farther back in time of musical compositions made with the help of particular technologies. Music in particular has some characteristics that cannot be quantified (such as expressiveness, but also timbre) and others that instead lend themselves easily to transposition into mathematical terms (e.g., duration and pitch of sounds, but also more generally the rules of harmonic concatenation). Current programs overcome the limitation of one-way input-output from the use of a new type of generative systems that mimic the circularity of human action through learning. This makes it possible to obtain output from patterns that are taught to the machine so that it returns a new product that nevertheless

meets the predefined parameters. This feature is the basis of computational creativity applied to music in order to generate novel compositions ascribable to a particular genre or even to a particular composer: to do so, it is first necessary to determine the parameters to be taught to the machine, so a thorough knowledge is required not only of musical grammar and syntax in general, but of the specific characteristics of what one wants to replicate or – better – emulate.

A long tradition of studies in this regard has characterised this specific property of human beings in various ways, delving into the various forms through which this cognitive extension has always occurred through increasingly complex media, from writing to electricity (Clark and Chalmers 1998; Menary 2010; Noë 2004; Smith and Weintraub 2009), but often this very human capacity is so automated that we stop thinking critically about it. Section 2 briefly introduces the issue of musical creativity by describing the main theories concerning the classical versus pop dualism (2.1) and types of creativity (2.2). Sections 3 and 4 present examples of how, throughout history, humans have expanded their creative capacity by extending it to analogue media such as pen and paper (3) or electronic media such as computers (4).

2. From Classical to Pop and beyond: Musical creativity

Considering music as a complex medium through which human beings are able to extend themselves allows us to take a different, and in some ways counterintuitive, point of view: if music is a medium, this means that it is not the end point, but part of a process that does not end with the composition of a piece or its performance. For a long time, there have been – and still there are – debates about the classifications of music genres and sub-genres, sometimes using as parameters the greater or lesser formal complication and consequent greater or lesser commitment to listening, sometimes the mode of diffusion, or even the involvement of electrical, electronic and computer technologies. If we also consider the increasing use of AI at various levels of the musical experience (from composition to listening to diffusion), we arrive at a much more complex scenario, which, emancipating from reductionism and dualism, actually gives us back the real complexity of the phenomenon itself.

2.1. Classifying or (pre)judging?

The classification of musical genres is notoriously an unresolved issue that still continues to be debated by musicologists, starting with the age-old question of the hierarchical (aesthetic, formal, ontological)

separation between classical and pop music. To give just a few examples – without claiming to be exhaustive – one thinks of Adorno (Adorno 1976; Horkheimer and Adorno 2002), who drastically contrasted classical music with pop music, considering the latter to be a mere product of the cultural industry, based on predefined and repetitive schemes that produce a standardised product devoid of authenticity. On the other hand, Frith (1996, 1998) pointed to its diversity and complexity, and Middleton (2013) highlighted the multiple meanings and interpretations that can arise among different listeners. Benjamin (1935) observed that the possibility of reproducing music through recording had destroyed its aura as a unique and unrepeatable work of art, turning it into a mass product. Bourdieu (2010) links this distinction to issues of power and social prestige, linking pop music to the social habitus of its users. For Rosen, “the difference between art music and popular music is really largely a matter of how much close attention is required or demanded for appreciation” (Rose 2012, p.166), while for Noë, pop music is something that “looks like music, but it isn’t” (Noë 2015, p. 165) and its purpose is reversed in comparison to classical music, as “the artist is not a vehicle for the music; instead, the music is a vehicle for the artist” (*Ibidem* p.171).

What emerges is a rather heterogeneous picture, from which positions emerge that characterise the classical and pop music spheres in different ways, highlighting the peculiarities of their respective manifestations, but hardly (or not at all) dwelling on the creative process from which they emerge. Therefore, taking a step back and analysing the creative process rather than the result of creation may allow us to look at the phenomenon from a different point of view.

2.2. Human creativity and computational creativity

The notion of computational creativity (sometimes superimposed on the concept of metacreation) has arisen in recent times to denote the ability of some artificial systems to generate creative artefacts of various kinds comparable to those generated by humans. Margaret Boden identifies three forms of creativity (Margaret Boden 2010; 2004):

- Combinatorial creativity (C-creativity), which consists of the ability to switch and combine ideas from different domains with each other
- Exploratory creativity (E-creativity), Which consists of metaphorically traversing new paths of an already known conceptual space
- Transformational creativity (T-creativity), which consists of modifying the creative space, subverting its starting rules and structures

A chess master combining well-known moves in an innovative sequence to win a game could be an example of C-creativity, a scientist’s

discovery of a new species of animal in an extreme environment, such as the depths of the ocean could be an example of E-creativity, an example of T-creativity could be found in the invention of the smartphone.

If we think of musical creativity, it is possible to identify all three types of creativity, separately or in various combinations. The conception of a song is an example of C-creativity, in which elements such as notes, solfege and harmony are combined; however, when this composition arises during a jam session (in which musicians explore the musical space) we can perceive that, in addition to C-creativity, there is also E-creativity. We also notice the presence of E-creativity when the composition goes so far as to create a new musical genre, but also during performances (in the former case the musician explores new musical directions, while in the latter she/he explores the *umwelt* emerging from his interaction with the audience in order to enter into a profound relationship with it). When a new musical genre is conceived, customs and characteristics are created that define its specificity, thus subverting structures with respect to previous genres: this is the case of T-creativity.

Various examples of musical fact could be cited that fit into one or more of the categories outlined by Boden, but it is important to note that musical creativity emerges from the complex interplay of all three types of creativity highlighted. Moreover, all three types of creativity can also be attributed to machines (Boden 2016); this is probably a crucial point that arouses the greatest reluctance, as it is precisely the idea of losing the human primacy of creative specificity in the artistic field that makes one perceive a certain level of risk related to the sense of precariousness and the possibility of being replaceable (Latikka et al. 2023). In light of the aforementioned considerations, it is beneficial to direct attention to a specific contingency that encompasses all the elements previously discussed: the use of algorithms and AI to compose music.

Through the optimisation of mathematical functions, it has been possible to achieve incredible results in the field of AI, emulating human-like behaviour (Russell and Norvig 2016) through various systems and mathematical models used to set the task for the machine in terms of problem solving mixed with a certain amount of more or less controlled randomness. Processes based on Markovian chains are often used, i.e. random processes whereby in a sequence of data, the transition probability is shown that allows one to pass from one state to another: the next state depends only on the previous one. In the case of music, a state may be represented by a note or its duration within a given musical structure, so the machine may be asked to calculate the probability with which one note follows another note. It is also possible to combine several Markovian chains with each other (e.g. value, pitch and duration of notes); an

example of the use of Markovian chains can be found in the composition of the Illiac Suite (discussed below, at 4.1.). Over the years, there has been a shift from rigid algorithms to probabilistic models that allow an element of randomness and variability to be introduced into music generation. Using the manipulation of text strings to represent music and pattern matching to identify and modify specific musical elements, for example, specific programming languages such as SNOBOL (4.1) have been created.

A fundamental turning point in the field of computational creativity has been provided by Artificial Neural Networks, a computational model inspired by the biological neural network (or at least a simplified version of it) and organised in layers of neurons called nodes: each node can receive input from outside the network or from other nodes (as happens in biological neural networks) from the processing of which a single output is produced, which can in turn constitute the result or return to the network becoming input for the other nodes. Machine Learning techniques, including Deep Learning, are applied to Neural Networks; the innovation of this approach consists above all in the possibility of constituting systems that are not simply programmed but are trained. The network, therefore, does not receive the rules when writing the software, but processes them by defining them itself, from a training dataset. The weights of the neural network change as the training process proceeds, making it impossible to know what rules the network arrives at and on the basis of which it delivers outputs.

In the wake of these innovations, it has been possible to use artificial neural networks to learn the rules of musical composition (MUSACT), to introduce probabilistic models to generate harmonic progressions (HARMONET) and to make use of Bayesian networks to generate melodies (MELONET) (4.1). Another interesting innovation was the constraint programming technique, based on the definition of constraints on variables: instead of specifying step by step how a problem is to be solved, one describes the relationships and restrictions that must be satisfied by the solution. This technique was used, for example, in the realisation of the computer-assisted music composition system CHORAL (4.2).

A variant of the described approach is that of the Generative Adversarial Network (GAN), which consists of training two neural networks, one of which has the task of generating a new output, while the other has the task of assessing whether this is real or generated by the network; so the two networks can improve on each other until an output almost indistinguishable from the actual data is achieved (Carnovalini and Rodà 2020). This type of system was used in the third and fourth movements of Beethoven's Symphony X (4.3).

3. Diachronic perspective of computational creativity

The ability to equip oneself with tools and technologies capable of externalizing cognitive processes is so inherent in human beings that it also trespasses into the realm of the arts, raising an issue that has been becoming increasingly consistent in recent years, namely the human-machine relationship in the creative process. All forms of art are considered as something that expresses the innermost part of the human soul, the non-manifest and irrational part that is otherwise inexpressible, which makes use of peculiar forms of communication (such as, precisely, visual artefacts, musical compositions etc...) to make accessible to the user precisely that inexpressible humanity that characterizes us; therefore, the meddling of automated processes within a creative process is raising perplexities about the nature of the artistic product generated by the “collaboration” between human and artificial artist. Here we will deal specifically with the relationship between flesh-and-blood artists and AI in the generation of musical language, however, the reflections brought forward in this area may also concern other forms and modes of artistic communication. The purpose of these considerations is not to arrive at an unambiguous solution or *super partes* judgment regarding the use of AI in the arts, but to delineate as clearly as possible the phenomenon, which is not exclusive to the pop music genre; rather, it has a long history in classical music too. Furthermore, it is not a recent phenomenon, having been present in the contemporary era for some time.

In order to be able to better frame the subject of the present investigation, it is useful to take a step back to gain an overall view. One of the most problematic elements has to do with the perception that the denaturalization of creativity due to the employment of elements considered extraneous to human nature has materialized only in recent years, precisely with – and because of – the development of modern algorithms employed in the generation of musical language (discussed below). In fact, upon closer inspection, the employment of elements seemingly external to human cognition is nothing new at all.

3.1. Computational creativity in 20th century

An example of computational creativity predating the use of AI in musical composition can be seen in the early 20th century in the compositions of John Cage, who made use of various compositional strategies and techniques aimed precisely at indeterminism, expunging choice from the creative process (Popoff 2011). His most famous compositional mode was the *aleatory music*, the creation of which was based on the determination of a system of numerical combinations from which

to derive the pitch the duration and the type of note. In 1951 Cage made *Music of Changes* for solo piano, for the elaboration of which the author started by constructing a square of 64x64 cells each containing a value (corresponding to the type of sound, duration and volume) and, relying on random generation operated by a computer, proceeded horizontally to create the melody and vertically to create the polyphony (Akhoundi et al. 2019).

A few years earlier, the artist Marcel Duchamp had also tried his hand at composing two pieces based on causal operations, including *Erratum Musical* for three voices, which took the concept of random music to the extreme: the three melodic lines were obtained by the extraction from a hat of as many notes as there are syllables contained in four definitions of the word *imprimer*.

In the two proposed cases, the composer's intent was precisely to achieve an artistic product that was not directly dependent on the author's choices, ousting him from his central role; this has obvious references to Eastern philosophies on the one hand, and to the Dadaist avant-garde on the other. The underlying principle is that music is not imitation of nature, but nature itself; therefore, the artist has a subordinate role, in which she/he no longer has the task of functionally organizing sounds with a specific purpose, but only making himself a spokesman for nature itself.

3.2. Computational creativity before 20th century

The examples described so far concern avant-garde art movements; it could therefore be argued that the use of computational creativity in these cases depends precisely on the overly innovative and deliberately provocative character proper to the art movement itself. However, it is possible to go even further back in time to trace the same metacreative approach expressed in different ways.

In 1757 Johann Philipp Kirnberger published *Der allezeitfertige Menuetten und Polonoisenkompon*, a manual in which a method was described through which minuets could be composed without the need to make conscious choices, leaving ample room for chance. The method, referred to as *Musikalisches Würfelspiel*, was based on the use of two tables in which numbers from 1 to 96 were randomly distributed, corresponding to as many previously worked out but separate bars of music (*Table 1*); each table presented the bar number in the abscissa and the result of the dice roll in the ordinate, so that at the intersection of the abscissa and ordinate is the number of the beat to be used. Throwing the dice would determine the order in which the beats were to succeed each other, thus generating a musical sequence that could result in a polonaise, a minuet

or a trio; in the first case it was a composition that consisted of a 6-bars period followed by another 8-bars period, while the other two consisted of 8-bars periods. The possible combinations resulted in 11^{14} polonaises and 11^{32} minuets or trios that followed a predetermined harmonic pattern, but could manifest melodies so different from each other that “the entire population of eighteenth-century Europe could have spent a lifetime playing Kirnberger’s dice game without exhausting all the possibilities” (Ratner 1970, p. 344). The combination possibilities arising from the game of musical dice had been investigated by the mathematician Gumpertz at the express request of Kirnberger himself, who delighted in the many compositional possibilities of his invention (Hedges 1978).

| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
|------|----|----|----|----|----|----|------|----|----|----|----|----|----|
| I | 23 | 63 | 79 | 13 | 43 | 32 | I | 33 | 55 | 4 | 95 | 38 | 44 |
| II | 77 | 54 | 75 | 57 | 7 | 47 | II | 60 | 46 | 12 | 78 | 93 | 76 |
| III | 62 | 2 | 42 | 64 | 86 | 84 | III | 21 | 88 | 94 | 80 | 15 | 34 |
| IV | 70 | 53 | 5 | 74 | 31 | 20 | IV | 14 | 39 | 9 | 30 | 92 | 19 |
| V | 29 | 41 | 50 | 11 | 18 | 22 | V | 45 | 65 | 25 | 1 | 28 | 17 |
| VI | 83 | 37 | 69 | 3 | 89 | 49 | VI | 68 | 6 | 35 | 51 | 61 | 10 |
| VII | 59 | 71 | 52 | 67 | 87 | 56 | VII | 26 | 91 | 66 | 82 | 72 | 27 |
| VIII | 36 | 90 | 8 | 73 | 58 | 48 | VIII | 40 | 81 | 24 | 16 | 85 | 96 |

Table 1: Transcription of Kirnberger’s tables. The Roman numerals correspond to the bars, the Arabic numerals indicate the pitch value. From their intersection we derive the number corresponding to the bar (listed with the others on a separate sheet) to be copied into the score.

This compositional approach remained in vogue for a long time, and Kirnberger’s method was followed by various formulations that, although they differed in content and modality, remained somewhat similar in terms of the basic intention, namely the use of the so-called *Ars combinatoria* to generate pleasing music. The mathematical concept of *Ars combinatoria* is based on the combination of a given number of elements that are re-arranged (permuted) and re-combined in various ways through the addition or substitution of selected elements, which is what happens in the application of the musical dice method, in which notes are matched to numbers. A similar approach can also be seen in other contributions by treatise writers and composers, among which one can mention, by way of example, Carl Philippe Emanuel Bach’s *Einfall einen doppelten Contrapunkt in der Octave von sechs Tacten zu machen, ohne die Regeln davon zu wissen*, in which a method similar to that pioneered by Kirnberger is described, but this time the focus is on the combination of individual notes within the measure rather than the combination of whole measures already formed.

A further example can be attributed to Wolfgang Amadeus Mozart, whose autograph sheet on the *recto* and *verso* of which describes a system for creating a short melody by assimilating the letters of the alphabet (24 letters, excluding *j* and *x*) to as many beats: the game thus consisted in applying a compositional method similar to those described above, replacing the dice with a specific word or person's name. The manuscript also gives us the opportunity to observe how Mozart corrected his aim, foreseeing, after an initial attempt in which he had experienced the problem of double letters within the name, a double option of beats to avoid repetitions (Zaslaw 2005). Another attempt today attributed to Mozart in which he devised a compositional method based on a system of combinatorial calculation is the manuscript K561f., containing an accurate *Musikalisches Würfelspiel* based on two tables containing 176 bars intended for the composition of a minuet and a trio: here too, the choice of the bar was determined by the throw of dice indicating the point of intersection between abscissas and ordinates (Table 2). Rolling the dice 16 times results in the 16 bars that form the minuet. The table for the minuet, in fact, has 11 rows (the dice range from 2 to 12) by 16 columns. The probabilities with the use of the two dice are different for the 11 possible outcomes: unlike the roll of a single die, with 2 dice, 7 has the highest probability because it is obtained with 6 different combinations. Followed by 6 and 8 with 5, 5 and 9 with 4, 4 and 10 with 3, 3 and 11 with 2, while 2 and 12 are obtained with only one.

| | I | II | III | IV | V | VI | VII | VIII | | I | II | III | IV | V | VI | VII | VIII |
|----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|------|----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|------|
| 2 | 96 | 22 | 141 | 41 | 105 | 122 | 11 | 30 | 2 | 70 | 121 | 26 | 9 | 112 | 49 | 109 | 14 |
| 3 | 32 | 6 | 128 | 63 | 146 | 46 | 134 | 81 | 3 | 117 | 39 | 126 | 56 | 174 | 18 | 116 | 83 |
| 4 | 69 | 95 | 158 | 13 | 153 | 55 | 110 | 24 | 4 | 66 | 139 | 15 | 132 | 73 | 58 | 145 | 79 |
| 5 | 40 | 17 | 113 | 85 | 161 | 2 | 159 | 100 | 5 | 90 | 176 | 7 | 34 | 67 | 160 | 52 | 170 |
| 6 | 148 | 74 | 163 | 45 | 80 | 97 | 36 | 107 | 6 | 25 | 143 | 64 | 125 | 76 | 136 | 1 | 93 |
| 7 | 104 | 157 | 27 | 167 | 154 | 68 | 118 | 91 | 7 | 138 | 71 | 150 | 29 | 101 | 162 | 23 | 151 |
| 8 | 152 | 60 | 171 | 53 | 99 | 133 | 21 | 127 | 8 | 16 | 155 | 57 | 175 | 43 | 168 | 89 | 172 |
| 9 | 119 | 84 | 114 | 50 | 140 | 86 | 169 | 94 | 9 | 120 | 88 | 48 | 166 | 51 | 115 | 72 | 111 |
| 10 | 98 | 142 | 42 | 156 | 75 | 129 | 62 | 123 | 10 | 65 | 77 | 19 | 82 | 137 | 38 | 149 | 8 |
| 11 | 3 | 87 | 165 | 61 | 135 | 47 | 147 | 33 | 11 | 10 | 4 | 31 | 164 | 144 | 59 | 173 | 78 |
| 12 | 54 | 130 | 10 | 103 | 28 | 37 | 106 | 5 | 12 | 35 | 20 | 108 | 92 | 12 | 124 | 44 | 131 |

Table 2: Transcription of the tables of the *Musikalisches Würfelspiel*. The Roman numerals correspond to the bars (written on separate sheets), the Arabic numerals indicate the result of the pitch, from their intersection we derive the number corresponding to the beat to be copied into the score.

What has been outlined so far poses a question that will also recur in the next section: can we still consider the outcomes of these musical games as classical music? The answer will probably be yes: we would hardly consider a Mozart composition pop.

Attempts to devise new methods of composing using various forms of computation (of which those mentioned above are only two examples, but the musical literature and treatises provide us with many more) are particularly significant here, as it is possible to detect in such an approach to musical creativity a use of structures comparable to the algorithms used by AI. What can be deduced, then, is that the curiosity towards a different way of composing and the tendency to make use of methods that seem to delegate part of the compositional process to something apparently external to human cognition were not born with generative AI at all, but constitute a possible attitude that exists and has always existed regardless of the type of support used to delegate part of the mental processes.

4. New kinds of musical games

As highlighted so far, the idea of composing by making use of elements outside the composer's mind has prompted the search for increasingly disparate tools to which to delegate parts of the creative process (dice, elements extracted from a hat etc...) among which it is possible to include one that is much more complex than the others: AI. Attempts to include AI in the compositional process are numerous (For a review: Civit et al. 2022, Wang et al. 2023) and have very different characteristics depending on the mathematical models used (Monte Carlo algorithm, Markov chains, heuristic approaches etc...), the type of data used (rules of classical harmony, counterpoint, harmonic qualities, recursive patterns of a given compositional style etc...).

The following is a possible analysis of other kinds of musical games with related examples, dividing the various cases according to the level of use of elements commonly associated with human creativity. What is special about these new musical games, however, is that they externalise certain cognitive processes onto technological media. Although such an involvement of technologies would automatically lead one to think of a fully pop outcome, the proposed examples show that this is not necessarily true.

4.1. Composing on the basis of musical rules and harmonic qualities

In 1958 Lejaren Hiller and Lorenz Isaacson produced the first musical composition with an AI-written score, entitled Illiac Suite. The Suite

was the result of four experiments performed using the ILLIAC computer, which resulted in a score for string quartet (Hiller and Isaacson 1959). The mathematical model used was the Monte Carlo Algorithm (a randomized algorithm using random number generation) to which was coupled the Information Theory developed by Claude Shannon (1948): through the Monte Carlo algorithm, the information content was generated, while the application of Information theory enabled its selection and subsequent density reduction. Next, the algorithm was programmed for the purpose of generating data to be correlated with musical parameters, through the steps of initialization, generation and verification. During the first phase, the computer had to be instructed on how to make valid choices based on rules provided by the experimenters and tracing the dictates of classical harmony theories (drawing mainly from Joseph Fux's treatise *Gradus ad Parnassum*). Once the rules were defined, they proceeded with the generation of data placed in relation to the previously provided musical parameters and finally with the verification (and thus validation or not) of the generated output. At the end of the three stages, a score in alphanumeric code was obtained, which was then decoded and transposed into traditional notation, resulting in a Suite in four movements for string quartet.

Other important contributions have been made by a type of neural network-based programs that can learn compositional rules based on the constraints of harmony and harmonic functions. Rothgeb (1968) made a program called SNOBOL, which, through learning the rules of harmony, was able to compose from an unfigured bass¹. In this case, the goal was not to generate a composition, but simply to test the computational soundness of the main theories of eighteenth-century bass harmonization. Applying the rules of harmony to neural networks, Bharucha (1993) devised MUSACT, which is able to infer the expectations of musical users in relation to harmonic qualities by generating graded harmonic successions. HARMONET and MELONET (Hörnel 1997) also functioned similarly, but in addition these add the possibility of making compositions that adhere to specific stylistic canons, thus finding themselves projected into the category described below.

4.2. Composing on the basis of stylistic patterns

With a slightly different conceptual approach, Ebcioğlu (1993) elaborated the CHORAL system, which incorporated previous studies on

¹ These are typical exercises at Italian Conservatories, in which there is the construction of three melodic lines (constituting the harmonic triad) from a bass, following precise rules that allow or disallow certain movements of the voices considering their relationship to each other.

solving harmonic problems, but finalized them to the realization of compositions that not only satisfied the compositional rules of traditional harmony, but were able to trace specific compositional patterns befitting the canons of a specific period of music history, the structures of a specific form, and the stylistic features of a specific composer. In the case of CHORAL, the compositional patterns are those attributable to the Chorales of Johan Sebastian Bach. Following this new approach, David Cope (1987; 1992) devised EMI, which was able to devise compositions that replicated the style of Mozart, Palestrina, Albinoni, Brahms, Debussy, Bach, Rachmaninoff, Chopin, Stravinsky, and Bartok. The particularity of these new compositional methods is precisely the introduction of an emulative attitude, which calls into question no longer just universally shared rules, but patterns derived from the choices and sensibilities of flesh-and-blood (though no longer living) humans. Patterns, in fact, are derived by comparing at least two pieces by the composer to be emulated in order to derive recursive elements and highlight the various kinds of constraints that the composer is wont to put in place. Another recent successful attempt to generate music with characteristics specifically assimilable to an author's compositional style was made by Luo et al, who used WaveNet to create high-quality imitated Bach music. WaveNet is a deeply generative autoregressive model that generates one audio sample at a time, conditioned on the previous samples; it uses an architecture based on dilated convolutional neural networks. This novelty problematizes the question of creativity, as it shifts the compositional process to a plane that seems to involve more of a human dimension that is embodied precisely in the use of patterns modulated on specific individuals.

4.3. Composing matching original manuscripts and AI

The third typology of compositional approach using AI involves the use of AI to create compositions that not only exhibit characteristics compatible with the compositional style of a specific author, but actually constitute the continuation of a work that was suddenly interrupted before it was completed. With the pioneering work started by Berry Cooper (Cooper 1985, 2003) and continued by the heterogeneous team consisting of Gotham et al. (Gotham et al. 2022), AI was used to realize Ludwig van Beethoven's Tenth Symphony. Cooper's work had started from the analysis of fragmentary sketches attributed to Beethoven, containing about 250 bars that the scholar thought it possible to interpret as the primitive core of the Symphony. In his correspondence with Moscheles, in a letter dated March 18, 1827 (eight days before his death), Beethoven wrote that he had already prepared the first sketches of the new Symphony (Albrecht 1996); furthermore, Cooper analysed the tes-

timonies of Anton Schindler and the amateur violinist Karl Holz, who claimed to have heard this new Symphony performed on the piano by Beethoven and gave a vague description of it, on the basis of which the scholar compared the sketches with these statements and found them to be compatible with the very first movement of the Symphony. Once he had identified the core of starting bars, Cooper interacted with the machine and was able to work out an Andante in E♭ major and an Allegro in C minor, providing as patterns to follow the characteristic elements of Beethoven's compositional style. The outcome of this work was the creation of a score (published by Universal Edition) that had characteristics resembling Beethoven's compositional style, and which in 1988 was performed by the Royal Philharmonic Society, London, to whom Beethoven himself had offered the new symphony in 1827.

In 2019, Matthias Röder, director of the Karajan Institute in Salzburg, contacted Ahmed Elgammal, professor and director of the Art and AI Lab at Rutgers University, to propose that he resume the work begun by Cooper by extending the collaboration to Mark Gotham, an expert in computational music, and Robert Levin, a musicologist at Harvard University and an excellent pianist, who had previously finished a series of incomplete works by Mozart and Bach. The synergistic cooperation of this heterogeneous research team operated under more hostile conditions than Cooper, because unlike him they did not have as much material written directly by the composer (they had only 40 bars available), so they had to set patterns for learning according to compositional style, predicting the choices the composer might make and teaching the machine to create from a simple motivic core (Gotham et al. 2022). At the end of the 18 months of work, the last two movements (Scherzo, Allegro-Trio and Rondo) were made, which, after a first performance in piano reduction and a second for string quartet that passed a kind of Turing test (proving impossible for listeners to distinguish between man-made and machine-made parts), were performed by the Bonn Orchestra on the occasion of the 250th anniversary of Beethoven's death. In this case, in addition to having a peculiar characterization of human-computer interaction in the present, it is possible to say that we cross the boundaries of time and space, trying to put in place a correlation that looks back in time and simultaneously into the future.

5. Stepping back to get a clearer vision

The strict separation of pop and classical music is somewhat reminiscent of reductionist approach; the increasing use of AI and communicative media has “democratised” the creation and enjoyment of music at

all levels. The analysis carried out so far has shown that the tendency to delegate to external media, equipped with more or less sophisticated technologies, is a diachronically common feature of all kinds of musical composition. Following the advent of AI in music composition, there was a perception that the humanisation of artistic creation was at risk of being eroded. This led to the identification of a kind of bionic creativity, which could be characterised as a synthesis of human and artificial elements at varying degrees. This kind of creativity would suggest a field of application properly definable as pop, moving away from the notion of the ideal composer, who is assumed to create a work of art using only their innate creative genius. However, upon examining various stages of musical history, it becomes evident that a compositional approach that makes use of algorithms has consistently been present in classical music as well.

This suggests that this tendency is neither pop nor classical, but rather indicative of a creative capacity that can be found in any musical field. While algorithms are not the only compositional method, this particular mode can be understood as an indication that there is a common thread within what has been separated into distinct categories. Upon closer examination, it becomes evident that no creativity is possible without the use of technology, regardless of its level of complexity (Zylinska 2023): The act of creating art is inherently a form of mediation, whereby a process of exchange occurs within a specific context and is subsequently represented through a medium. In the case of a musical composition, the art is not solely confined to the mind of the composer or the ears of the listener. Rather, it exists within an extended space that connects the entities that co-constitute the very meaning of the artefact. As a consequence of the capacity of humans to extend themselves through the technologies they produce, art, and in this case music, can have an embodied and visceral outcome precisely because it facilitates communication between minds that extend and meet in an environment that puts them in communication. Therefore, the composer's mind does not remain confined to the limits of the skull and does not cease to exist with the cessation of life. Instead, it extends beyond the boundaries of time and space, becoming reified in the sensations evoked by his music in the listener, regardless of their physical location and temporal context.

A final consideration must be made regarding the ability to discern intentionality and creativity in a technology. If we succumb to the fallacy of anthropomorphization, we risk overlooking the human element at the core. If AI succeeds in replicating ostensibly pseudo-human behaviours, it may be that we are merely observing an image reflected in a mirror. The inclination to anthropomorphise AI results in the perception of a threat to human creativity. This is due to the assumption that AI is an equal entity, intentionally competing with human creativity. Conversely, another tendency may be

to ascribe to it a level of creativity comparable to that of humans. Consequently, if on the one hand there is a tendency to anthropomorphise AI by characterising it as a sentient entity and contrasting it with an alleged natural intelligence, then on the other hand there is also a tendency to consider such creativity as superior or inferior to that ascribable to natural intelligence.

6. Conclusion

The present work aimed to highlight a common substrate to all genres of music in the human tendency to make use of technologies (commensurate with different historical contexts) to delegate some of the cognitive processes related to creativity, without compromising either the processes or the creativity itself. Following the encroachment of the AI into musical composition, there has been a perception that there is a potential loss of the humanisation of artistic creation, and thus the identification of a kind of bionic creativity with varying levels of human and artificial. Although this type of creativity would make one think of a field of application properly definable as pop, however, tracing back some phases in the history of music, it becomes evident that a compositional attitude that makes use of more or less technological tools (from pen and paper to algorithms) has always been present even in the properly classical music scenario. The utilisation of musical games and algorithms enables the exploration of the potentialities of C-Creativity (the combination of disparate musical elements in accordance with compositional and harmonic principles) as defined by Boden. Additionally, it facilitates the investigation of E-Creativity and T-Creativity (the generation of novel compositions that transcend conventional stylistic boundaries, eschewing mere imitation). Algorithms are certainly not the only way to compose, but this particular mode can be understood as a sign that there is a common thread within what has been separated into distinct categories.

If musical games and algorithms imply a common substratum of musical creativity, and this is true for both classical and pop music, it follows that both belong to the same creative foundation, rather than to two distinct creative processes. This is not to deny *tout court* the distinction between pop and classical music, which appears advantageous for analytical studies in the respective fields. Rather, the intention is to highlight the inconsistency of a hierarchisation, suggesting a 4E conception of music away from dualisms. Through music, human beings extend themselves cognitively and emotionally, interacting and communicating with each other regardless of temporal and spatial boundaries. This faculty may manifest itself in different ways, which we classify as classical or pop, but the underlying attitude and the creative act remain identical in all cases.

References

- Adorno, T.W.
1976 *Philosophy of Modern Music*, in “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 35, n. 2, pp. 242-244.
- Akhoundi, Z., Afhami, R. and Fahmifar, A.
2019 *The Process of Structural Transformation of John Cage’s Music (Case Study: Composition, Notation, Audience)*, in “Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music”, vol. 24, n. 2, pp. 43-56.
- Albrecht, T. (ed.).
1996 *Letters to Beethoven and Other Correspondence: 1824-1828* (vol. III), University of Nebraska Press, Lincoln.
- Benjamin, W.
2008 *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, (Underwood J.A., Trans.), Penguin Books, London.
- Boden, M.A.
2004 *The Creative Mind: Myths and Mechanisms* (2nd edition), Routledge, London.
2010 *Creativity and art: Three roads to surprise*, Oxford University Press, Oxford.
2016 *AI: Its Nature and Future*, Oxford University Press, Oxford.
- Bourdieu, P.
2010 *Distinction a social critique of the judgement of taste*, Routledge, London.
- Burney, C.
1775 *The Present State Of Music In Germany, The Netherlands, And United Provinces. Or The Journal of a Tour Through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for A General History Of Music: In Two Volumes* (vol. I), T. Becket and Co., London.
- Carnovalini, F. and Rodà, A.
2020 *Computational Creativity and Music Generation Systems: An Introduction to the State of the Art*, in “Frontiers in artificial intelligence”, vol. 3, n. 14, pp. 1-20. (<https://doi.org/10.3389/frai.2020.00014>).
- Civit, M., Civit-Masot, J., Cuadrado, F. and Escalona, M.J.
2022 *A systematic review of artificial intelligence-based music generation: Scope, applications, and future trends*, in “Expert Systems with Applications”, vol. 209, n. 118190, pp. 1-16 (<https://doi.org/10.1016/j.eswa.2022.118190>).
- Clark, A. and Chalmers, D.
1998 *The extended mind*, in “Analysis”, vol. 58, n. 1, pp. 7-19.

Cooper, B.

- 1985 *Newly identified sketches for Beethoven's Tenth Symphony*, in "Music and Letters", vol. 66, n. 1, pp. 9-18.
 2000 *Beethoven*, Oxford University Press, Oxford.
 2003 *Subthematicism and metaphor in Beethoven's Tenth Symphony*, in "Ad Parnassum", n. 1, pp. 5-22.

Cope, D.

- 1989 *Experiments in musical intelligence (EMI): Non linear linguistic based composition*, in "Journal of New Music Research", vol. 18, n. 1-2, pp. 117-139.
 1992 *Computer modeling of musical intelligence in EMI*, in "Computer Music Journal", vol. 16, n. 2, pp. 69-83.

Ebcioglu, K.

- 1993 *An expert system for harmonizing four-part chorales*, in S. M. Schwanauer and D. A. Levitt (eds.), *Machine Models of Music*, The MIT Press, Cambridge (MA), pp. 385-402.

Elgammal, A., Liu, B., Elhoseiny, M. and Mazzone, M.

- 2017 *CAN: Creative Adversarial Networks, Generating "Art" by Learning About Styles and Deviating from Style Norms*, in "International Conference on Innovative Computing and Cloud Computing" (<https://api.semanticscholar.org/CorpusID:24986117>).

Frith, S.

- 1996 *Music and identity*, in S. Hall and P. Du Gay (eds.), *Questions of cultural identity*, Sage Publications Inc., New York, pp. 108-127.
 1998 *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, Cambridge (MA).

Gallagher, S.

- 2005 *How the body shapes the mind*, Oxford University Press, Oxford.
 2011 *Interpretations of embodied cognition*, in W. Tschacher and C. Bergomi (eds.), *The implications of embodiment: Cognition and communication*, Imprint Academic, Exeter, pp. 59-71.

Gotham, M., Song, K., Böhlefeld, N. and Elgammal, A.

- 2022 *Beethoven X: Es könnte sein! (It could be!)*, in "Proceedings of the 3rd Conference on AI Music Creativity" (AIMC 2022), Zenodo CERN European Organization for Nuclear Research.

Horkheimer, M. and Adorno, T.W.

- 2002 *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*, in *Dialectic of Enlightenment*, Stanford University Press, Stanford (CA), pp. 94-136 (<https://doi.org/10.1515/9780804788090-007>).

Hedges, L.V.

1978 *Personalized introductory courses: A longitudinal study*, in “American Journal of Physics”, vol. 46, pp. 207-210.

Hiller, L.A. and Isaacson, L.M.

1979 *Experimental Music; Composition with an electronic computer*, Greenwood Publishing Group Inc, Westport.

Hong, J.W. and Curran, N. M.

2019 *Artificial intelligence, artists, and art: Attitudes toward artwork produced by humans vs. artificial intelligence*, in “ACM Transactions on Multimedia Computing Communications and Applications”, vol. 15, n. 2), pp. 1-16 (<https://doi.org/10.1145/332633>).

Hörnel, D.

1997 *MELONET I: Neural nets for inventing baroque-style chorale variations*, in “Advances in Neural Information Processing Systems”, n. 10, pp. 887-893.

Ihde, D.

1979 *Technics and Praxis*, D. Reidel, Dordrecht.

2012 *Technics and praxis: A philosophy of technology* (vol. 24), Springer Science and Business Media, Dordrecht.

Jusot, J.F.

2022 *The change in Beethoven's music composition: Is there a role of his mental distress?* in “4open”, vol. 5, n. 13, pp. 1-7 (<https://doi.org/10.1051/foopen/2022015>).

Kirnberger, J.P.

1757 *Der Allezeit Fertige Polonoisen- Und Menüettencomponist*, G. L. Winter, Berlin (<https://www.loc.gov/item/09007885/>).

Latikka, R., Bergdahl, J., Savela, N. and Oksanen, A.

2023 *AI as an Artist? A Two-Wave Survey Study on Attitudes Toward Using Artificial Intelligence in Art*, in “Poetics”, vol. 101, n. 101839, pp. 1-11. (<https://doi.org/10.1016/j.poetic.2023.101839>).

Luo, S.

2022 *Bach Genre Music Generation with WaveNet-A Steerable CNN-based Method with Different Temperature Parameters*, in “Proceedings of the 4th International Conference on Intelligent Science and Technology”, pp. 40-46 (<https://doi.org/10.1145/3568923.3568930>).

Malafouris, L.

2013 *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement*, The MIT Press, Cambridge (MA).

Menary, R.

2010 *The extended mind*, The MIT Press, Cambridge (MA).

Middleton, R.

2013 *Voicing the popular: On the subjects of popular music*, Routledge, London.

Noë, A.

2004 *Action in perception*, The MIT Press, Cambridge (MA).

2015 *Strange tools: art and human nature*, Hill and Wang, New York.

Parisi, F.

2019 *La tecnologia che siamo*, Codice Edizioni, Torino.

Pasquier, P., Eigenfeldt, A., Bown, O. and Dubnov, S.

2017 *An introduction to musical metacreation*, in “Computers in Entertainment” (CIE), vol. 14, n. 2, pp. 1-14 (<https://doi.org/10.1145/2930672>).

Popoff, A.

2011 *Indeterminate music and probability spaces: The case of John Cage's number pieces*, in “Mathematics and Computation in Music: Third International Conference, MCM 2011, Paris, France, June 15-17, 2011. Proceedings 3”, Springer, Heidelberg, pp. 220-229 (https://doi.org/10.1007/978-3-642-21590-2_17).

Ratner, L.G.

1970 *Ars combinatoria; chance and choice in eighteenth-century music. Studies in Eighteenth-century Music: a Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*, H.C. Robbins Landon and Roger Chapman, London.

Rothgeb, J.E.

1968 *Harmonizing the unfigured bass: A computational study* (UMI. PhD Thesis), Yale University, Ann Arbor (Michigan).

Russell, S.J. and Norvig, P.

2016 *Artificial intelligence: a modern approach*, Pearson, London.

Shannon, C.E.

1948 *A Mathematical Theory of Communication*, in “The Bell System Technical Journal”, n. 27, pp. 379-423.

Smith, B.H. and Weintraub, E.R.

2009 *Emergence and embodiment: New essays on second-order systems theory*, Duke University Press, Durham.

Van Der Schyff, D., Schiavio, A., Walton, A., Velardo, V. and Chemero, A.

2018 *Musical creativity and the embodied mind: Exploring the possibilities of 4E cognition and dynamical systems theory*, in “Music and science”, vol. 1, n. 2059204318792319, pp. 1-18.

- Varela, F., Thompson, E. and Rosch, E.
1991 *The embodied mind: Cognitive science and human experience*, The MIT Press, Cambridge (MA).
- Wang, L., Zhao, Z., Liu, H., Pang, J., Qin, Y. and Wu, Q.
2024 *A review of intelligent music generation systems*, in “Neural Computing and Applications”, vol. 36, n. 12, pp. 6381-6401 (<https://doi.org/10.48550/arXiv.2211.09124>).
- Wasielewski A.
2023 *Computational Formalism. Art History and Machine Learning*, The MIT Press, Cambridge (MA).
- Witkin, R.W.
2003 *Adorno on Popular Culture*, Routledge, London.
- Zaslaw, N.
2005 *Mozart's modular minuet machine, K. 516 f.*, in L. Vikárius (ed.), *Essays in honor of Laszlo Somfai: Studies in the sources and interpretation of music*, Scarecrow Press, Lanham, pp. 219-235.
- Zylinska, J.
2023 *Art in the age of artificial intelligence*, in “Science”, vol. 381, n. 6654, pp. 139-140 (<https://doi.org/10.1126/science.adh0575>).

Algorithms, AI and music composition: When can musical creativity be considered pop?

Traditional musicology has long considered pop music and classical music as two distinct entities, or even as two ontologically opposed categories, each with specific aesthetic, structural and compositional characteristics. The recent development of Artificial Intelligence (AI), in parallel with the use of learning algorithms, has prompted some reflection on the type of creativity associated with their use. In particular, the use of AI in the compositional phase is generally associated with popular music rather than classical music. However, if a convergence could be observed in this very compositional approach, it would mean that both musical domains, albeit with different results, originate from the same creative act: this could lead to a less rigid boundary between them. In fact, if one considers that musical creativity (both classical and pop) is the result of human beings' ability to extend themselves beyond the boundaries of the skin through the technologies they produce, the presumed hierarchical superiority or inferiority of one of the two musical domains over the other becomes insubstantial. The aim, therefore, is to question the hierarchical dichotomy between popular and classical music, starting with a critical examination of compositional approaches and proceeding to the analysis of illustrative cases identified on a diachronic level. These cases show that the human tendency to delegate certain cognitive processes to more or less complex technologies is not a recent phenomenon, even in the field of music. A reassessment of the phenomenon is therefore proposed that goes beyond its external outcomes.

KEYWORDS: Music composition; Creativity; Artificial Intelligence; Computational creativity; 4E Music cognition.

Algorithms, AI and music composition: When can musical creativity be considered pop?

La musicologia tradizionale ha a lungo considerato la musica pop e la musica classica come due entità distinte, o addirittura come due categorie ontologicamente opposte, ciascuna con specifiche caratteristiche estetiche, strutturali e compositive. Il recente sviluppo dell'Intelligenza Artificiale (IA), parallelamente all'utilizzo di algoritmi di apprendimento, ha suscitato una riflessione sul tipo di creatività associata al loro utilizzo. In particolare, l'uso dell'IA in fase compositiva è generalmente associato alla musica popolare piuttosto che alla musica classica. Tuttavia, se si potesse osservare una convergenza proprio in questo approccio composi-

tivo, significherebbe che entrambi i domini musicali, seppur con risultati diversi, hanno origine dallo stesso atto creativo: ciò potrebbe portare a un confine meno rigido tra di essi. Infatti, se si considera che la creatività musicale (sia classica che pop) è il risultato della capacità dell'uomo di estendersi oltre i confini della pelle attraverso le tecnologie che produce, la presunta superiorità o inferiorità gerarchica di uno dei due domini musicali rispetto all'altro diventa inconsistente. L'obiettivo è quindi quello di mettere in discussione la dicotomia gerarchica tra musica popolare e classica, partendo da un esame critico degli approcci compositivi e procedendo all'analisi di casi esemplificativi individuati a livello diacronico. Questi casi mostrano che la tendenza umana a delegare determinati processi cognitivi a tecnologie più o meno complesse non è un fenomeno recente, anche in campo musicale. Si propone quindi una rivalutazione del fenomeno che vada oltre i suoi esiti esterni.

PAROLE CHIAVE: Composizione musicale; Creatività; Intelligenza artificiale; Creatività computazionale; Cognizione musicale 4E.

Guglielmo Bottin

Sentire il groove: aspetti percettivi e partecipativi

You dig into a groove, you don't stay on the surface

James Brown 1986, p. 242

1. Introduzione

Da oltre un secolo, il groove è tra i tratti principali di buona parte della popular music e, apprezzato dal pubblico in modo trasversale rispetto a diversi generi musicali, costituisce un obiettivo estetico per musicisti e produttori. Il groove si manifesta nella performance strumentale, attraverso nuance temporali e dinamiche, ma anche come ‘progetto’ e arrangiamento, attraverso l’incastro e la ripetizione ciclica delle linee ritmiche. Questo secondo modo di intendere il groove mantiene come elemento cardine la struttura metrico-accentuativa del ritmo, resa ancora più evidente da una condotta sostanzialmente isocrona o idealmente ‘metronomica’, generalmente priva di agogiche; al tempo stesso, l’impianto metrico viene costantemente punteggiato da eventi sincopati e da pattern ‘controritmici’ che lo contrastano.

In questa prospettiva, il groove non sarebbe una qualità (o un’essenza) presente della musica africana di tradizione poi adottata nella popular music nordamericana, ma emerge nel contesto della società postindustriale all’inizio del Novecento come tratto ritmico specifico, coevo ma del tutto opposto alle innovazioni del modernismo musicale, spesso finalizzate a minimizzare la ripetizione che invece è al centro dell’idea stessa di groove. Infatti, da un lato, l’idea di un generico ‘ritmo africano’ non è che uno stereotipo occidentale (Agawu 1995), dall’altro, parlare di groove in termini di ‘essenza africana’ è altrettanto problematico, non solo perché esistono musiche dell’Africa prive di groove, ma anche perché quello del groove è un concetto del tutto moderno, emerso nel contesto della musica africano-americana del XX secolo (Middleton 2006, p. 145).

Pur non negando l’esistenza (e l’importanza) delle differenze soggettive e culturali, in questo saggio mi concentrerò sui processi psico-

sensoriali della percezione ritmica.¹ D'altra parte, non sarebbe neppure del tutto sensato rinunciare preventivamente a identificare il groove in quanto caratteristica ritmica immanente o come 'qualità globale' (Brattico e Vuust 2017) che emerge da strutture e processi musicali specifici. Liquidare le comuni risposte 'affettive' al groove (e alla musica in generale) come aspetti scatenati da fattori sociali o soggettivi rischia, al contrario, di rendere del tutto parziale e relativo ogni tentativo di valutazione del groove in quanto fenomeno musicale transculturale (Pressing 2002; Cochrane 2021). Le ricerche sulla sensibilità ritmica neonatale (Winkler 2009), sull'*entrainment* neuropsicologico (Cameron et al. 2019) sembrano confermare l'esistenza di un sensorio comune. 'Comprendere' il groove significa dunque sentirne la presenza anche con il corpo (Roholt 2014, p. 5) e, al tempo stesso, avvertirne la qualità specifica che potremmo chiamare *rhythmic feel*. Studiare il groove (anche) dal punto di vista della sensazione permette di identificare gli aspetti musicali che la ingenerano e di metterli poi in relazione tra loro, sussumendone ciclicità, strutture metriche comuni ed elementi di differenziazione (Zbikowski 2004).

Oltre che con coloro che, a ragione, rivendicano l'importanza dello studio della popular music a partire dal suo impatto industriale e sociale, evidenziando processi e meccanismi di autenticità/autenticazione culturale (mediati anche dalle capacità tecniche ed espressive di alcuni musicisti *popular*) mi troverei d'accordo con chi sostiene che: "la popular music [...] sembra richiedere una diversa concezione dell'estetica, nella quale la forma sensibile della musica [...] e il destinatario siano in rapporto più diretto e immediato" (Pozzi in Somigli et al. 2003, p. 358).² A mio avviso il groove va dunque annoverato tra i tratti fondamentali della popular music,³ proprio perché si tratta di un elemento volto a favorire la partecipazione "diretta e immediata"; una modalità di accesso estetico

¹ La scelta di non approfondire le basi culturali del *groove* è in parte dovuta al fatto che tali assunti sono in continua trasformazione e spesso soggetti a interpretazioni e negoziazioni. Vi sono molti lavori che si focalizzano sugli aspetti culturali della generazione e della sensazione del groove, cui il lettore interessato potrà far riferimento, tra cui Bolden (2008), Clayton et al. (2006).

² Si tratta di un'osservazione di Raffaele Pozzi nel contesto di una giornata di studi sulla popular music, lì derubricata a 'musica di consumo'. Vorrei raccogliere tale suggerimento in senso completamente positivo. Va ricordato che, a quel medesimo convegno, Roberto Agostini suggeriva di "considerare quelle ricerche che, riflettendo sull'esperienza estetica nel mondo contemporaneo [...] esplorano il ruolo del corpo, rilevando la presenza di esperienze estetiche diverse da quelle con cui più s'identifica la tradizione estetica occidentale [...] nel far riferimento a strutture musicali funzionali alla regolazione affettiva e alla sincronizzazione motoria" (Middleton e Agostini 2004, pp. 405-406).

³ Lo sviluppo di un'estetica specifica per la popular music ha avuto luogo nella riflessione filosofica di stampo pragmatista, di cui è reperibile una buona rassegna in Gracyk (s.v.). In ambito musicologico, mi limito a segnalare i contributi di von Appen (2007) e Agostini (2009).

che avviene per esperienza attiva e incorporata, non per tramite della contemplazione formale o come risultato di un'analisi del testo/fonogramma. Così inteso, groove si potrebbe inserire tra i concetti fondativi di una più generale teoria estetica della popular music, in grado di valutare tanto gli aspetti espressivo-performativi quanto quelli deliberatamente artificiali, macchinici e programmati, che caratterizzano, per esempio, la musica elettronica extraaccademica e quella *dance*.

Dal punto di vista storico-culturale, la *groove music* si può considerare anche come una famiglia di stili contraddistinti da strutture e pattern ritmici ciclici, emersi nel contesto della musica nordamericana da ballo all'inizio del secolo scorso. Per esempio, lo swing ha certamente a che fare con il groove e l'articolazione dello swing è una condotta ritmica in grado di ingenerare la sensazione del groove. Lo stesso avviene in generi e stili musicali diversi e successivi, ciascuno dei quali presenta architetture ritmiche, tecniche e tecnologie specifiche finalizzate all'ottenimento di un groove efficace.

I tratti della *groove music* più attuale si sono sviluppati in modo determinante tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta e, in particolare, nelle comunità musicali africano-americane del *funk* e del *rhythm'n'blues*. L'idea di groove è comunemente associata a un intenso coinvolgimento psico-fisico con il ritmo, tale da indurre risposte motorie che si esprimono nel ballo o in movimenti del corpo sincronizzati alla pulsazione. Nonostante si tratti di un concetto relativamente recente e situato nel contesto della cultura musicale contemporanea, il fenomeno del groove ci riporta forse anche ad aspetti più universali e primordiali. L'indagine neuropsicologica ha identificato un sistema complesso di strutture e meccanismi coinvolti nella sensazione del groove, la cui esperienza sembra inoltre contribuire al benessere e alla funzionalità del sistema nervoso (Etani et al. 2023; Matthews et al. 2020; Bernardi, Bellemare-Pepin e Peretz 2018). Per questa ragione, alcuni sostengono che la capacità umana di sincronizzarsi al ritmo della musica sia alla base di comportamenti dal forte valore adattivo (Patel 2006; Fitch 2016; Trost, Labbé e Grandjean 2017).

Lo studio del groove si posiziona all'interno di una generale rivalutazione del ritmo che ha avuto luogo verso la fine del Novecento, tuttavia i metodi e la terminologia impiegati nell'analisi musicale del canone euroclassico occidentale non sono sempre utili per l'indagine delle strutture e delle nuance ritmiche della popular music. Anche per questa ragione, la ricerca ha inizialmente avuto luogo in ambito etnomusicologico e psicologico. Nel saggio *Motion and feeling through music* del 1966, il cui titolo vuole essere un rovesciamento critico dell'ormai 'classico' *Emotion and meaning in music* di Meyer (1956), Charles Keil propone di fondare la disciplina della 'groovology' per sopperire

alle lacune della teoria del ritmo rispetto alla specificità della popular music e delle musiche di tradizione afro-diasporica (Keil 1966). La principale critica mossa alla musicologia è quella di essersi dedicata ai soli aspetti sintattico-strutturali, tralasciando l'importanza dell'espressività e della gestualità. La controteoria di Keil pone quindi l'attenzione sulle inflessioni performative di ordine microtemporale (e per questo di difficile trascrizione) che egli chiama *participatory discrepancies*. Queste 'discrepanze' sarebbero alla base di un *engendered feeling* (sensazione ingenerata), concetto del tutto speculare a quello di *embodied meaning* (significato incorporato) proposto da Meyer.⁴

Nonostante un generale consenso sull'importanza del groove come tratto estetico/estetizzante nella popular music (e in parte presente anche in diverse musiche di tradizione), ad oggi manca ancora una concettualizzazione chiara e condivisa del fenomeno. Nella letteratura etnomusicologica e negli studi sul jazz, in cui l'approccio antiformalista di Keil ha avuto molta risonanza, il groove viene spesso considerato come l'effetto della vitalità dei musicisti che, da un lato, si coordinano tra loro suonando in modo estremamente coeso, dall'altro, esprimerebbero una sensibilità ritmica soggettiva, apportando nuance costantemente variabili e, per questo motivo, non facilmente trascrivibili in notazione ma, al più, rappresentabili come discrepanze o eccezioni rispetto a uno schema ritmico perfettamente regolare. Questa duplice teorizzazione (da un lato, groove come *interplay* e coesione collettiva, dall'altro come sensibilità ritmica soggettiva e *microtiming* individuale) sembra riferirsi a pratiche di segno opposto e in apparente contraddizione.

Altri studiosi analizzano il fenomeno a livello 'oggettuale' o testuale, cercando di comprendere come la sensazione di trascinarsi (*entrainment*) ingenerata dal groove possa essere ricondotta al contrasto tra impianti metrici e pattern controritmici o sincopati e, in ragione di tale 'tensione', manifestarsi anche in assenza di nuance estemporanee. Da diversi decenni, il ritmo della popular music è infatti scandito da dispositivi tecnologici e macchine programmabili prive del potenziale espressivo e generativo dei musicisti umani. Tuttavia, il groove non è certo scomparso. Al contrario, si sono sviluppati generi completamente basati su ritmi programmati e su brevi frammenti registrati e ripetuti ciclicamente. A partire dalla *disco music*, le musiche da ballo sono diventate progressivamente sempre più elettroniche, senza che il coinvolgimento e le danze abbiano perso di intensità rispetto a quando ci si muoveva al suono delle orchestre e delle band. Da fattore umano continuamente generato e

⁴ L'uso del termine '*embodied*' da parte di Meyer è completamente estraneo alle odierne teorie di *embodied cognition*. Meyer vuole invece distinguere i significati 'incorporati' nella musica dai significati designativi delle parole o dei segni.

rinnovato dalla vitalità della performance, il groove è oggi qualcosa che si ottiene da una pratica di ‘scrittura’ musicale basata sull’impiego di sequencer, campionatori, batterie elettroniche e *digital audio workstation*.

Le diverse pratiche poietiche finalizzate all’ottenimento del groove (partecipazione performativa vs scrittura/programmazione ritmica, variazione espressiva vs. ripetizione macchinica, swing e ‘relax’⁵ vs. regime metronomico) potrebbero sembrare tra loro del tutto inconciliabili. L’esempio appena portato, relativo ai ritmi prodotti con *drum machine*, *sequencer* e computer, indica che è possibile progettare e generare groove efficaci e coinvolgenti anche in assenza di gestualità umana, anzi, con una qualità macchinica in netto contrasto con la supposta vitalità della *groove music* pretecnologica. I fattori alla base del groove in un certo contesto musicale possono così manifestarsi in modo quasi opposto in un contesto differente. È dunque irrealistico voler sussumere una teoria del groove applicabile in tutti i casi ma, confrontando modelli e pratiche, è forse possibile ricavare un insieme di convenzioni ritmiche e valutare come il fenomeno emerga, di volta in volta, dalla loro combinazione e interazione.

Sia che il groove venga considerato in termini di struttura/testo, oppure ricondotto ad aspetti processuali e performativi, le diverse teorie, anche quelle tra loro più divergenti, fanno comunque spesso riferimento a un insieme unificato di parti: qualcosa di simile al concetto psicologico di *Gestalt*. Nelle interpretazioni testuali/strutturali, il groove coincide con l’insieme delle linee ritmiche ripetute, espresse da strumenti e timbri eterogenei.⁶ Nelle interpretazioni più processuali/performative, legate alla sensibilità ritmica individuale, il groove è invece il risultato della collaborazione tra musicisti che partecipano insieme, sebbene ciascuno a suo modo, a un processo comune.

Nonostante l’apparente mancanza di accordo su cosa sia esattamente il groove, molte delle definizioni in letteratura indicano anche la presenza di un riferimento pulsativo costante; di una stratificazione di eventi sonori rispetto a tale schema di base; della ripetizione del pattern complesso che deriva dalla loro somma.⁷ A livello estetico, l’esistenza e la qualità

⁵ Hodeir (1959) suggerisce che il rilassamento neuromusicale sia fondamentale per una corretta esecuzione dello swing. Il concetto di ‘relax’ diventa però problematico giacché l’autore arriva a sostenere che i musicisti Black ne sarebbero dotati ‘per natura’ mentre quelli bianchi devono adoperarsi con fatica per ottenerlo (p. 206-207).

⁶ Questo aspetto, detto *heterogeneous sound ideal*, è stato ricondotto alle pratiche esecutive di tradizione afrodiasporica: “a kaleidoscopic range of dramatically contrasting qualities of sound is sought after [...] The desirable musical sound texture is one that contains a combination of diverse timbres” (Wilson 1992, p. 329).

⁷ Tracce di queste costruzioni ritmiche (cui si riconduce l’esperienza del groove) si possono ritrovare anche nella musica tradizionale non occidentale, come anche in diverse

del groove si valutano sempre, in ultima analisi, nella coscienza e nell'esperienza vissuta dell'ascoltatore. Una buona teoria del groove dovrebbe quindi considerare gli eventi e le strutture del ritmo non solo a livello testuale ma anche per come vengono *effettivamente* percepiti. Allo stesso tempo, il groove è qualcosa cui chi vi partecipa (come musicista o come ascoltatore) non può e non deve pensare in modo troppo astratto, né cercare di scomporre a livello analitico, pena la perdita della percezione gestaltica complessiva e della sensazione di 'trascinamento' che ne deriva.

2. In principio era il ritmo

La combinazione di suoni e movimenti⁸ e il senso di moto generato dal ritmo musicale ha da sempre suscitato l'interesse dei filosofi (Sini 2017).⁹ L'idea di *affect* ritmico-musicale ha origini lontane: già nel IV secolo a.C., Aristosseno di Taranto si oppone alla concezione pitagorica sostenendo, tra le altre cose, che gli intervalli musicali dovessero essere classificati in base ai loro effetti sull'ascoltatore non solo in termini di rapporti matematici (Rowell 1979; Aristoxenus 1902, pp. 189-190). La teoria aristosseniana del ritmo coniuga l'organizzazione delle durate con la loro percezione e anticipazione a livello corporeo-gestuale, aspetti che oggi diremmo *embodied* e vedremo forse in relazione con processi di *entrainment* e di predizione indagati dalle neuroscienze (Koelsh, Vuust, e Friston 2019). Pur non parlando ovviamente di groove, Aristosseno rappresenta il ritmo non come sequenza di durate temporali variamente articolate, bensì come insieme di movimenti (arsis e tesi, assenza/attenuazione e presenza/intensificazione dell'accento) che diventano effettivamente *un* ritmo solo quanto la loro comprensione intellettuale è accompagnata da una percezione somatica.¹⁰ All'inizio degli *Elementa Rhythmica* è esposta la differenza tra il ritmo in sé e un medium 'ritmabile' in potenza (*rhythmizomenon*). Per esempio, le note musicali non sarebbero né ritmiche né aritmiche: necessitano di un ascoltatore attraverso cui lo schema del ritmo possa essere ingenerato

musiche del canone euroclassico. Tuttavia, il periodo di riferimento per questo saggio è quello compreso tra l'ultima parte del Ventesimo secolo ad oggi e il repertorio quello della popular music urbana contemporanea.

⁸ La 'vecchia' formula di Hanslick (*Tönend bewegte Formen*) sembra confermata anche dagli odierni studiosi di *embodied music cognition*, che si spingono a attribuire l'emersione di 'significati musicali' proprio a partire dalla combinazione tra suoni e movimenti (Godøy e Leman 2010, p. 16).

⁹ Più recentemente, si è discusso se il senso di movimento avvertito nella musica fosse qualcosa di reale o di apparente (Gjerdingen 1994; Todd 1999).

¹⁰ Una posizione vitalista che si ritrova in parte anche in Hodeir (1959) e nel 'principio audiotattile' di Caporaletti (2014 e 2019).

da un atto mentale. In altre parole, il ritmo non esiste senza un medium ritmabile e senza un soggetto che frammenti il tempo in durate, poiché il tempo non si può ‘spezzare’ da sé. C’è dunque bisogno di un agente intenzionale che operi la suddivisione (Pearson 1990, p. 5). Sebbene tale concezione non possa certamente essere applicata alle odierne definizioni di groove, è interessante ricordare come già in epoche remote si fosse rilevato che la percezione del ritmo non potesse prescindere dal coinvolgimento di un soggetto attivo che partecipa alla strutturazione temporale del flusso sonoro. Questa posizione si ritrova anche nelle principali concezioni estetologiche del Novecento. Com’è noto, per Dewey l’esperienza estetica non è una questione di mera conoscenza, ma qualcosa che viene ‘consumato’ attivamente da un soggetto coinvolto nella ricerca di percezioni vissute e incarnate (Alexander 2016). Ingarden attribuisce grande importanza all’esperienza guidata dal soggetto in una tensione dinamica che avviene nell’incontro tra l’opera come fonte fissa e finita, *ergon*, e un processo attivo di comprensione, *energeia* (Szyszkowska 2020). Dufrenne utilizza invece tre distinte categorie della percezione estetica: presenza, rappresentazione e sentimento (Dufrenne 1953, p. 467). Quest’ultimo termine è forse meglio espresso dall’inglese *feeling* poiché non ha nulla a che fare con l’emotività cui la parola italiana ‘sentimento’ spesso allude. In questo caso, ‘sentire’ ha valore di conoscere direttamente le forme della percezione senza uno sforzo intellettuale esplicito (Dello Buono 2009). Merleau-Ponty (2003) sostiene che la rappresentazione astratta e intellettuale è qualcosa di secondario, mentre il modo principale di percepire è basato su un coinvolgimento corporeo intenzionale. Secondo queste prospettive, più che l’analisi contemplativa, sarebbe una ‘disposizione’ di ascolto attivamente orientata verso l’esperienza a consentirci di sperimentare la qualità cinetica del groove. Diverse indagini empiriche hanno fornito prove dell’importanza del coinvolgimento del corpo (*embodiment*) nella formazione dell’esperienza musicale (Leman 2007).

Tra i pionieri della psicologia del ritmo, Paul Fraisse ne considera la percezione in termini di organizzazione gestaltica (Fraisse 1979). Alla base di questo fenomeno vi sarebbe un’oscillazione motoria spontanea: una sorta di ritmo di base (simile ai movimenti associati all’*entrainment*, come battere il piede o oscillare la testa) che permetterebbe all’ascoltatore di ‘entrare’ anche con il corpo nell’esperienza del ritmo. Fraisse ha poi dimostrato che la ritmizzazione spontanea è il risultato di un processo di ‘induzione’ che attiva il movimento del corpo allineandolo al ritmo musicale e in cui la sincronizzazione si mantiene senza necessità di un intervento cosciente.¹¹ Il

¹¹ Fraisse ha pubblicato i suoi studi sul ritmo nel 1974 in francese e la traduzione italiana del 1979 è oggi di difficile reperibilità. In lingua inglese, ne è disponibile un sunto nel volume curato da Deutsch (Fraisse 1982).

compito di comprendere la natura del groove è reso ancora più arduo dal fatto che, in modo del tutto simile al processo di induzione ritmica individuato da Fraisse, il suo effetto sembra prodursi direttamente: la musica suona, il corpo si muove e partecipa in modo spontaneo, senza apparente bisogno di teorie o spiegazioni. Tali risposte non del tutto intenzionali alla musica, quantunque culturalmente mediate, sono state talvolta considerate come una sgradita 'intrusione' o regressione al 'primitivo' o all'infantile, opposte all'autonomia di giudizio estetico e all'autocontrollo corporeo dell'ascoltatore 'civilizzato' (Meelberg 2011). Si tratta di una posizione in parte ideologica: da un lato, vi è la motivazione di alcuni a cercare complessità formale e ricchezza estetica anche nella popular music, dal lato opposto, vi è un sospetto intellettualistico quasi 'morale' per tecniche e pratiche musicali finalizzate al ballo e a dare 'piacere' a pubblico e musicisti. Ignorare gli aspetti più materiali e somatici può tuttavia indurre a tenere lo studio del ritmo e, più in generale, della musica a un'indebita 'distanza metafisica' (Abbate 2004). D'altro canto, riconoscere l'importanza del groove (un fenomeno comunemente attribuito a un'organicità/vitalità ritmico-musicale) non significa ridurre l'esperienza dell'ascolto alla descrizione di una sensazione corporea o a un insieme di impulsi neurofisiologici. La nostra esperienza passa infatti attraverso processi di ascolto che coinvolgono il corpo e i sensi come mezzi di costruzione attiva della cognizione musicale, non solo come organi che trasmettono segnali uditivi cui reagiamo fisicamente o contempliamo intellettualmente (Schulze 2016). Dunque anche le nozioni di psicologia della Gestalt e alcuni concetti estetologici possono avere una certa utilità, se adattati al contesto del ritmo nella popular music. Mi soffermerò in particolare sul tentativo di Roholt (2014) di estendere la teoria fenomenologica di Merleau-Ponty alla percezione del groove, cercando di verificarne la validità anche alla luce dei modelli di *embodied cognition*.

3. Funzione ed effetti delle nuance microtemporali

È utile ricordare che una nuance musicale può coincidere con una variazione di altezza, timbro, intensità dinamica oltre che di *onset*, ossia la posizione temporale dell'attacco del suono, in anticipo o ritardo rispetto al tempo metronomico. Il *microtiming* rappresenta quindi solo un tipo tra tutte le nuance possibili. La percezione delle nuance è stata diffusamente indagata da studiosi come Diana Raffman, Vijay Iyer ed Eric Clarke. Clarke suggerisce che le nuance microtemporali intenzionali, dette anche *expressive timing*, avrebbero l'effetto di rimarcare la struttura ritmica sottostante, poiché tali inflessioni vengono comunque categorizzate dall'ascoltatore rispetto a una griglia metrica di riferimento (Clarke 1989). Gli eventi sonori sono avvertiti come in anticipo o in ri-

tardo rispetto a una posizione temporale ‘teorica’ che è dunque parte di una struttura ideale del ritmo. In modo simile, sebbene limitato al livello della pulsazione, Iyer sostiene che lo scopo delle nuance sia quello di enfatizzare il *beat* (Iyer 2002, p. 404). Per esempio, in un pattern di ottavi tutti uguali (privi di nuance dinamiche o timbriche) la presenza del livello metrico dei quarti verrebbe meno, e con esso, anche la presenza del *beat*. Questo non dipende tuttavia solo dalle nuance o dalle articolazioni *long-short* (nel caso dello swing) ma anche dagli aspetti metrico-strutturali del pattern ritmico considerato nel suo insieme.

Raffman sostiene che, al livello pre-analitico e pre-concettuale della percezione musicale, le nostre sensazioni delle nuance siano poco precise: avvertiamo come un ‘disordine’ o una ‘nebulosa’, senza però avere una chiara misura di quale sia l’effettivo scostamento dal tempo ideale. Le nuance sarebbero quindi percezioni ritmiche di cui abbiamo in qualche modo coscienza ma che non abbiamo ancora sottoposto (o che non riusciamo a sottoporre) a un processo di organizzazione strutturale (Raffman 1993, p. 90). L’esistenza di un livello pre-schematico nella percezione ritmica può spiegare il motivo per cui un brano possa risultare interessante e coinvolgente anche quando è costituito da materiale melodico/armonico molto semplice e continuamente ripetuto. La presenza di nuance espressive può essere sufficiente a suscitare e sostenere un interesse prolungato:

In studying West African dance-drumming and in performing on keyboard instruments in jazz, hip-hop, and funk contexts, I experienced an interesting revelation: the simplest repetitive rhythmic patterns could be imbued with a universe of expression (Iyer 2002, p. 396).

In the hands of a master [...] straight-four technique may be dull as dishwater syntactically, but electrifying as part of a process (Keil 1966, p. 342).

Questo effetto sembra però prodursi anche con pattern microritmici ripetuti sempre nello stesso modo, come per esempio in un loop ‘suonato’ da una macchina:

When you’ve found the loop, then you can hear that for ten minutes, 20 minutes, half an hour, an hour, and you haven’t got to do much to that loop, because the loop is saying everything to you (LTJ Bukem in Battino e Richards 2005, p. 13).

Se prendessimo per buona l’ipotesi di Raffman, ci troveremmo subito di fronte a un paradosso: come sarebbe possibile analizzare o descrivere un qualsiasi groove, se le nuance che ne determinano l’efficacia vengono percepite solo a livello pre-schematico e pre-concettuale, senza possibi-

lità di far emergere strutture e pattern? Rilevare piccole variazioni sistematiche nel segnale audio (come avviene comunemente negli studi computazionali del ritmo) potrebbe fornirci evidenze numeriche oggettive che non hanno però realtà percettiva. Le nuance espressive sarebbero del tutto ineffabili proprio perché non schematizzabili e resistenti alla memorizzazione: “We cannot report the nuances: no verbalization without schematization” (Raffman 1993, p. 67). È dunque necessario passare a un livello analitico/concettuale di schematizzazione ritmica per poter ricordare, identificare, riprodurre gli elementi di un groove. A livello preschematico, l’unico modo per cogliere e apprezzare tali dettagli sarebbe quello di ripeterne l’ascolto/esperienza (Margulis 2014, p. 23). Si tratta di una posizione sostanzialmente compatibile con quella di Keil:

I am gradually getting clearer about what I can’t perceive and what I don’t know. And, since “ignorance is bliss” when it comes to grooving, this not perceiving accurately and not knowing what I’m doing when I play music [...] Are we generating enough PDs? [...] We don’t need any scientific measurements to find out. Anyone can see the smile, feel the glow from a child who is “getting it” and “getting into the groove” (Keil 2010, pp. 2-3).

Generalmente, un musicista genera ed esegue inflessioni ritmiche per ottenere un certo effetto percettivo. Si può dunque ipotizzare che, nella performance (ma anche nella programmazione ritmica microtemporale), la produzione di nuance sottenda un obiettivo estetico intenzionale e più o meno determinato. L’effetto voluto non è però quello di comunicare all’ascoltatore che i suoni cadano in anticipo o in ritardo rispetto al metronomo, ma quello di generare la sensazione di un ritmo che si sporge in avanti o indietro (*rushing/dragging, leaning forward/backward*) con “attitudine propulsiva o depulsiva” (Caporaletti 2014, p. 176). Per questo motivo la misurazione analitica delle singole inflessioni temporali di per sé non dice molto sul loro effetto d’insieme. Si può pertanto descrivere un groove anche senza dover passare per la misurazione o la schematizzazione delle singole nuance, ma valutandone la qualità globale, il *feel* complessivo. L’ineffabilità delle nuance paventata da Raffman non rappresenta allora un vero problema per l’efficacia del groove. Ciò che conta è la *sensazione* ingenerata dalla tensione metrico-strutturale (tra ritmi e controritmi) ed eventualmente la qualità specifica del *rhythmic feel* a livello microtemporale, non la *contemplazione* formale di una struttura ritmica astratta.

È tuttavia importante ribadire il rapporto che si instaura tra struttura ritmica ideale e suoni effettivi. Vi è infatti uno schema ritmico immanente che si può manifestare sia attraverso una gestualità musicale umana (tipicamente contraddistinta da nuance e discrepanze partecipative), sia come

espressione di un processo macchinico (groove metronomico/isocrono, *microtiming* programmato), oppure come combinazione tra le due (per esempio quando i musicisti suonano seguendo una *drum machine* o una *click track*). Tuttavia, in assenza di una struttura di riferimento o di un ritmo ideale (che in quanto astratto e 'virtuale' è anche rappresentabile, progettabile e analizzabile come testo) non vi può essere groove. Secondo tale prospettiva, sperimentiamo e percepiamo il groove come interazione tra eventi sonori concreti e la loro struttura immanente che, sebbene astratta, fa comunque parte dell'esperienza e della cognizione musicale nel suo complesso. Questo rapporto, individuato da Anne Danielsen nel suo studio del funk di James Brown e George Clinton (Danielsen 2006, pp. 46-50), sarebbe una sorta di equivalente ritmico-musicale dell'articolazione tra frase (*sentence*) ed enunciato (*utterance*) proposta da Bakhtin (1986, pp. 159-172). Gli enunciati sonori sono 'gesti' sempre rapportati a 'frasi', figurazioni astratte e schematiche che forniscono tuttavia al groove una struttura sintattica che consente, dal punto di vista dell'ascoltatore, la comprensione del pattern a partire dai suoni e, dal punto di vista del musicista, di concretizzare lo schema ritmico in forma sonora. In questi termini, non avrebbe senso occuparsi solo degli 'enunciati' (di un groove per come è effettivamente suonato), ritenendo la struttura ideale del ritmo irrilevante in quanto astratta. Al contrario, analizzare il groove a partire dai suoni serve a comprenderne la struttura immanente, nel contesto della quale il ritmo *prende forma*.

4. Fenomenologia del groove

Può accadere che un brano che alcuni ascoltatori trovano estremamente efficace a livello ritmico lasci altri del tutto indifferenti. Si può allora provare a indicare e descrivere ciò che nel brano ci sembra più coinvolgente: per esempio l'incastro tra i pattern di basso e batteria, gli accenti sincopati delle percussioni, la precisione macchinica e trascinante di un sequencer. Tuttavia è alquanto improbabile che, anche dopo queste spiegazioni, saremo in grado di convincere qualcun altro della 'bontà' del groove né di ingenerare in lui o lei una sensazione simile a quella da noi provata. In questo senso, Steven Feld, oltre a condividere con Keil l'idea che siano le discrepanze a determinare il groove, sottolinea la necessità di un ascolto attivo, di un processo di anticipazione e 'inseguimento' delle inflessioni performative rispetto alle regolarità del ritmo:

Getting into the groove describes how a listener anticipates pattern in a style, and fully participates by momentarily tracking and appreciating subtleties vis-à-vis overt regularities (Feld 2005, p. 11).

Secondo Mark Butler, studioso che applica *music theory* e analisi musicale alla *electronic dance music*, un groove efficace è un'architettura ritmica che ingenera una sensazione cinetica e propulsiva (Butler 2014, p. 188) in grado di 'catturare' l'ascoltatore senza sforzo, a prescindere dalla presenza di nuance microtemporali o di una loro cosciente valorizzazione estetica. L'autore britannico-ghanese Kodwo Eshun, da una prospettiva piuttosto originale all'interno dei *cultural studies*, formula la propria definizione di groove con un linguaggio futurista che comprende neologismi e *portmanteau*:

Groove is when overlapping patterns of rhythm interlock, when beats syncromesh until they generate an automotion effect, an inexorable, effortless sensation which pushes you along from behind until you're funky like a train. To get into the Groove is to lock into the polyrhythmotor, to be adapted by a fictionalized rhythm engine which draws you on its own momentum (Eshun 1988, p. 82).

Tralasciando in questa sede gli aspetti relativi alla socializzazione e all'inculturazione, il coinvolgimento e la partecipazione a un ritmo esterno sono innanzitutto determinati da meccanismi psicofisiologici:

Groove is that quality that moves the song forward [...] When a song has a good groove, it invites us into a sonic world that we don't want to leave. Although we are aware of the pulse of the song, external time seems to stand still, and we don't want the song to ever end. [...] This emotional response to groove occurs via the ear-cerebellum-nucleus accumbens-lymbic circuit rather than via the ear-auditory cortex circuit. Our response to groove is largely pre- or unconscious because it goes through the cerebellum rather than the frontal lobes (Levitin 2006, pp. 166 e 188).

La sensazione di piacevole 'trascinamento' (*entrainment*), associata al groove (Witek 2017; Matthews et al. 2019) non è solo una risposta alla ricezione del flusso sonoro ritmicamente organizzato ma anche l'esito di un processo di percezione partecipata. Non è sufficiente contemplare e comprendere intellettualmente le strutture formali del ritmo, è necessario anche dirigere e 'orientare' l'ascolto in modo che l'esperienza del groove possa avere luogo (Roholt 2014, p. 43). Com'è noto, l'aspetto intenzionale è fortemente sottolineato in *Phénoménologie de la Perception* di Merleau-Ponty (2003 [1945], p. 514), in cui si distingue tra percezione analitica (riflessiva) e percezione naturale (ordinaria). La percezione analitica consiste nell'assumere un atteggiamento contemplativo distaccato, nel tentativo di analizzare e separare i singoli elementi della percezione: "una percezione analitica o riflessiva [...] si distoglie dall'oggetto e si dirige sul suo modo di presentazione" (p. 129). La percezione naturale-

ordinaria si produce invece senza particolare sforzi di separazione e avviene sempre prima di qualsiasi analisi di elementi isolati. L'impossibilità per la percezione ordinaria di rilevare le singole *quantità* è per Merleau-Ponty un fatto del tutto positivo che determina l'emergere delle *qualità*:

Dobbiamo riconoscere l'indeterminato come un fenomeno positivo. È in questa atmosfera che si presenta la qualità. Il senso che essa racchiude è un senso equivoco, si tratta di un valore espressivo piuttosto che di un significato logico (p. 50).

Considerare la struttura ritmica del groove (la pulsazione costante, la stratificazione del pattern, la sincopazione, la ripetizione ciclica) o rilevare la presenza di nuance microtemporali (cercando non tanto di misurarne l'anticipo o il ritardo, ma individuando e apprezzando l'effetto del *microtiming* rispetto alla regolarità) corrisponderebbe all'assunzione di un atteggiamento analitico che, in quanto tale, ostacolerebbe la 'naturale' sensazione del groove. D'altro canto, stiamo parlando di una qualità ritmico-musicale 'globale' che non necessita né di una comprensione intellettuale né della misurazione precisa degli eventi sonori che, nel loro complesso, la determinano. Separare le singole linee ritmiche impedisce di cogliere il groove come *Gestalt*, un sistema ritmico con proprietà d'insieme non riconducibili alle singole parti (Fraisse 1975). La sensazione pseudo-cinetica del groove non può dunque emergere nell'esperienza se le sue componenti ritmico-timbriche vengono considerate una per volta anziché tutte insieme. Eshun esclude che si possa analizzare il groove dal punto di vista teorico senza che l'aspetto *embodied* venga meno: "You can theorize words or style, but analyzing the groove is believed to kill its bodily pleasure, to drain its essence" (Eshun 1998, p. 3). Dello stesso avviso sembrano essere anche gli autori del capitolo sul groove per *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*¹² che, nell'introduzione, premettono: "groove is, in a sense, ungraspable as such—the very moment one tries to come to terms with a groove experience, one is no longer in the groove" (Schmidt Câmara e Danielsen 2019, p. 271). Ciò che forse distingue la *groove music* da altre tipologie di popular music è che, nella prima, il groove non funziona solo come una 'scenografia' ritmica su cui si avvicendano le 'figure' musicali: nessuna melodia o altro suono posto in primo piano è infatti in grado di 'rubare la scena' al groove riducendolo a un 'fondale' di accompagnamento per il tema melodico o per il canto. Tagg (1994) ha notato che nella *electronic dance music*, uno

¹² Ho voluto inserire per esteso il titolo del volume per evidenziare come, nella letteratura musicologica contemporanea e, in particolare, nella *music theory*, il groove sia considerato un *critical concept* al pari di altri quali tonalità, scala, intervallo, melodia.

dei macrogeneri di popular music che fanno maggiore affidamento sul groove, lo sfondo ritmico assurge al livello di figura mentre gli elementi melodici, convenzionalmente in primo piano, tendono invece a collassare sul *background* pulsativo.

Come già accennato rispetto al modello delle discrepanze partecipative di Keil, molti studiosi e appassionati identificano il groove con la presenza di nuance ritmiche, timbriche o dinamiche. La giustificazione cognitivista dell'importanza di queste inflessioni estemporanee dice che le nuance necessitano di un maggiore impegno predittivo/anticipatorio da parte dell'ascoltatore, rendendolo per questa ragione più profondamente coinvolto nell'esperienza musicale. L'assunto è che, in presenza di nuance e variazioni, per riuscire a seguire il ritmo della musica serve uno sforzo maggiore di quello necessario per comprendere un ritmo isocrono sempre uguale e che l'effettivo prodursi di questo impegno percettivo-predittivo avrebbe la conseguenza di ingenerare la sensazione del groove (Levitin e Grahn 2018). Jan Prögler, sottolineando l'importanza di sviluppare un metodo sistematico, ha svolto studi computazionali per appurare, nel segnale audio, la presenza di asincronie e discrepanze temporali cui ascrivere l'effetto del groove (Prögler 1995). Questo approccio non appare del tutto convincente, poiché il fenomeno non sembra prodursi solo per *processo*, in conseguenza di piccoli anticipi e ritardi rispetto alla regolarità metronomica, ma emerge anche da strutture ritmiche immanenti che determinano, per *progetto*, tensioni metriche e controritmiche su più livelli simultanei. Un'ulteriore dubbio 'epistemico' riguarda l'effettiva necessità di nuance partecipative 'somatiche', posizione che non ammetterebbe la presenza di groove nella musica realizzata con *sequencer*, batterie elettroniche e... *groove box* (Tjora 2009). Le pratiche di programmazione ritmica e microritmica sono invece alla base delle forme di popular music elettronica destinate al ballo e, in ragione di ciò, espressamente finalizzate a ingenerare la sensazione *embodied* del groove con tecniche e metodi spesso distinti da quelli del *microtiming* espressivo-performativo e dalla ripetizione-con-variazione.

5. Corpo, movimento e gesti musicali

Ripartire dal corpo come primo interpretante del suono e
anzi dell'opera musicale stessa
Gino Stefani 1985, p. 386

The turn to the body is arguably the most striking feature
of popular 20th century music
Peter Wicke in Papenburg 2023, p. 114

I wanted my head to appear smaller and the easiest way to
do that was to make my body bigger,
because music is very physical and often the body under-
stands it before the head
David Byrne 1984, 00:39

L'aspetto *embodied* non riguarda in realtà solo i generi *groove-based* ma tutta la musica (o quasi): “Music moves us, quite literally, and often we are unaware of the small motions we make in response to it [...] all music, classical as much as other kinds, produces a visceral response in those who are familiar with, and who enjoy, its style and idiom” (Davies 1999, p. 193); “All music listened to seriously is some kind of ‘body music’ – one hears not with ears alone, but with one’s body” (Ihde 2007, p. 230). Alcuni studi sulle relazioni tra ascolto e movimento sembrano sottintendere un rapporto di causa-effetto, con lo stimolo musicale (causa) che provoca/induce il movimento dell’ascoltatore (effetto). Mediante l’osservazione diretta e le tecniche di *motion capture* è possibile rilevare e valutare i movimenti associati a determinati stili musicali e a specifiche situazioni di ascolto (Danielsen, Haugen e Jensenius 2015). Attraverso l’analisi gestuale, si effettua così una classificazione dei ‘movimenti musicali’ in categorie, cercando di comprendere quali siano innati e ‘automatici’ e quali determinati da inculturazione o apprendimento, senza però interrogarsi se il rapporto tra suono e gesto sia di tipo causalmente lineare o qualcosa di più complesso (Naveda e Leman 2010). In altre parole, il movimento è spesso considerato l’epifenomeno di una percezione mentale. Un’altra ipotesi è che il movimento esplicito possa contribuire a orientare e a modulare l’ascolto rispetto alla percezione del ritmo e del groove. Consideriamo per esempio i movimenti dei musicisti: non tutti i gesti osservabili durante una performance sono *instrumental gestures* che riguardano un’azione diretta all’ottenimento di un risultato udibile. I gesti detti *sound-accompanying* (o *sound tracing*) non riguardano la generazione o la modulazione di suoni ma tendono a riflettere quello che accade nella musica (Godøy, Haga, e Jensenius 2006). Nel caso di movimenti che seguono il beat, non si può però dire che, per esempio, il battere il piede a tempo sia semplicemente un *effetto* di cui la musica è *causa*. Tale gesto serve talvolta anche a regolare il proprio tempo, allineandosi al ritmo della pulsazione. Il *tapping* di mani o piedi non è quindi sempre direttamente funzionale dalla produzione del suono¹³ ma è anche un’azione finalizzata a percepire il ritmo attraverso il corpo. In ambito

¹³ Ai fini della performance, può essere sufficiente un buon *timing* interiore come nel *metronome sense* identificato da Waterman (1951, p. 209).

psicologico si parla di *beat induction*, un'abilità cognitiva probabilmente innata, almeno in forma potenziale, che consente di cogliere la regolarità della pulsazione per suonare, cantare o muoversi in modo sincronizzato (Honing et al. 2009; Håden et al. 2024). L'espressione *beat induction* è preferibile a *beat perception* poiché, come nel *metronome sense* (Waterman 1951), il *beat* non deve per forza manifestarsi nel flusso sonoro per essere 'sentito' interiormente. L'induzione ritmica e l'*entrainment* non sono qualcosa di passivo o reazioni provocati da un evento sonoro; si tratta al contrario di processi attivi in cui la struttura del ritmo suggerisce all'ascoltatore la persistenza di uno schema ripetuto, anche quando questo non è sempre confermato dal flusso sonoro effettivamente udito. Negli studi che misurano l'attivazione musicale della corteccia cerebrale e di altre parti del sistema nervoso legate al movimento, spesso non si considera il gesto esplicito come parte del processo di percezione del ritmo, poiché è ormai risaputo che può esservi attivazione neuronale anche in assenza di movimento (Molnar-Szakacs e Overy 2006). L'idea è che il movimento venga 'immaginato' o 'simulato' dall'attività neurale a livello pre-motorio.¹⁴

[I]f the spatiotemporal form of certain stimuli are matched to the dynamics of the motor system, then they may evoke a motion of an internal representation, or motor image, of the corresponding synergetic elements of the musculoskeletal system, even if the musculoskeletal system itself does not move (Todd 1999, p. 115).

Gli approcci *embodied* prevedono invece che, tanto nei musicisti quanto negli ascoltatori, la percezione del ritmo sia direttamente collegata al movimento. L'*aisthesis* ritmica non sarebbe quindi riducibile a una rappresentazione interna (mentale), poiché anche il corpo ricopre un ruolo attivo nella formazione dell'esperienza musicale. Si tratta di qualcosa di simile a quanto già sostenuto da Merleau-Ponty:

L'esperienza motoria del nostro corpo non è un caso particolare di conoscenza, ma ci fornisce un modo di accedere al mondo e all'oggetto, una *praktognosia*¹⁵ che deve essere riconosciuta come originale e forse come originaria. Il mio corpo ha il suo mondo o comprende il suo mondo senza dover passare attraverso 'rappresentazioni', senza subordinarsi a una 'funzione simbolica' od 'oggettivante' (Merleau-Ponty 2003 [1945], p. 318).

¹⁴ Per atti motori *overt* e *covert* e il concetto di *mimetic motor imagery* v. Cox (2011).

¹⁵ Il termine 'praktognosia' sottolinea in senso pratico e situato (ossia *enacted* ed *embedded*) la dimensione incorporata (*embodied*) dell'esperienza. Per Merleau-Ponty il nostro modo di rapportarci con le cose sembra infatti basato su quelle che Gibson, in prospettiva ecologica, identificherà in seguito come *affordance*.

Per descrivere questi movimenti, Merleau-Ponty usa l'espressione *intentionnalité motrice*. In altre parole non c'è un'astrazione dell'oggetto o una rappresentazione mentale sulla base della quale si determina una nostra azione, ma è il nostro corpo a conoscere direttamente l'oggetto e ad agire su di esso.¹⁶ La 'comprensione' musicale del groove non sembra però avere molto in comune con i movimenti che si fanno per esplorare uno spazio o per afferrare degli oggetti. Vi sono tuttavia azioni che hanno a che fare in massima parte con l'aspetto ritmico-temporale dell'esperienza musicale. Questi movimenti potrebbero essere connotati da intenzionalità motoria, ossia da una conoscenza/competenza non cognitiva bensì incarnata (*embodied*). Questo tipo di azione percettiva è accompagnato da una sensazione di adeguatezza rispetto alla posizione del nostro corpo e alla qualità dei nostri movimenti. Merleau-Ponty fa l'esempio di mettersi alla giusta distanza e nella posizione corretta per fare esperienza di un dipinto:

per ogni oggetto c'è una distanza ottimale dalla quale esso chiede di essere visto, un orientamento sotto il quale si offre in maggior misura: al di qua e al di là abbiamo solo una percezione confusa per eccesso o per difetto, tendiamo allora verso il massimo di visibilità, cerchiamo, come al microscopio, una messa a fuoco migliore [...] il mio corpo è permanentemente posto in stazione di fronte alle cose per percepirle, mentre per me le apparenze sono sempre avvolte in un certo atteggiamento corporeo (pp. 680-681).

Cercando di applicare la teoria fenomenologica di Merleau-Ponty alla sensazione del groove, Roholt sostiene che i gesti *sound-accompanying* e, in particolare, quei movimenti che si fanno per seguire o imitare il ritmo, siano il corrispettivo musicale di cercare la giusta prospettiva, di assumere l'atteggiamento corporeo 'corretto' per sentire il groove attraverso un'intenzionalità *embodied* (Roholt 2014, p. 136). Tuttavia non è chiaro perché, per sostenere che il groove possa essere colto solo attraverso un movimento esplicito del corpo, Roholt debba appellarsi all'indeterminabilità o all'ineffabilità delle inflessioni microtemporali: anche se non riusciamo a distinguere con esattezza le nuance, fintantoché sentiamo (anche con il corpo) che un ritmo è *rushed* oppure *dragged*, fluido oppure sussultorio, organico o macchinico, tale consapevolezza coincide con l'esperienza del groove. Inoltre, pur non negandone esplicitamente l'importanza, le teorie basate sull'intenzionalità motoria non rilevano il ruolo delle differenze culturali, mentre invece ogni cultura 'costruisce' il corpo (inteso anche come *locus* della percezione estetica) e i movimenti in modo specifico.

¹⁶ La posizione di Merleau-Ponty è tutt'altro che meccanicistica: la distinzione è infatti fra *Leib* (corpo vivo) e *Körper* (corpo fisico); v. Cusinato (2018, pp. 81-84).

Un altro approccio indirettamente *embodied* consiste nell'unire la percezione aptica a quella aurale. Per esempio, soprattutto per eventi sonori caratterizzati anche dalle cosiddette *very low frequencies*, non è solo l'udito a cogliere la periodicità del groove ma anche l'apparato vestibolare e vibrotattile (Lenc et al. 2018; Hove et al. 2020; Cameron et al. 2022). Si rende dunque necessario considerare la pelle e il corpo anche come organi di sensazione e cognizione ritmico-musicale:

A similar thing that happens a lot is a big transference to tactility [...] there's often a lot of sounds where the percussion is too distributed, too motile, too mobile for the ear to grasp as a solid sound. And once the ear stops grasping this as solid sound, the sound very quickly travels to the skin instead – and the skin starts to hear for you (Eshun 1998, p. 181).

Mentre gli approcci cognitivisti 'classici' trattano la musica come un fatto puramente uditivo, i recenti modelli di *embodied cognition* (oltre che una lunga tradizione musicologica ed estetologica) considerano la musica come una combinazione di suoni e movimento (Todd 1999). Il senso cinetico associato a determinate strutture ritmiche e le qualità 'fisiche' evocate dalla musica sono evidenti nel linguaggio comune con il ricorso ad espressioni che rimandano direttamente al movimento nello spazio o a sensazioni somatiche (Tagg 2013, pp. 498-500). 6.

6. Groove, *musicking* e accesso estetico

Ho accennato a come le teorie del groove basate sulle nuance espressive estemporanee non possano dare conto del groove della popular music basata su ritmi elettronici e quantizzati. Tuttavia l'applicazione del concetto di intenzionalità motoria al ritmo non necessita di per sé della presenza di inflessioni microtemporali né di *participatory differences*. In prospettiva *embodied*, il groove può essere efficace anche se perfettamente metronomico: l'importante è che la percezione ritmica sia mediata da un'attivazione motoria implicita o esplicita, *overt* o *covert* (Cox 2011). Sarebbe dunque possibile considerare i gesti *sound-accompanying* e i movimenti di *entrainment* (il *tapping* di mani e piedi, l'oscillazione del capo e del corpo, fino alla danza) come *azioni percettive* dirette verso il groove e finalizzate a completarne l'esperienza. La sensazione del groove può essere ulteriormente qualificata da un *rhythmic feel* specifico, ascrivibile anche a quelle nuance microtemporali che i modelli performativi/processuali del groove spiegano con efficacia, offrendo strumenti per l'analisi e la categorizzazione di questi aspetti 'sottili' (Stanyek 2014).

L'idea di groove come risultato di una percezione attiva, *embodied* e orientata dall'intenzionalità motoria potrebbe ricordare le riflessioni di Bessler (2011) sulla modalità di accesso estetico (*Zugangsweise*) della cosiddetta 'musica d'uso' (*Gebrauchsmusik*). Si tratta di un tipo di esperienza non limitata alla contemplazione ma in cui l'ascoltatore è un conoscitore-esploratore partecipante. Bessler, che si occupava anche della musica da ballo della sua epoca, parla di accesso estetico quasi come di una forma partecipativa di *musicking* (Small 1998) che si attua attraverso la danza,¹⁷ il canto, o suonando uno strumento:

[T]he posture of a dancer or even of a closely involved spectator is that for him the music is not the main focus. [...] His actions consist in allowing his body to swing with the rhythm, internally following the usually familiar melody. He does not listen, but responds in an outpouring of activity, [...] the distance we expect between music and listener appears to be absent, so the otherwise distinct and discrete individuals blend into a kind of rhythmically vital collective being, [...] a mere observer does not have the appropriate access (*Zugang*) to this music, inasmuch as he does not 'join in' (*nicht 'mitmacht'*) [...] The authentic mode of access [...] is a physically active joining in (*[Mit-] Vollziehen*). An outsider hearing such music will react only with the observation (Bessler 2011 [1925], pp. 53-54).

Il fatto che la sensazione del ritmo sia anche un *bodily feeling* è confermato nel discorso *emic* dall'impiego di metafore di tipo cinetico o posturale. Si descrive un andamento o una condotta che sembrano spingere o tirare (*pushing, pulling*), sporgersi in avanti o indietro (*leaning forward, backward*), essere 'rilassati' oppure strettamente sotto controllo (*loose, tight, in the pocket*). Una volta avvertita la 'presenza' del groove, le nuance di *timing* e di dinamica manifestano 'tensioni' e 'rilassamenti' che ne determinano il *rhythmic feel* specifico. Se invece rivolgiamo la nostra attenzione sui dettagli oppure incoraggiamo qualcuno che 'non sente' il groove a concentrarsi sulle nuance, sui suoni che cadono in ritardo o in anticipo rispetto alla griglia metrica, ostacoliamo la percezione *embodied* che, attraverso l'intenzionalità motoria e un orientamento percettivo 'indeterminato' (Roholt 2013), permette in molti casi di cogliere direttamente il groove come Gestalt ritmico-cinetica, di cogliere la forma della sensazione senza passare attraverso gli schemi dell'intelletto.

¹⁷ Più tardi anche Roberto Leydi, Giovanni Morelli e Richard Middleton considerano il ballo in termini di *embodiment* dell'esperienza musicale (Corbella 2017, p. 19), mentre Derek B. Scott identifica "nell'enfatizzazione dell'elemento corporeo e patemico del *sound* la 'rivoluzione' messa in atto da repertori ballabili nei contesti metropolitani dell'occidente ottocentesco e primo-novecentesco" (*ivi*, p. 22).

7. Salvare i fenomeni: il groove tra struttura, processo ed *embodiment*

Le teorie processuali e performative ci aiutano a distinguere chiaramente le diverse manifestazioni del groove in forma di *rhythmic feel*, tuttavia, in ogni ambito disciplinare, gli studiosi tendono implicitamente a valorizzare gli oggetti della propria ricerca. Chi si occupa di rock e di jazz si ritrova così a privilegiare il particolare groove di quelle musiche, spingendosi in certi casi a sostenere che la musica ‘macchinica’ o quantizzata¹⁸ non possa avere groove poiché è priva di quei piccoli anticipi e ritardi che un musicista produce rispetto alla regolarità metronomica. I modelli vitalisti e ‘somatici’ del groove tendono anch’essi a fare perno sulle caratteristiche specifiche del loro oggetto di studio, considerando le nuance performative come qualcosa di intrinsecamente positivo e descrivendole in modo appassionato.¹⁹ In sostanza, il groove viene fatto coincidere per prima cosa con uno scostamento delle ‘note’ dalla griglia metronomica, griglia che Caporaletti (2014) definisce gutenberghiana, rifacendosi a *La Galassia Gutenberg* di McLuhan (1962) in cui, com’è noto, si evidenzia la modularità quantificante del modello visivo determinato dalla scrittura a stampa, del tutto simile alla parcellizzazione degli eventi sonori operata dalla notazione.²⁰ In tale prospettiva, le musiche che non presentano evidenti nuance temporali, dinamiche o timbriche non avrebbero quindi né swing né groove e sarebbero in qualche modo inferiori alle musiche cosiddette audiotattili.²¹

¹⁸ La funzione di quantizzazione corregge la posizione di una nota spostandola in corrispondenza della più vicina suddivisione metrica secondo una griglia preimpostata, la cui risoluzione è in genere compresa tra il quarto (semiminima) fino alla terzina di sessantaquattresimi/semibiscroma. L’effetto è quello di un’esecuzione perfettamente ‘metronomica’ e priva di *timing* espressivo. La griglia di quantizzazione è inoltre regolabile per rappresentare articolazioni *long-short*, la cui proporzione è convenzionalmente detta *swing ratio*. Di solito per ‘quantizzazione’ si intende una correzione di tipo temporale, vi possono però essere altre tipologie, come la quantizzazione della dinamica (che, in modo simile alla compressione, riduce le intensità entro una gamma prestabilita) o quella delle altezze (che corregge l’intonazione di una nota allineandola a quella più vicina sulla scala diatonica o cromatica, ossia il principio alla base dell’*autotune*).

¹⁹ “L’afflato groovemico [...] coincide con la *risonanza sensitiva*, il sentimento del suono” (Caporaletti 2019, p. 283, corsivo nell’originale).

²⁰ “La cultura manoscritta è intensamente audio-tattile a confronto con la cultura della stampa” (McLuhan 2011, p. 78); “Con la stampa si ha una più completa separazione della vista dell’audio-tattile [che obbliga a] una completa traduzione della vista nel suono mentre guarda la pagina” (p. 181).

²¹ “Il pregiudizio visivo che si è così formato vanifica del tutto la possibilità di sviluppare le [...] capacità musicali audio-tattili”; (McLuhan 2011, p. 92) “La soppressione del senso della vista a favore del complesso audio-tattile produce [...] le configurazioni del jazz e delle imitazioni dell’arte primitiva che irrupero nella nostra vita con la radio” (p. 118). “Si provi a pensare a quelle realizzazioni musicali, computerizzate, in cui non agiscono

Nonostante l'entusiasmo per l'approccio vitalista della *groovology* appaia un po' eccessivo (soprattutto quando si propone di abbandonare ogni analisi oggettiva in nome di un generico vitalismo),²² va dato atto a Keil di riconoscere che nel groove non vi è antagonismo tra le caratteristiche sintattiche (strutturali, progettabili e in qualche modo rappresentabili) e le microinflexioni (più difficilmente astrabili o trascrivibili) che emergono tipicamente dall'esecuzione: "structure (syntax, notable relationships), process (groove, drive, timing PDs) and texture (sound blends, timbres, pitch PDs) are all important aspects of music" (Keil e Progler 1995, p. 97). Non c'è incompatibilità, quindi, tra *struttura* e *processo*, poiché relazioni notabili e micro-inflexioni possono essere contemporaneamente presenti, con la notevole eccezione della *popular music* elettronica, bollata un po' adornianamente da Keil come qualcosa di alienato cui l'umanità si sarebbe resa dipendente attraverso il consumo dei prodotti 'tossici' dell'industria culturale: "the mediation/commodification/mechanization of music [...] millions of people have become addicted to mechanized, magnified, ersatz PDs and synthetic grooves" (p. 99). In realtà, le tecnologie musicali consentono ampiamente la programmazione (e l'esasperazione) di nuance temporali, timbriche e dinamiche. Tali inflessioni non sono però 'partecipative' ma permanentemente 'scritte' e inserite nel ciclo della ripetizione macchinica. Diversi studi hanno rilevato che le discrepanze partecipative avrebbero un effetto addirittura negativo rispetto all'intensità del groove (Frühau, Kopiez e Platz 2013) anche in generi come il jazz o lo swing (Datseris et al. 2019). In particolare, con l'aumentare delle discrepanze, la sensazione del groove sembra diminuire e questo avviene (sorprendentemente?) in modo più marcato per gli ascoltatori con maggior esperienza o istruzione musicale (Davies et al. 2013; Senn et al. 2016). Pertanto appare oggi del tutto evidente che l'origine del fenomeno non sia (solo) nelle discrepanze partecipative ma anche e soprattutto nelle caratteristiche strutturali/sintattiche del pattern ritmico e nell'impiego di un *microtiming* 'esatto' e costante, ossia che si ripete a ogni ciclo in modo sempre uguale anziché variare (Senn et al. 2017).

le PDs. [discrepanze partecipative] qualunque ascoltatore realmente sensibile sa molto bene come la mancanza di quel chiaramente percepibile sfasamento naturale e vitale rispetto alla pseudo-meccanicità della pulsazione esplicitata ingeneri l'istantanea devitalizzazione della musica. E sa anche quanto possa essere privo di contenuto sia emotivo sia estetico un brano [...] regolato costantemente sul metronomo elettronico". Caporaletti 2014, p. 165.

²² "Groovology may replace most of musicology and some other objectifying, analytic, dismal sciences because synthetic and joyous participation (and participant-observation) is more in tune with human nature" (Keil 2010, p. 5).

I ricercatori impegnati nel progetto pluriennale *Timing and sound in Musical Microrhythm* hanno riscontrato che anche gli eventi sonori il cui attacco è perfettamente allineato con la griglia metronomica possono ingenerare nuance microtemporali. Quando i suoni in una sequenza isocrona hanno transitori di attacco e proprietà timbrico-spetttrali differenti, si può determinare una ‘posizione percettiva’ (*p-center*) diversa rispetto alla loro effettiva insorgenza acustica. Dunque, anche in assenza di *microtiming* effettivo, la sensazione del groove potrebbe essere ascritta alla presenza percettiva di un *microtiming* apparente (Danielsen et al. 2024). Si tratta tuttavia, anche in questo caso, di nuance sistematiche e ciclicamente ripetute, non di discrepanze estemporanee continuamente variabili.

I risultati di questi studi empirici sembrano smentire certe teorizzazioni emic del groove che, al contrario, attribuiscono un’enorme importanza alla ‘cesellatura’ microtemporale tanto nella produzione musicale ‘tecnologica’ quanto nella performance dal vivo. Possiamo tuttavia fare nostre le teorie strutturali insieme a quelle processuali, senza doverne sacrificare alcuna: quando approcci diversi conducono a modelli teorici distinti, le conclusioni si possono accordare tra loro per ‘salvare il fenomeno’ del groove per come questo si presenta nell’ascolto e nella pratica musicale.

L’espressione ‘salvare i fenomeni’ (σώζειν τὰ φαινόμενα, in riferimento all’antica *querelle* sul moto degli astri) indica che una teoria scientifica non debba dare conclusioni che contrastano con le osservazioni empiriche. Azzardando uno spericolato parallelo tra l’analisi del ritmo nella popular music e lo studio delle meccaniche celesti, si potrebbe dire che alcuni spiegano il ‘moto’ del groove appellandosi a movimenti irregolari (posizione tipicamente assunta dalla teoria delle discrepanze partecipative e dai modelli somatico-vitalisti), altri invece attraverso la combinazione di cicli uniformi (come nelle teorie sintattico-strutturali su ‘dissonanze’ metriche e tensioni tra ritmi e controritmi). Duhem ricorda come Aristotele facesse notare che l’astronomo e il fisico esaminano lo stesso oggetto e studiano lo stesso movimento, ma lo fanno da punti di vista differenti: l’astronomo contempla il moto in astratto; il fisico, al contrario, lo studia come il movimento di *tale* corpo. Tuttavia una teoria non deve escludere l’altra poiché “due ipotesi distinte si possono accordare per accidente e salvare egualmente bene tutte le apparenze del moto” e si potrebbe concludere che “i movimenti irregolari degli astri [...] sono apparenze complicate prodotte dalla composizione di molti movimenti circolari e uniformi [...] l’astronomo mette assieme questi movimenti fino a che giunge a salvare i fenomeni” (Duhem 1986, pp. 41-42). Un medesimo atteggiamento di conciliante combinazione tra approcci differenti sarebbe a mio avviso consigliabile anche nello studio e nell’analisi del groove.

Bibliografia

- Abbate, C.
2004 *Music-Drastic or Gnostic?*, in “Critical Inquiry”, vol. 30, n. 3, pp. 505-536.
- Agawu, K.
1995 *The Invention of ‘African Rhythm’*, in “Journal of the American Musicological Society”, vol. 48, n. 3, pp. 380-395.
- Agostini, R.
2009 *Musica Corpo Estetica*, in A. Anceschi (a cura di), *Musica e educazione estetica*, EDT, Torino, pp. 30-41.
- Alexander, T.
2016 *Dewey’s Philosophy of Art and Aesthetic Experience*, in “Artizein: Arts and Teaching Journal”, vol. 2, n. 1, pp. 59-67.
- Aristoxenus
1902 *The Harmonics of Aristoxenus*, Clarendon Press, Oxford.
- Bakhtin, M.
1986 *Speech genres and others late essays*, University of Texas Press, Austin.
- Battino, D. e Richards, K.
2005 *The art of digital music*, Backbeat Books, San Francisco.
- Bernardi, N.F., Bellemare-Pepin, A. e Peretz, I.
2018 *Dancing to “groovy” music enhances the experience of flow*, in “Annals of the New York Academy of Sciences”, vol. 1423, n. 1, pp. 415-426.
- Bessler, H.
2011 [1925] *Appendix: Fundamental Issues of Musical Listening (1925)*, in “Twentieth-Century Music”, vol. 8, n. 1, pp. 49-70.
- Brattico, P., Brattico, E. e Vuust, P.
2017 *Global Sensory Qualities and Aesthetic Experience in Music*, in “Frontiers in Neuroscience”, n. 11 (<https://doi.org/10.3389/fnins.2017.00159>).
- Bolden, T.
2008 *The Funk Era and Beyond: New Perspectives in Black Popular Culture*, Palgrave Macmillan, New York.
- Brown, J.E Tucker, B.
1986 *James Brown, the godfather of soul*. Palgrave Macmillan, New York.
- Butler, M.J.
2014 *Playing with Something That Runs*, Oxford University Press, New York

Byrne, D.

1984 *David Byrne Interview* (video disponibile all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=dE-mxVxFXLg?t=39>).

Cameron, D.J., Dotov, D., Flaten, E., Bosnyak, D., Hove, M.J. e Trainor, L.J.

2022 *Undetectable very-low frequency sound increases dancing at a live concert*, in "Current Biology", vol. 32, n. 21, pp. 1222-1223.

Caporaletti, V.

2014 *Swing e groove: sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*. LIM, Lucca.

2019 *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili*. Aracne, Roma.

Clarke, E.F.

1989 *The Perception of Expressive Timing in Music*, in "Psychological Research", vol. 51, n. 3, pp. 2-9.

Clayton, M., Sager, R. e Will, U.

2005 *In time with the music: The concept of entrainment and its significance for ethnomusicology*, in "European Meetings in Ethnomusicology", vol. 11, n. 1, pp. 3-142.

Cochrane, T.

2021 *Moved by Music Alone*, in "The British Journal of Aesthetics", vol. 61, n. 4, pp. 455-470.

Corbella, M.

2017 *"Il catalogo è questo": Giovanni Morelli, la storiografia musicale e un dialogo (immaginario?) con l'etnomusicologia e i popular music studies*, in G. Viviani (a cura di), *Variazioni in sviluppo: i pensieri di Giovanni Morelli verso il futuro*, Fondazione Cini, Venezia, pp. 2-26.

Cox, A.

2011 *Embodying Music: Principles of the Mimetic Hypothesis*, in "Music Theory Online", vol. 17, n. 2 (<https://mtosmt.org/issues/mto.11.17.2/mto.11.17.2.cox.html>).

Cusinato, G.

2018 *Biosemiotica e psicopatologia dell'ordo amoris*, Franco Angeli, Milano.

Danielsen, A.

2006 *Presence and pleasure: the funk grooves of James Brown and Parliament*, Wesleyan University Press, Middletown.

Danielsen, A., Haugen, M.R. e Jensenius, A.R.

2015 *Moving to the beat: Studying entrainment to micro-rhythmic changes in pulse by motion capture*, in "Timing & Time Perception", vol. 3, n. 1-2, pp. 133-154.

Danielsen, A., Brøvig, R., Böhler, K.K., Câmara, G.S., Haugen, M.R., Jacobsen, E., Johansson, M.S., Lartillot, O., Nymoen, K., Oddekalv, K.A., Sandvik, B., Sioros, G. e London, J.

2024 *There's More to Timing than Time: Investigating Musical Microrhythm Across Disciplines*, in "Music Perception", vol. 41, n. 3, pp. 176-198.

Datseris, G., Ziereis, A., Albrecht, T., Hagmayer, Y., Priesemann, V. e Geisel, T.
2019 *Microtiming Deviations and Swing Feel in Jazz*, in "Scientific Reports", vol. 9, n. 19824 (<https://doi.org/10.1038/s41598-019-55981-3>).

Davies, S.

1999 *Rock Versus Classical Music*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 57, n. 2, pp. 193-204.

Davies, M., Madison, G., Silva, P. e Gouyon, F.

2013 *The Effect of Microtiming Deviations on the Perception of Groove in Short Rhythms*, in "Music Perception", vol. 30, n. 5, 497-510.

Dello Buono, S.

2009 *L'estetica fenomenologica di Dufrenne: una proposta per l'attualità*, in "Itinera", vol. 8, n. 1, pp. 1-30.

Dufrenne, M.

1953 *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris.

Duhem, P.

1986 [1908] *Salvare i fenomeni*, a cura di F. Bottin, Borla, Roma.

Eshun, K.

1998 *More brilliant than the sun: adventures in sonic fiction*. Quartet Books, London.

Etani, T., Miura A., Kawase S., Fuji S., Keller P. E., Vuust, P. e Kudo, K.

2023 *A review of psychological and neuroscientific research on musical groove*, in "Neuroscience & Biobehavioral Reviews", n. 105522 (<https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2023.105522>).

Feld, S.

2005 *Aesthetics as Iconicity of Style (Uptown Title); Or, (Downtown Title) 'Lift-Up-Over Sounding': Getting into the Kaluli Groove*, in C. Keil e S. Feld, *Music Grooves*, Fenestra, Tucson, pp. 74-113.

Fitch, W.T.

2016 *Dance, Music, Meter and Groove: A Forgotten Partnership*, in "Frontiers in Human Neuroscience", n. 10 (<https://doi.org/10.3389/fnhum.2016.00064>).

Fraisse, P.

1975 *Is Rhythm a Gestalt?*, in S. Ertel, L. Kemmler e M. Stadler (a cura di), *Gestalttheorie in der Modernen Psychologie: Wolfgang Metzger zum 75. Geburtstag*, Steinkopff, Heidelberg, pp. 227-232.

Fraisse, P.

1979 *Psicologia del Ritmo*. Armando Editore, Roma.

1982 *Rhythm and Tempo*, in D. Deutsch (a cura di), *Psychology of Music*, Academic Press, New York, pp. 149-180.

Frühau, J., Kopiez, R. e Platz, F.

2013 *Music on the timing grid: The influence of microtiming on the perceived groove quality*, in "Musicae Scientiae", vol. 17, n. 2, pp. 246-260.

Gjerdingen, R.O.

1994 *Apparent Motion in Music?*, in "Music Perception", vol. 11, n. 4, pp. 335-370.

Gracyk, T.

(s.v.). *Aesthetics of Popular Music*, in *The Internet Encyclopedia of Philosophy* (<https://iep.utm.edu/aesthetics-of-popular-music/>).

Godøy, R.I., Haga, E. e Jensenius, A.R.

2006 *Exploring music-related gestures by sound-tracing – A preliminary study*, in "2nd ConGAS International Symposium on Gesture Interfaces for Multimedia Systems", University of Leeds, Leeds, pp. 27-33.

Godøy, R.I. e Leman, M.

2010 *Musical gestures: Sound, movement, and meaning*, Routledge, New York.

Håden, G.P., Bouwer, F.L., Honing, H., Winkler, I.

2024 *Beat processing in newborn infants cannot be explained by statistical learning based on transition probabilities*, in "Cognition", vol. 243, n. 105670 (<https://doi.org/10.1016/j.cognition.2023.105670>).

Hodeir, A.

1959 *Jazz, its evolution and essence*, Grove Press, New York.

Honing, H., Ladinig, O., Håden, G.P. e Winkler, I.

2009 *Is beat induction innate or learned? Probing emergent meter perception in adults and newborns using event-related brain potentials*, in "Annals of the New York Academy of Sciences", vol. 1169, n. 3, pp. 93-96.

Hove, M.J., Martinez, S.A. e Stupacher, J.

2020 *Feel the bass: Music presented to tactile and auditory modalities increases aesthetic appreciation and body movement*, in "Journal of Experimental Psychology: General", vol. 149, n. 6, pp. 1137-1147.

Ihde, D.

2007 *Listening and voice: Phenomenologies of sound*, SUNY Press, Albany (NY).

Iyer, V.

2002 *Embodied Mind, Situated Cognition, and Expressive Microtiming in African American Music*, in “Music Perception”, vol. 19, n. 3, pp. 387-414.

Keil, C.

1966 *Motion and Feeling Through Music*, in “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 24, n. 3, pp. 337-349.

2010 *Defining ‘Groove’*, in “PopScriptum”, n. 11 (<https://doi.org/10.18452/20304>).

Keil, C. e Progler, J.A.

1995 *Rejoinders*, in “Ethnomusicology”, vol. 39, n. 1, pp. 97-103.

Koelsch, S., Vuust, P. e Friston, K.

2019 *Predictive Processes and the Peculiar Case of Music*, in “Trends in Cognitive Sciences”, vol. 23, n. 1, pp. 63-77.

Leman, M.

2007 *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*, The MIT Press, Cambridge (MA).

Lenc, T., Keller, P.E., Varlet, M. e Nozaradan, S.

2018 *Neural tracking of the musical beat is enhanced by low-frequency sounds*, in “Proceedings of the National Academy of Sciences”, vol. 115, n. 32, pp. 8221-8226.

Levitin, D.J.

2006 *This is your brain on music*, Penguin, New York.

Levitin, D.J. e Grahn, J.A.

2018 *The Psychology of Music: Rhythm and Movement*, in “Annual Review of Psychology”, vol. 69, n. 1, pp. 51-75.

Margulis, E.

2014 *On Repeat: How Music Plays the Mind*, Oxford University Press, New York.

Matthews, T.E., Witek, M.A.G., Heggli, O.A., Penhune, V.B. e Vuust, P.

2019 *The sensation of groove is affected by the interaction of rhythmic and harmonic complexity*, in “Plos One”, vol. 14, n. 1 (<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0204539>).

Matthews, T.E., Witek, M.A.G., Lund, T., Vuust, P. e Penhune, V.B.

2020 *The sensation of groove engages motor and reward networks*, in “NeuroImage”, vol. 214, n. 116768 (<https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2020.116768>).

- McLuhan, M.
2011 [1962] *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico*, Armando Editore, Roma.
- Meelberg, V.
2011 *Moving to Become Better: The Embodied Performance of Musical Groove*, in "Journal of Artistic Research", vol. 1, n. 1 p. 1-33.
- Merleau-Ponty, M.
2003 [1945] *Fenomenologia della percezione*, Milano: Bompiani.
- Meyer, L.B.
1956 *Emotion and meaning in music*, University of Chicago Press, Chicago.
- Middleton, R. e Agostini, R.
2004 *Musicologia storica e musica di consumo: completamento della tavola rotonda*, in "Il Saggiatore Musicale", vol. 11, n. 2, pp. 395-408.
- Middleton, R.
2006 *Voicing the popular. On the Subjects of Popular Music*, Routledge, New York.
- Molnar-Szakacs, I. e Overy, K.
2006 *Music and mirror neurons: From motion to 'e'motion*, in "Social Cognitive and Affective Neuroscience", vol. 1, n. 3, pp. 235-241.
- Naveda, L. e Leman, M.
2010 *Spatiotemporal representation of dance and music gestures using topological gesture analysis*, in "Music Perception", vol. 28, n. 1, pp. 93-111.
- Papenburg, J.G.
2023 *Listening devices: music media in the pre-digital era*, Bloomsbury, New York.
- Patel, A.D.
2006 *Musical Rhythm, Linguistic Rhythm, Human Evolution*, in "Music Perception", vol. 24, n.1, pp. 99-104.
- Pearson, L.
1990 *Elementa Rhythmica, The Fragment of Book II and the Additional Evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory*, Clarendon Press, Oxford.
- Pressing, J.
2002 *Black Atlantic Rhythm: Its Computational and Transcultural Foundations* in "Music Perception", vol. 19, n. 3, pp. 285-310.
- Prögler, J.A.
1995 *Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section*, in "Ethnomusicology", vol. 39, n. 1, pp. 21-54.

Roholt, T.

2013 *In Praise of Ambiguity: Musical Subtlety and Merleau-Ponty*, in “Contemporary Aesthetics”, vol. 11, n. 19, pp. 1-15.

Roholt, T.

2014 *Groove: A phenomenology of rhythmic nuance*, Bloomsbury, London.

Rowell, L.

1979 *Aristoxenus on Rhythm*, in “Journal of Music Theory”, vol. 23, n. 1, pp. 63-79.

Schmidt Câmara, G. e Danielsen, A.

2019 *Groove*, in *The Oxford Handbook Of Critical Concepts In Music Theory*, in A. Rehding e S. Rings (a cura di), Oxford University Press, New York, pp. 271-294.

Schulze, H.

2016 *Corporeal Listening*, in J.G. Papenburg e H. Schulze (a cura di), *Sound as Popular Culture: A Research Companion*, The MIT Press, Cambridge (MA), pp. 281-289.

Senn, O., Kilchenmann, L., von Georgi, R. e Bullerjahn, C.

2016 *The Effect of Expert Performance Microtiming on Listeners' Experience of Groove in Swing or Funk Music*, in “Frontiers in Psychology”, vol. 7, n. 1487, pp. 1-16.

Senn, O., Bullerjahn, C., Kilchenmann, L. e von Georgi, R.

2017 *Rhythmic Density Affects Listeners' Emotional Response to Microtiming*, in “Frontiers in Psychology”, vol. 8, n. 1709, pp. 1-21.

Sini, C.

2017 *In principio era il ritmo*, in “Il Pensiero”, vol. LVI, n. 2, pp. 31-40.

Small, C.

1998 *Musicking: The meanings of performing and listening*, Wesleyan University Press, Middletown.

Somigli, P., Cecchi, P., Baroni, M., Middleton, R., Borio, G., Rizzardi, V. e Pozzi, R.

200 . *Musicologia storica e musica di consumo: una tavola rotonda*, in “Il Saggiatore Musicale”, vol. 10, n. 2, pp. 317-365.

Stanyek, J.

2014 *Forum on Transcription*, in “Twentieth-Century Music”, vol. 11, n. 1, pp. 101-161.

Stefani, G.

1985 *Il Senso in Musica: Malocchio Disciplinare e Percorsi Traversi*, in “Rivista Italiana di Musicologia”, vol. 20, n. 2, pp. 376-395.

Szyszkowska, M.

2020 *Roman Ingarden's Theory of Aesthetic Experience. From Idea to Experience and Back*, in D. Czakon e N.A. Michna (a cura di), *Roman Ingarden and His Times*, Księgarnia Akademicka, Krakow, pp. 225-240.

Tagg, P.

1994 *From Refrain to Rave: the Decline of Figure and the Rise of Ground*, in "Popular Music", vol. 13, n. 2, pp. 209-222.

2013 *Music's meanings: A modern musicology for non-musos*, The Mass Media Music Scholars' Press, Larchmont.

Tjora, A.

2009 *The groove in the box: A technologically mediated inspiration in electronic dance music*, in "Popular Music", vol. 28, n. 2, pp. 161-177.

Todd, N.P.M.

1999 *Motion in Music: A Neurobiological Perspective*, in "Music Perception", vol. 17, n. 1, pp. 115-126.

Trost, W., Labbé, C. e Grandjean, D.

2017 *Rhythmic entrainment as a musical affect induction mechanism*, in "Neuropsychologia", vol. 96, n. 1, pp. 96-110.

von Appen, R.

2007 *On the aesthetics of popular music*, in "Music Therapy Today", vol. 8, n. 1, pp. 5-25.

Waterman, R.

1951 *African Influence on the Music of the Americas*, in S. Tax (a cura di), *Acculturation in the Americas*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 207-220.

Wilson, O.

1992 *The heterogeneous sound ideal in African-American music*, in J. Wright e S. A. Floyd (a cura di), *New perspectives on music: Essays in honor of Eileen Southern*, Harmonie Park Press, Warren, pp. 327-338.

Witek, M.A.G.

2017 *Filling In: Syncopation, Pleasure and Distributed Embodiment in Groove*, in "Music Analysis", vol. 36, n. 1, pp. 138-160.

Zbikowski, L.

2004 *Modeling the Groove: Conceptual Structure and Popular Music*, in "Journal of the Royal Musical Association", vol. 129, n. 2, pp. 272-297.

Sentire il groove: aspetti percettivi e partecipativi

The study of groove is part of a general re-evaluation of rhythm that took place towards the end of the 20th century. The phenomenon of groove is commonly associated with pleasurable involvement and synchronization with musical rhythm, inducing responses that are expressed in body movements and psychological entrainment. In syntactic/structural theories, groove is believed to emerge from a combination of cyclically repeated rhythmic lines, while in processual/performative interpretations, it is considered in terms of a musician's embodied rhythmic sensibility or as the result of interplay in ensemble performance. Whether groove is considered in terms of 'text' or performance, scholars often refer to a unified set of parts, similar to the psychological concept of Gestalt. This essay aims to place groove among the pillars of a more general aesthetic theory of popular music, evaluating both the expressive-performative and deliberately machinic aspects of programmed and electronic popular music. Thus, groove is seen as an aesthetic trait aimed at encouraging direct and immediate participation, which occurs through active and embodied experiences and not through formal intellectual contemplation.

KEYWORDS: Groove music; Embodied perception of rhythm; Microtiming; Repetition; Movement.

Sentire il groove: aspetti percettivi e partecipativi

Gli studi sul groove si inseriscono nel contesto dell'analisi del ritmo da parte di psicologia, filosofia e musicologia. Il fenomeno è comunemente associato a una piacevole sincronizzazione psicomotoria che diventa imprescindibile nei molti generi di popular music primariamente (o storicamente) destinati al ballo. Le analisi sintattiche/strutturali riconducono il groove a una combinazione di schemi ritmici composti ad incastro e ripetuti ciclicamente. Le teorizzazioni processuali ed estemporanee, invece, si focalizzano in larga parte sulla sensibilità microritmica dell'esecutore o sul risultato di una 'negoiazione' di timing e accentuazioni dinamiche all'interno di un ensemble. Sia quando il groove viene spiegato in termini di struttura o di 'progetto' ritmico sia quando viene descritto come qualità emergente di una performance, si fa spesso riferimento a un insieme unificato di elementi che ricorda in parte il concetto psicologico di Gestalt. Il saggio mira a inserire il groove in una più ampia valorizzazione estetica della popular music, valutando al contempo sia gli aspetti espressivo-performativi sia quelli macchinici e apertamente 'artificiali' presenti nella electronic dance music. Il groove si manifesta

dunque come un tratto estetico/estetizzante imperniato su una deliberata dilatazione dell'extended present e finalizzato a incoraggiare un'esperienza incarnata che si realizza (en)attivamente anziché come esito di una contemplazione formale.

Parole chiave: Groove; Percezione incorporata; Ripetizione; Movimento; Tecnoestetica.

Alfonso Di Prospero

Epistemologia, estetica e pluralismo

1. Estetica e bellezza

“Per quanto potente e universale sia l’esperienza estetica dei tramonti, difficilmente potremo classificare questi ultimi come arte” (Shusterman 2023). Il peso dei problemi impliciti in questa affermazione di Richard Shusterman è forse anche maggiore di quanto già appare con chiarezza a prima vista. Una “semplice” esperienza di bellezza non è sufficiente per pensare che si sia di fronte a qualcosa di artistico. Sullo sfondo vi è il problema del rapporto tra la bellezza che si trova nell’arte e quella che si trova – ampiamente diffusa – nelle realtà naturali che non sono artefatti umani. Si tratta di una tematica molto ampia. Basterebbe pensare alle celebri pagine di Kant sul senso del “sublime” che deriva dalla contemplazione della potenza della natura o a quelle di Georg Simmel o di Joachim Ritter sul concetto di “paesaggio”. In ogni caso, anche ponendo mente a questi possibili confronti, il rilievo fatto da Shusterman non sembra prestare il fianco a possibilità di critica: Kant per esempio si riferisce al concetto più generale di giudizio “estetico”, non a un concetto più ristretto di “arte”, per cui non segue dalla sua riflessione che un tramonto come tale – per quanto bello – possa rientrare nell’ambito di ciò che chiamiamo “arte”. Inoltre nelle parole di Shusterman non è implicata una definizione di arte che oggi potrebbe apparire limitante: in altre parole non si pone da parte sua che l’arte debba essere finalizzata necessariamente a procurare un’esperienza del “bello”. Una riflessione estetica sul “brutto” (Arthur Danto per esempio ha parlato di “kallifobia”) ha suscitato spesso interesse (Eco 2018, per es. p. 19). In realtà sono molti gli esempi di artisti che o non si pongono il problema e l’esigenza della bellezza (Piero Manzoni, Marina Abramović, Oscar Masotta, per fare solo degli esempi) oppure se lo pongono in termini assai specifici: Bertolt Brecht e Pasolini (in *Salò*) sono interessati più al *significato* che deve essere dato all’opera; Marc Quinn, raffigurando la disabilità, rappresenta qualcosa che secondo un’estetica tradizionale sarebbe non conforme a un “canone” di bellezza, ma pure è più opportuno dire che intende *ri-formulare* direttamente l’idea e i criteri della bellezza.

Non è comunque in direzione di questa problematica che vorrei muovermi in questo lavoro, ma piuttosto verso una riflessione sul rapporto che nella fruizione dell'arte si crea tra la dimensione più strettamente individuale e quella *normativa* e sociale (in un senso che rimanda anche alla concezione "istituzionalista" dell'arte di George Dickie, che partendo dalla mie premesse deve essere rifiutata). Da un punto di vista *individuale*, se vi è già bellezza nella natura, che ci viene regalata nel corso della vita senza che ci sottoponiamo a nessun tipo di addestramento o formazione specifica per poterne diventare o artefici o anche solo fruitori, perché siamo portati a dare un risalto particolare alla bellezza di cui facciamo esperienza di fronte a un *artefatto* umano?

L'opera di Shusterman è particolarmente adatta per fare da premessa per simili riflessioni, sia perché si muove entro un approccio filosofico pragmatista¹, sia perché contiene riferimenti espliciti a una dimensione sociologica (oltre che espressamente politica) nell'apprezzamento delle creazioni artistiche su cui molte volte manca una riflessione adeguata, come quando si sofferma a rimarcare che nella musica rap ("the fine art of rap") "il suo orgoglio nero militante e la tematizzazione dell'esperienza del ghetto rappresentano un allarme minaccioso per [lo] *status quo* compiaciuto della società" (2010, p. 153; cfr. anche Shusterman 2022).

La chiave di lettura che adotto è ispirata al modo in cui Fabrizio Desideri affronta le questioni dell'estetica ponendo il problema del rapporto tra linguaggio ed esperienza perché "il linguaggio non solo contribuisce all'organizzazione e, con ciò, alla scansione distintiva del percepire, ma spesso orienta e trasforma questi processi" (2004, p. 17) per cui bisogna evitare due rischi: "Nel primo caso, si assolutizza la struttura dell'esperienza ritenendola indipendente dalla mediazione linguistica; nel secondo, si trascura il fatto che proprio di quel complesso di categorie e di significati socialmente trasmessi (in particolare attraverso le opere d'arte) dobbiamo fare un'esperienza non riducibile ad una dimensione linguistico-interpretativa" (p. 10). In questa prospettiva, posizioni come quelle di Dickie costituiscono una (pesante) radicalizzazione del tentativo di fondare l'arte sulla sua sola dimensione "linguistico-interpretativa" (con l'ulteriore clausola che, vivendo noi in

¹ Un'opera come *Body Consciousness* (Shusterman 2008) mostra come il desiderio dell'autore sia quello di investire in prospettiva con la sua riflessione tutta la sfera concreta del nostro vivere. I concetti di "arte diffusa" e "everyday aesthetics" probabilmente non bastano a cogliere l'insieme delle valenze che qui si vorrebbe invece riuscire a riunire: si vedrà in seguito che oggi esiste un problema di conciliazione tra i modi tradizionali di intendere il "canone" della "cultura alta" (occidentale) e le nuove istanze sociali che cercano espressione in fenomeni come la *cancel culture* (spesso purtroppo in modi del tutto contraddittori e fuorvianti).

un contesto sociale con date caratteristiche, la definizione accettabile di arte dovrà essere soggetta ad ancora ulteriori limitazioni: quelle che in sostanza circoscrivono e definiscono “the art world”), mentre l’opera di Shusterman mostra il desiderio di riconoscere nella sua importanza anche la “substruttura dell’esperienza” (senza comunque assolutizzarla). Il tipo di concezione dell’estetica cui si può mettere capo è descrivibile partendo dalle riflessioni di Sergej Ėjzenštejn, per il quale “l’arte non è altro che una regressione artificiale, nell’ambito della psiche, verso le forme di un pensiero più antico [...] La dialettica dell’opera d’arte si fonda su una curiosissima ‘bi-unità’. L’efficacia dell’opera d’arte si costruisce sul fatto che in essa avviene contemporaneamente un duplice processo: un’impetuosa ascensione progressiva verso i gradini più alti delle idee e della coscienza, e contemporaneamente la penetrazione, attraverso la struttura della forma, negli strati del pensiero sensibile più profondo” (2019, p. 162). Il modo in cui si può declinare questa tesi (prescindendo da vari aspetti del pensiero di Ėjzenštejn) può essere quello di una ricerca di “un accordo tra interno ed esterno, tra Sé e mondo” (Desideri 2011, p. 90). Senza poter entrare in un’esposizione del pensiero di Ėjzenštejn, di cui comunque si accettano qui solo alcune tesi – in ogni caso fondamentali nella sua concezione estetica – si può però osservare che, a meno di non presupporre forme molto rigide di universalismo e innatismo, si può assumere che in contesti sociali e materiali diversi le esperienze fatte dalle persone siano tendenzialmente diverse e per questo anche gli impulsi più “profondi” della psiche possano prendere strade differenti (è rilevante al riguardo Desideri 2011, pp. 188-205). È essenzialmente a partire da un approccio di questo tipo che vorrei sostenere che anche forme di espressione artistica che possano assolvere funzioni come quelle richieste da Ėjzenštejn – mettere in contatto gli strati psichici più profondi dell’individuo con quelli in cui la razionalità riesce a penetrare più diffusamente – dovrebbero essere descritte da una teoria estetica di tipo pluralista, in modo da poter tener conto della varietà dei contesti e delle esperienze che gli esseri umani si possono trovare a fare.

L’opera di Shusterman è di grande interesse proprio per sviluppare queste considerazioni, sia perché difende un criterio di giudizio in campo artistico accentuatamente pluralista sia perché l’autore è interessato ad applicare le sue idee a una somaestetica in cui è centrale l’esperienza e la coscienza del proprio corpo, secondo un tipo di *insight* che si può collegare, oltre che a uno schema teorico condiviso (almeno entro una certa misura e sotto specifici aspetti) con Ėjzenštejn, anche con le teorie della *embodied cognition*.

La riflessione dell’autore è nota soprattutto per aver cercato di mostrare i motivi per dare rilievo di creazione propriamente artistica anche

alla musica “popolare”². Partendo dall’ordine di questioni che qui sto considerando, un critico di Shusterman potrebbe in linea di principio argomentare che lo statuto della musica popolare è più simile a quello di un tramonto che a quello delle *Variazioni Goldberg* di Bach. Il mio punto di vista però è che *non* si può considerare secondario o irrilevante il fatto in sé di fare un’esperienza (individuale) di bellezza. La decisione di fare rientrare o no una tale esperienza in un “canone” (ratificato socialmente) che definisca il perimetro di ciò che è “arte” a condizione solo che siano soddisfatti ulteriori requisiti, è teoricamente in sé legittima, ma più che sminuire l’importanza dell’esperienza individuale di bellezza in sé potrebbe avere l’effetto semmai di far tendere la definizione di “arte” verso un paradigma di tipo (in senso lato) “convenzionalista”, *i.e.* qualcosa che, pur poggiando sulle esperienze dirette delle persone, contiene comunque aspetti che la rendono una costruzione “artificiale” (in un senso del termine che enfatizza – naturalmente senza intenzioni svalutative – la sua etimologia appunto da “artificium”). Le posizioni di Shusterman sull’arte popolare sarebbero quindi un tentativo di sostituire una griglia di classificazione con un’altra, dato che in genere la scelta di un sistema di convenzioni rivela immediatamente intuizioni antecedenti e pre-analitiche che vengono percepite (a volte solo da parte di alcuni e non di altri) come un “dato” (*non* convenzionale), per cui può arrivare un momento nella storia di una comunità in cui ciò che *prima* appariva come non-arte, comincia invece ad essere percepito come tale. Con una tale analisi, non si intende criticare Shusterman, quanto piuttosto spostare il focus su questioni vicine ma diverse, che hanno l’effetto di porre in una luce parzialmente differente le questioni da lui poste.

Per iniziare il mio percorso logico partirò da un confronto con le affermazioni – esattamente antitetiche – di Alva Noë (2015), per il quale invece la musica popolare non sarebbe affatto arte.

Ciò che più sorprende nelle considerazioni di Noë è che la sua opera di studioso si è largamente concentrata sui temi della *embodied cognition* (2009), che dovrebbero apparire plausibilmente come uno stimolo a rivalutare l’importanza di produzioni artistiche che pervadono la nostra quotidianità. L’autore invece sostiene:

People don’t crowd into packed arenas to listen, the way they do when they take their seats in the traditional concert hall. Ask fans of Bruce Springsteen, Tupac Shakur, Elvis Presley, Pearl Jam, the Rolling Stones, or Beyoncé what

² Si sceglie qui di usare il termine “arti popolari” e quindi anche “musica popolare”, piuttosto che l’inglese “popular music” (o rispettivamente “popular arts”) per aderire all’uso che sembra prevalere nelle edizioni italiane di testi di Shusterman (Shusterman 2023; 2010, p. 9 e p. 121).

makes a concert experience memorable. They won't talk about music. They'll tell about the excitement, the thrill, the person on the stage, his or her sex appeal (2015, p. 168)

La musica pop sarebbe apprezzata non in quanto "arte", ma in quanto sarebbe un supporto per la definizione della propria "identità" (2015, p. 173). Invece l'arte autentica si darebbe il compito della sperimentazione, invitandoci a riorganizzare in modi nuovi le nostre percezioni (2015, p. 45).

Le teorie della *embodied cognition* implicano davvero, come io ho suggerito, che generi musicali come il rock o il country possano più facilmente aspirare a essere riconosciuti come "arte"? La tesi che vorrei sostenere è che la risposta può dipendere dal concetto particolare di *corpo* che si utilizza. Shusterman ha introdotto quella che chiama "somaesthetics", una disciplina in cui deve studiarsi il "soma", un termine che indica "un corpo vivente, sensibile e senziente piuttosto che semplicemente un mero corpo fisico" (2008, tr. it. p. 25). Il corpo in quanto visto "dall'interno" ("in prima persona", cioè in quanto esperito direttamente) è qualcosa di diverso da ciò che viene identificato come corpo di un essere vivente entro un sistema di prospettive coordinato socialmente e costituito da osservatori che – rispetto al corpo di cui si discute – si danno come osservatori *esterni*. L'idea di Shusterman di una somaestetica che può essere "rappresentazionale" o "esperienziale" (p. 51), a seconda che il corpo sia studiato in funzione di come appare all'esterno o di come viene direttamente vissuto "dall'interno" permette di precisare ulteriormente la prospettiva "in prima persona" che qui si difende.

Il punto su cui intendo soffermarmi è legato però a una questione con una portata epistemologica ancora più ampia. In alcune pubblicazioni precedenti ho cercato di indicare le linee essenziali di un'epistemologia induttivista, empirista e non-monotona (Di Prospero 2022): l'idea di fondo è che l'inferenza induttiva, in quanto non-monotona, abbia validità razionale solo in riferimento all'insieme esatto delle informazioni possedute dal soggetto che compie l'inferenza. Più esattamente, la nostra attesa spontanea che un giudizio "vero" debba riscuotere il consenso anche delle altre persone sarebbe essa stessa il risultato di un apprendimento empirico e induttivo. Ci si può riferire al grande *corpus* delle ricerche di Jean Piaget (in particolare Piaget 1937) – interpretando però la sua epistemologia genetica in termini induttivistici – sostenendo che alla nascita il bambino non possiede nozioni come quelle di spazio e tempo, soggetto e mondo, etc., che vengono costruite gradualmente grazie appunto a generalizzazioni induttive (l'utilizzo che qui si fa dell'epistemologia genetica rende intuitivo il confronto per es. con Desideri 2018, p. 63). Anche la capacità di padroneggiare la diversità delle prospettive delle altre persone, uscendo quindi da quello che per Piaget

è l'egocentrismo del bambino, sarebbe allora il risultato di un apprendimento induttivo. In particolare, l'orizzonte dei significati che la cultura ci offre sarebbe un modo specifico di costruire – empiricamente – il senso dell'intersoggettività e i contenuti di senso che condividiamo con le altre persone. Culture diverse procedono in un tale compito secondo linee diverse, ma – sotto condizioni empiriche opportune – culture e società differenti possono convergere e riconoscersi infine all'interno di un sistema sociale – un orizzonte dell'intersoggettività – più ampio che sia in grado di contenerle tutte.

Se si accetta di usare un'epistemologia non-monotona, si può arrivare ad avere la netta impressione che Noë, pur difendendo una visione *embodied* del conoscere, non ne tragga tutte le implicazioni. In un'epistemologia non-monotona ogni processo cognitivo a rigore deve sempre essere analizzato considerando tutti i contenuti presenti all'attenzione del soggetto: anche il corpo (il *suo* corpo, per esempio con tutte le differenze di prospettiva sul mondo che da esso derivano rispetto alle percezioni che hanno altre persone) rientra in realtà tra questi contenuti. Per questo l'attività cognitiva di un soggetto non è a rigore confrontabile con quella di un altro. La formazione di un orizzonte sociale e condiviso del significato può essere descritta nei termini usati da Quine per esporre il suo concetto di “trazione oggettiva”, descrivibile come una sorta di pressione sui soggetti che li spinge verso una forma di oggettività:

The uniformity that unites us in communication and belief is a uniformity of resultant patterns overlying a chaotic subjective diversity of connections between words and experience. Uniformity comes where it matters socially [...] Different persons growing up in the same language are like different bushes trimmed and trained to take the shape of identical elephants. The anatomical detail of twigs and branches will fulfill the elephantine form differently from bush to bush, but the overall outward results are alike (1980, pp. 7-8).

Si vede così quale tipo di declinazione può cominciare a darsi dell'idea che anche il canone socialmente costruito di ciò che conta come “arte” possa essere in realtà un “artificio”: il motivo è in realtà che in una certa misura anche le nostre percezioni più semplici e prive di interesse hanno già in se stesse degli aspetti che le rendono un *artificio*. I gruppi sociali hanno bisogno di “standardizzare” (almeno in una misura ragionevole) l'insieme dei significati condivisi al fine di rendere possibile la reciproca coordinazione dei punti di vista. Quine si muove entro un paradigma teorico legato al comportamentismo, per cui non è incline a sottolineare la *perdita* che questo processo comporta dal punto di vista dei vissuti dell'individuo. L'idea di fondo che io invece vorrei difendere (avendo in mente anche la concezione dell'estetica di Éjzenštein) è che una ca-

ratteristica dell'esperienza che sentiamo come artistica è proprio quello di metterci in contatto più pieno e completo con quelle parti del nostro essere e della nostra percezione che le usuali standardizzazioni prodotte dalla vita sociale spingono indirettamente a mettere in ombra. L'arte cioè ci permette di tornare a essere più pienamente noi stessi, pur conservando allo stesso tempo un potere espressivo – nello spazio pubblico della comunicazione – che la rende semanticamente accettabile e ricca (Pietro Montani [2020], richiamandosi a Vygotskij, ha parlato al riguardo di “emozioni dell'intelligenza”).

Noë continua ad avere una concezione normativa dell'arte (come si comprende dal suo riferimento alle sue capacità di “writing us”, nel senso di scrivere il “testo” che noi siamo [2015, p. 45]) perché implicitamente rifiuta di guardare alle esperienze umane secondo una logica non-monotona: continua a sentire il bisogno di uno standard sociale intrinsecamente normativo che struttura i vissuti individuali imponendo a essi una forma canonica riconoscibile socialmente come tale.

Si devono qui richiamare le posizioni di uno studioso, Nicholas Rescher, che sono state ingiustamente del tutto poco discusse nel dibattito epistemologico. Secondo questo autore in linea di principio “There is nothing rationally mandatory about the quest for consensus” (Rescher 1993, p. 126). “There is thus no sound reason whatsoever why our dedication to the truth and our own commitment to the quest for its attainment should be diminished by a recognition of the circumstance that others may resolve the issues differently and see matters differently from ourselves” (p. 61). “The currently widespread penchant for consensus can be seen as the last stand in an ethos of democracy of a pre-democratic *dirigisme* – an insistence on social co-ordination that is unwilling to let people go their own way into a social diversification that affiliates each not to all but to such kindred spirits as circumstances may offer” (p. 3).

Come Shusterman per l'arte, Rescher difende in epistemologia una linea di pensiero sistematicamente pluralista. È quindi una conseguenza plausibile che, se si adotta un'epistemologia pluralista e se si accetta che l'arte abbia una dimensione cognitiva (Dewey, Goodman, Arnhem, Gombrich), si debba concludere che vi possano essere “canoni” diversi per individuare che cosa è arte. Una epistemologia non-monotona da questo punto di vista appare in grado di cogliere in modo particolarmente efficace i principi che dovrebbero essere alla base di un agire e un pensare democratici, sia nel caso della cognizione in senso stretto, sia nel caso dell'arte.

Si noti che un autore come Goodman (1968), relativista e – secondo la sua definizione – “irrealista”, collega la sua teoria estetica a una forma di relativismo che – a partire dai miei presupposti – devo considerare

assai equivoca. Infatti, nonostante il dichiarato relativismo, si continua a ragionare in termini che presuppongono un primato del linguaggio (in quanto fatto sociale e condiviso) sull'esperienza individuale (secondo una linea comune a molte filosofie del post-moderno). Viceversa, si possono cogliere più plausibilmente le ragioni effettivamente valide contenute nell'*insight* del relativismo proprio partendo da una logica induttiva non-monotona, che riconosce la legittimità di rappresentazioni della realtà che, provenendo da soggetti (individuali) muniti di esperienze diverse, saranno esse stesse diverse (prescindendo dal piano *linguistico* dei "predicati" ben-trincerati o meno, come "blerde", che interessano a Goodman). Con questo non si accetta affatto però qui la formulazione più classica del relativismo, per cui ogni verità sarebbe solo relativa (a qualcosa che poi sarebbe da specificare) e non ve ne sarebbe nessuna capace di distinguersi ed elevarsi al di sopra delle altre, perché rimane fermo che il soggetto di riferimento fa appello (e può fare appello solo) all'insieme delle sue esperienze (dato che le altre per definizione non gli sono disponibili), che fanno da perno per ogni sua rappresentazione. In altre parole sussiste un'asimmetria tra la sua rappresentazione del mondo e tutte le altre, che formalmente sono un "oggetto" delle sue rappresentazioni e non qualcosa che da esso possa essere colto in nessun modo nella qualità di "soggetto" del sapere. Rescher si sofferma anche su questo punto, richiamandosi al significato gnoseologico dell'antinomia del mentitore, che mostra in sostanza che in ogni caso "We have to go on from where we are and proceed on the basis of our perspective" (Rescher 1993, p. 116; si veda anche Rescher 1988, p. 142).

Il confronto con Goodman è interessante perché nella mia prospettiva di analisi è del tutto corretta la lettura che Shusterman fa delle posizioni di questo filosofo: "Se l'estetico viene interamente definito in termini di dominanza di certi modi di simbolizzazione, senza alcun riferimento essenziale alla sensibilità, al sentimento immediato e all'affetto, allora che senso ha, in generale, parlare di esperienza estetica?" (2023, p. 45).

2. Costruzionismo, potere e arte

Per questa via si può tornare sulla questione con cui ho aperto questo articolo. Perché la bellezza di un fiore o di un tramonto – che magari in un dato momento ci avvince molto di più – non è qualificata ad avere il titolo di arte mentre un brano di Arnold Schönberg, di cui invece può sfuggirmi del tutto il significato, può averlo? Inoltre perché nella società in cui viviamo si dovrebbe avere un più grande rispetto per le creazioni dell'arte piuttosto che per la bellezza che spesso nelle forme più semplici ci si offre in modo naturale e con la più grande intensità?

Studiosi come Richard O. Prum ed Ellen Dissanayake hanno richiamato l'attenzione sul problema (ben presente già allo stesso Darwin) del significato dell'esperienza estetica per la teoria dell'evoluzione, al quale significativamente anche Desideri dà un notevole spazio. Nella mia prospettiva di indagine anche questo tipo di risvolti teorici sarebbero di grande interesse, ma per motivi di spazio dobbiamo limitare la nostra riflessione ad una tematica più ristretta. Si vorrebbe qui provare a suggerire una risposta alla domanda da cui siamo partiti, la cui struttura logica la fa rientrare metodologicamente nell'ambito della sociologia della conoscenza, ma che in ogni caso vorrebbe ugualmente cercare di cogliere il significato dell'esperienza estetica in quanto tale, sia in relazione a ciò che è giudicato arte sia in relazione a ciò che è solo giudicato "bello". Un indirizzo di studi ai quali ci si potrebbe richiamare è quello della biopolitica, che però rischierebbe di obbligarci ad affrontare una serie di questioni troppo eterogenee – in particolare perché nel caso dell'arte l'esperienza di bellezza attraverso cui l'individuo viene a poter essere meglio *controllato* dal potere politico può raggiungere livelli di tale intensità, pervasività e intimità che sarebbe del tutto improprio e pericoloso (concettualmente e pragmaticamente) impostare un discorso che potrebbe dar adito al sospetto di voler screditare il potere dell'arte come tale. L'esempio di Platone basta a mostrare come i critici del potere dell'arte possano essere i primi ad apparire come mossi dalla volontà di controllare biopoliticamente i soggetti che vorrebbero "salvare" dagli influssi dannosi della fruizione delle opere d'arte. In ogni caso si ammette qui la possibilità in linea di principio anche di una biopolitica "affermativa" (Esposito), rimandando ad altri contesti il compito di distinguere tra concreti usi biopolitici perversi o positivi dell'arte (si veda per es. Montani 2007).

L'aspetto che forse può connotare maggiormente l'approccio che difendo è che sia un tramonto sia una sinfonia di Beethoven possono trasmettere il senso di pienezza che associamo all'arte, ma solo la seconda e non il primo è stata costruita nell'ambito di un sistema *sociale* in quanto tale. Nell'arte si fa un'esperienza di bellezza che è regolata (e quindi anche controllata: nel bene o nel male) socialmente. Si potrebbe pensare che questa affermazione implicitamente e forse involontariamente possa finire per sminuire l'importanza dell'arte: con uno schema di ragionamento che compare spesso nel dibattito sul costruzionismo in sociologia, il fatto che qualcosa sia "solo" una costruzione sociale dovrebbe farla apparire come *meno* in diritto di esercitare un'azione o un'influenza su di noi. In realtà però, in un senso ovvio, anche le costruzioni sociali sono una parte del nostro ambiente e come tali sono in grado di produrre effetti in un senso spiegabile da una teoria che sia di tipo "naturalistico". Piuttosto si dovrebbe pensare che a ciò che un gruppo sociale percepisce come arte sia da associare un valore (implicitamente ma potentemente) *morale* (nel

significato antropologico del termine): nell'arte un gruppo sociale dimostra che l'individuo può godere e fare esperienza di una intensa felicità (in un senso ancora sostanzialmente omogeneo a quello *naturalistico* del provare piacere) anche rimanendo nella sola rete dei rimandi che il sistema sociale fa a se stesso (il concetto di "autoreferenzialità" nel senso di Niklas Luhmann è qui molto pertinente: tutta l'opera di questo autore può essere largamente impiegata per sviluppare vari aspetti dell'approccio che difendo, ma per motivi di spazio è preferibile non impegnarsi in questa direzione – si noti inoltre che l'impianto teorico di questo autore è largamente in debito nei confronti degli schemi argomentativi darwiniani). Si consideri come per esempio nella sessualità si possono fare esperienze di felicità del tutto significative (per l'individuo), ma tipicamente (perlomeno in contesti ambientali dove vi siano condizioni che favoriscano un tale esito) la spinta verso l'esercizio della sessualità può trasformarsi in competizione per quella che etologicamente è una forma di accaparramento delle risorse offerte dall'ambiente. Dato che questa situazione è potenzialmente disgregatrice delle possibilità di pacifica convivenza, il sistema sociale reagisce punendo, piuttosto che premiando, coloro che si mostrano inclini a non controllare le proprie pulsioni. È implicito naturalmente in questo schema di analisi che vi siano molte altre variabili rilevanti, come la disponibilità nell'ambiente di risorse primarie (anche se non direttamente legate alla sessualità in quanto tale) per il benessere degli individui: se le premesse di un conflitto violento sono in genere presenti perché in generale le risorse più importanti sono carenti (cosa che qui non viene affatto affermato che sia vera in generale, anche se in molti casi è di fatto riscontrabile), allora i fattori che possono essere più facilmente scatenanti dello scontro (tra i quali va incluso certamente il desiderio sessuale) verranno sottoposti costantemente a monitoraggio, creando infine inibizioni e tabù (la cornice teorica di riferimento è qui quella fornita da Berger e Luckmann 1966). Un numero indefinito di altre variabili sarebbe da sottoporre ad analisi, ma qui i miei obiettivi argomentativi vanno in una diversa direzione. L'arte – in particolare anche quando non ha esplicitamente nessun fine moralistico, educativo, etc. – ha *comunque* un significato intrinsecamente morale perché dimostra che il linguaggio e in generale le forme di comunicazione di significati condivisibili dal proprio gruppo sociale hanno una potenza espressiva che permette alla società di presentarsi all'individuo come se *venissero meno* i costi soggettivi che invece la trazione oggettiva di cui parla Quine in generale comporta sul piano psichico. Dato che il linguaggio è uno strumento ovvio ed essenziale per la coesione sociale, un'attività che, come l'arte, mostra le possibilità di applicazione del linguaggio nella loro espressione più fine e più efficace (avendo in mente le tesi di Éjzenštein: facendosi vettore anche di una comprensione cognitivamente esatta del

reale), è anche un fattore di consolidamento dei legami sociali. Facendo un'affermazione che ha essenzialmente solo un carattere analitico, si può dire che nella misura in cui l'arte fosse in grado di estendere il proprio raggio d'azione a tutta la vita di un individuo, questo individuo potrebbe sentire che la sua società è in grado di soddisfare il suo bisogno spontaneo (si potrebbe dire: inerziale) di rimanere se stesso, piuttosto che essere obbligato a vestire continuamente panni che non sente realmente come i suoi (su questo punto, è a Bergson o al "primo" Wittgenstein che si può rimandare). Un tale individuo sarebbe cioè *interamente* "socializzato", nel senso che *nulla* di ciò che pensa o prova potrebbe essere non-interamente-compreso da altri. Come afferma Desideri, però, questa possibilità è da escludersi in linea di principio perché deve riconoscersi "l'impossibilità di identificare radicalmente linguaggio e pensiero" (2004, p. 136).

In questo senso, l'idea di Shusterman che la musica popolare oggi debba vedersi riconosciuto lo status di arte equivale a ritenere che essa svolga funzioni espressive che le danno un valore morale all'interno del quadro antropologico entro cui oggi viviamo. Una delle obiezioni più comuni (che può essere letta anche nel quadro delle ricerche sulla biopolitica) è il suo carattere "commerciale". Basterebbe però osservare come gli scrittori la cui posizione è più salda all'interno del "canone" della letteratura (in genere su scala "nazionale": Vittorio Alfieri, Ugo Foscolo, etc.) abbiano una connotazione ideologica e politica per comprendere quanto l'arte sia sempre stata soggetta a questo tipo di rischi. È da considerare inoltre anche l'intensità del dibattito sollevato dalla *cancel culture*: molto prima che vi fosse l'attuale infittirsi della discussione, anche a seguito del diffondersi di movimenti come *Black Lives Matter* e *#Me Too*, Allan Bloom (1987) sosteneva che vi fosse stato un "chiudersi" della mente americana a causa dell'impoverimento del sistema dell'istruzione, che l'autore interpretava in collegamento con la scelta politica diffusa di dare più spazio a "altre" culture – appartenenti alle minoranze presenti negli U.S.A. – con l'effetto di diluire il potenziale formativo che il canone tradizionale della cultura occidentale (anglosassone) invece avrebbe posseduto. Libri influenti come *Culture Wars* (Hunter 1991) hanno dato corpo ad analisi che rendono esplicito il nesso (d'altra parte indagato ampiamente nel corso della storia della filosofia) tra potere politico, controllo sociale e scelte di ordine culturale. Un'epistemologia induttivista, empirista e non-monotona porta a pensare che una dimensione "comunitaria" (nel senso di Sandel) nelle nostre antropologie sia da accettare: l'essere umano pensa attraverso le sue esperienze, che sono sempre contestuali e sociali. Ma il fatto stesso di interpretare questa dinamica in termini di un'epistemologia non-monotona permette di comprendere il potenziale profondamente *trasformativo* che essa in realtà contiene. In generale può essere proprio per essere coerenti con il senso più intimo della *propria* identità che si

può dover scegliere di affrontare con coraggio l'innovazione e il cambiamento. Il quadro globale che si sta delineando permette però di cogliere in questa descrizione teorica il fatto che la forza "morale" (nel senso da me prima specificato) che le creazioni dell'arte e della cultura possiedono può dover essere relativizzata agli orizzonti dell'esperienza delle società che ad esse danno vita. Nell'Italia di fine '800 le istituzioni della cultura operavano per rendere percepibile come dotato di valore morale il riconoscersi in una comunità di carattere "nazionale": se queste istituzioni hanno effettivamente vinto storicamente questa battaglia e se il concetto di morale che si usa è di carattere antropologico, in senso puramente descrittivo e non valutativo può ammettersi che in questa "antropologia" era un dato di fatto che fosse percepito come "morale" sentirsi italiani e quindi leggere gli autori che il canone letterario del gruppo sociale imponeva (perlomeno se si parla di quelle classi sociali toccate più da vicino dalle concezioni del nazionalismo). Se si vuole che oggi la nostra società attuale elabori modelli di pensiero democratico non puramente ideologici e apparenti, si dovrebbero trovare gli strumenti per indirizzare una dinamica socio-culturale di questo tipo verso la difesa dei valori e i principi della democrazia (in un senso antropologico e quindi concreto e reale). Sul piano formale, un'epistemologia non-monotona può essere uno di questi strumenti. Nel merito di singole valutazioni che devono essere oggetto di un giudizio più mirato, l'opera di Shusterman si muove in un senso che è del tutto affine a quello che qui io difendo.

3. Arte e contenuti dell'esperienza

La tesi di Noë che l'arte popolare sia stereotipata e priva di sperimentazione è in sintonia con l'idea, che risale almeno a Dewey e che nel mio approccio è assolutamente accettata, che nell'arte debbano *accrescersi* le potenzialità espressive del linguaggio, ma manca di dare peso al fatto che un linguaggio non è un puro sistema oppositivo e differenziale di segni (in contrasto con lo strutturalismo). Una volta introdotta una combinazione espressiva è l'esperienza (quindi anche la ripetizione – preferibilmente in contesti diversi, cioè in combinazione con ancora altri stimoli che rendono in qualche modo nuova la situazione) che ne fa cogliere le valenze. In generale una teoria *embodied* della cognizione dovrebbe ammettere il carattere ciclico e ricorsivo di molte nostre funzioni corporee e psichiche: ad esempio lo stato dell'essere "all'erta" non è evidentemente un contenuto di informazione statico e astratto. Se ho letto (e compreso interamente) la notizia contenuta in un articolo di giornale avrebbe ben poco senso ripetere una seconda volta la lettura. L'essere "all'erta" è invece una condizione psicologica che deve essere ri-generata: per que-

sto non rileggo uno stesso articolo di giornale, ma ri-ascolto una stessa canzone, o provo piacere ad ascoltare una canzone nuova, ma che nella sua struttura musicale assomiglia molto alle canzoni che già conosco. Un approccio *embodied* dovrebbe considerare anche questa una forma di cognizione – processuale e dinamica. Un brano musicale che ha l'effetto di darmi energia e desiderio di muovermi – anche se non apporta novità formali alle strutture già codificate del genere – può inserirsi in processi psico-cognitivi di questo tipo. È chiaro però che si tratta di “conoscenze” che possono essere formalizzate solo in termini radicalmente contestuali: anche per questo un'epistemologia non-monotona può svolgere una funzione essenziale, prendendo ogni volta come base della cognizione (individuale) tutto e solo l'insieme dei contenuti dell'attenzione e della coscienza di un dato momento (gli stati “oggettivi” del corpo intervengono come “cause”, come tali osservabili dall'esterno, che producono “effetti” esperibili invece, *solo* in quanto effetti, dal soggetto in prima persona). Di istante in istante l'insieme di questi contenuti naturalmente si modifica, per cui il carattere ciclico dei processi cognitivi può essere visto come un insieme di sequenze di stati (e contesti) ordinate in forme e con ramificazioni complesse, in cui gli stimoli dell'ambiente esterno (anche delle canzoni) possono ricorrere eventualmente come parti in effetti della nostra *extended mind*.

Inoltre Noë trascura che un linguaggio per essere utilizzabile deve essere comprensibile dagli interlocutori. Una certa ridondanza delle forme canoniche della musica popolare *facilita* questo che è comunque un compito di tipo cognitivo di cui si deve dar conto. Si può obiettare che proprio questo bisogno di essere agevolati nella decodifica dimostra che i fruitori della musica popolare hanno una competenza minore in campo musicale. Ma l'esigenza di pluralismo cui prima ho fatto riferimento dovrebbe spingere in una direzione diversa. In parte è presumibilmente l'esperienza di frammentazione sociale che tutti oggi viviamo che rende più forte la preferenza verso modelli espressivi più ripetitivi e quindi più riconoscibili, proprio al fine di controbilanciare gli effetti destrutturanti dell'ambiente: anche questo è un aspetto della morale (in senso antropologico) dei gruppi sociali in cui viviamo. Ma in generale è in definitiva l'esperienza che si è raccolta che fa capire in che direzione ci si dovrà muovere. In questo senso chi ascolta musica country può sentirsi del tutto legittimato a continuare a farlo, anche se altri la riterranno una musica non “artistica”. In effetti a molti dei fruitori la possibilità di chiamare o no arte la musica che ascoltano appare secondaria. In questo spirito ci si può sicuramente riconoscere. La strategia di Shusterman tematizzando un problema che gli stessi fruitori per esempio del country probabilmente non si pongono, *non* sta facendo qualcosa in contraddizione con la mia analisi, ma semmai *performativamente* sta lavorando per spingere (in

modo ugualmente legittimo) le linee del dibattito culturale verso un esito che obiettivamente è affine a quello che anche io qui difendo. L'approccio di Shusterman, imperniato sulle categorie del pragmatismo di Dewey, coglie da una prospettiva parzialmente diversa la rilevanza di questioni che io invece tratto utilizzando un'epistemologia non-monotona.

In generale, il motivo principale per muovere obiezione alle tesi di Noë è comunque il fatto che non può essere la complessità di un'opera d'arte, né le difficoltà tecniche nella sua realizzazione, né il sistema di rimandi che essa è in grado di istituire con altre opere ciò che giustifica il nostro godimento di essa. Piuttosto è l'esperienza di bellezza che in essa facciamo. Si noti che ci si sta riferendo qui solo a quelle opere che suscitano un senso di bellezza sul piano immediatamente percettivo, ma è presumibile che in quelle in cui questo tratto è meno presente (o del tutto assente), più che altro l'autore stia cercando di suscitare un sentimento di bellezza che deve essere colto su un piano più astratto e associato a una comprensione di ordine intellettuale.

Accade certamente che chi abbia una formazione che gli permette di comprendere la complessità o i nessi dell'opera con le altre opere sarà portato proprio per questo a percepire la bellezza in modi e secondo criteri diversi. Possiamo considerare questi criteri e modalità più "moralì" (nel senso dei *mores*, il dato antropologico del vivere in una "forma di vita", a patto comunque che le condizioni effettive del vivere in quel gruppo lo confermino) se e perché attraverso questa complessità e questi nessi si arriva a padroneggiare una potenza espressiva maggiore, cioè forme di comunicazione in grado di toccare più aspetti dell'umano (*Homo sum, humani nihil a me alienum puto*). Ma analiticamente se mi accade di provare piacere di fronte a un pezzo musicale la cui composizione e la cui esecuzione non comportano alcuna difficoltà e non richiedono un talento particolare, sarebbe fuori luogo biasimarmi come se questa fosse stata una sorta di debolezza. È per questo che dopo queste riflessioni possiamo tornare alla questione da cui eravamo partiti: il rapporto tra l'esperienza di bellezza che possiamo fare direttamente attraverso il semplice contatto con la natura e il tipo ben diverso di situazione in cui un'esperienza di bellezza è ottenuta attraverso la fruizione di una "opera d'arte" (un artefatto umano). La fruizione delle opere d'arte riconosciute "istituzionalmente" come tali si carica di valenze legate al nostro appartenere a un dato gruppo sociale, che sono connotate (*anche*) in senso *normativo*: ciò che sentiamo interiormente è che provando piacere di fronte a esse dimostriamo (*anche*) di aver introiettato in modo profondo e sincero le forme di espressione e di comunicazione in uso nella nostra tradizione culturale, percependo per questo di poter soddisfare così anche un'esigenza di ordine morale (proprio *perché* proviamo spontaneamente *piacere* di fronte all'utilizzo degli schemi di espressione che la nostra società

sanziona come quelli qualitativamente più perfetti: sentiamo che il nostro essere parte di una società è un fatto *vero*). Questo implica anche che indirettamente quando accettiamo come arte alcune forme di espressione in una data società di fatto ci siamo vincolati ad ammettere come valide (anche se con la possibilità di gradi diversi) anche le intuizioni morali in essa operanti. È da osservare però che se in quella società operano forme di ingiustizia sistemica che sono gravi e diffuse, è anche da questa circostanza che il nostro giudizio di accettazione può venire *smentito* (sul piano estetico come su quello morale, anche se, come detto, ciò può avvenire con misure diverse).

4. Conclusioni

Ragionando con il metro dei tempi storici, è chiaro che la nascita di società democratiche di massa è una costruzione recentissima. Si dovrebbe ammettere che in un intervallo di tempo così breve un numero indefinito di intuizioni pratiche e morali – oltre che forse anche di ordine epistemologico – che dovrebbero essere presenti in una democrazia non sono state ancora riconosciute ed esplorate adeguatamente. In questo lavoro ho proposto le linee di fondo di una epistemologia empirista, induttivista e non-monotona che vorrebbe servire a chiarire alcune implicazioni di come dovrebbe concepirsi il vivere in democrazia. L'esperienza individuale (la formazione, gli stati d'animo, le abitudini di comportamento, etc.) che porta alcuni a essere amanti di brani o generi che rientrano nella musica popolare non può essere vista come meno legittimata a stabilire che cosa valga come "arte" o "bellezza". D'altra parte, secondo un'epistemologia non-monotona, sia gli uni sia gli altri non dovrebbero utilizzare la rivendicazione dello status di "arte" per far valere una pretesa di "superiorità" rispetto ad altre forme espressive. Si può ammettere però che – funzionalmente – tutti probabilmente dovremmo riconoscere (non necessariamente in base all'esperienza diretta e personale, ma anche solo per considerazioni che si basano sul semplice ragionamento) che in una società in cui sia disponibile in linea di principio un repertorio di forme e strumenti di comunicazione più ricco, complesso ed esteso *desiderata* di base della democrazia dovrebbero poter essere meglio tutelati, dato che gli individui che vogliono che i contenuti della loro identità siano comunicabili e riconoscibili vengono ad avere maggiori punti di appoggio per ottenerlo. Per questo forme di arte effettivamente più impegnative da un punto di vista tecnico e meno remunerative (come la composizione e l'esecuzione di musica "colta") dovrebbero essere rispettate e sostenute sul piano pratico – in realtà nell'interesse anche di chi non ne fruisce direttamente. Anche sul piano della fruizione, chi ha meno dimestichezza con le

creazioni più complesse dell'arte dovrebbe essere invitato – pur partendo da un'assiologia pluralista – a familiarizzarsi con esse: un linguaggio è tale in realtà solo se i potenziali interlocutori sono nelle condizioni di poter arrivare a decodificarlo. Quello che si sta intendendo non è che per esempio le sperimentazioni cromatiche di un pittore come Kandinskij possano in generale stimolare in modo significativo – in un rapporto, per così dire, con il singolo individuo – l'attività cognitiva anche di una persona che non abbia alcuna familiarità o predisposizione con quelle forme di espressione artistica. È semmai olisticamente che, in una società in cui vi sono abbastanza persone che riescono a elaborare queste sollecitazioni, anche le forme diffuse della comunicazione ne risentiranno positivamente, espandendosi e conquistando nuovi spazi per la condivisione sociale.

Il principio è però che questa complessità dei linguaggi espressivi è al servizio del bisogno degli individui di comunicare: non sono all'inverso gli individui a dover accettare di farsi “modellare” dalle istituzioni culturali o dalla tradizione. In questo senso, contestare la dignità artistica dell'arte popolare è in effetti un orientamento del pensiero che *contraddice* direttamente i presupposti che dimostrano l'importanza anche di ciò che è riconosciuto come arte nel senso più classico e tradizionale.

Bibliografia

- Berger, P. e Luckmann, T.
1966 *The Social Construction of Reality*, Anchor Books, New York.
- Bloom, A.
1987 *The Closing of the American Mind*, Simon & Schuster, New York.
- Desideri, F.
2004 *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte*, Laterza, Roma-Bari.
2011 *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina, Milano.
2018 *Origine dell'estetico. Dalle emozioni al giudizio*, Carocci, Roma.
- Di Prospero, A.
2022 *Conoscenza e pluralità dei punti di vista*, in “Daimon. Revista Internacional de Filosofía”, n. 85, pp. 7-22.
- Eco, U. (a cura di)
2018 *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano.
- Éjzenštein, S.
2019 *Il metodo. Volume 1* (2002), Marsilio, Venezia.

Goodman, N.

1968 *The Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs-Merrill, New York.

Hunter, J.D.

1991 *Culture Wars: The Struggle to Define America*, Basic Books, New York.

Montani, P.

2007 *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma.

2020 *Emozioni dell'intelligenza*, Meltemi, Roma.

Noë, A.

2009 *Out of Our Heads. Why You Are Not Your Brain and Other Lessons from the Biology of Consciousness*, Hill & Wang, New York.

2015 *Strange Tools: Art And Human Nature*, Hill & Wang, New York.

Piaget, J.

1937 *La construction du réel chez l'enfant*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel.

Quine, W. v. O.

1960 *Word and Object*, The MIT Press, Cambridge (MA).

Rescher, N.

1993 *Pluralism: Against the Demand for Consensus*, Clarendon University Press, Oxford.

Shusterman, R.

2008 *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge.

2010 *Estetica Pragmatista*, Aesthetica Edizioni, Palermo.

2022 *Pragmatist Aesthetics and Critical Theory: A Personal Perspective on a Continuing Dialogue*, in "Scenari", vol. 16, pp. 197-217.

2023 *Esperienza estetica e arti popolari. Prospettive somaestetiche sulla teoria e la pratica*, Mimesis, Milano-Udine.

Epistemologia, estetica e pluralismo

My approach is within an empiricistic and inductivistic framework, where induction is seen as a non-monotonic inference. Thus I interpret the cognitive meaning of art in terms that are – consistently with a non-monotonic epistemology – relative to the field of experience and information that is available to a specific subject. Moving from these premises, Shusterman's idea that popular music is properly art is defended. Noë's claim that popular music is not art is criticized also because it is not consistent with the entailments deriving from an embodied mind theory when we accept a non-monotonic epistemology.

KEYWORDS: Individual experience, Beauty, Popular music, Induction, Culture.

Epistemologia, estetica e pluralismo

Il mio approccio si muove entro un quadro teorico empirista e induttivista, nel quale l'induzione è vista come un'inferenza non-monotona. Per questo interpreto il significato cognitivo dell'arte in termini che sono – coerentemente con un'epistemologia non-monotona – relativi al campo di esperienze e informazioni disponibili a uno specifico soggetto. A partire da queste premesse, sostengo la correttezza dell'idea di Richard Shusterman che la musica e l'arte in generale debbano essere giudicate secondo un criterio di tipo pluralista.

PAROLE CHIAVE: Esperienza individuale; Bellezza; Musica; Induzione; Cultura.

Filippo Adussi

Fenomenologia della “situazione musicale”. Note sul “problema dell’ascolto” in Günther Anders e Theodor W. Adorno

1. Il concetto andersiano di *Zuständlichkeit* nell’ascolto musicale

Pensatore eccentrico come pochi altri¹, Günther Anders compie i propri studi filosofici prima ad Amburgo – con Ernst Cassirer e Erwin Panofsky – e poi, soprattutto, trasferendosi a Friburgo nel 1921 per frequentare i corsi di Edmund Husserl, con il quale appunto si laurea nel 1924, discutendo una tesi sul concetto di “situazione” scritta “contro di lui” (Anders 2023, p. 77). Oltre all’incontro con l’impostazione fenomenologica del maestro, Anders – che, all’epoca, ancora si faceva chiamare con il suo vero cognome (Anders 2023, p. 35-36), e cioè “Stern” – fece anche la conoscenza dell’assistente di quest’ultimo, ovvero Martin Heidegger, che proprio in quegli anni esordiva in accademia. Anders assimila con molta attenzione la lezione dei “primi corsi friburghesi” del filosofo, quelli dedicati – com’è noto – ad elaborare un’ermeneutica della “fatticità” (*Faktizität*) che era destinata a diventare una formula tipica heideggeriana. Nel 1925, Anders è quindi a Marburgo a seguire anche i seminari heideggeriani di quell’anno, mentre nel 1926, per un breve periodo, è assistente di Max Scheler a Colonia – per quanto, come dice Anders stesso (Anders 2023, p. 77), il loro è un rapporto alla pari, piuttosto che un magistero come quello di Husserl ed Heidegger.

Questa è, pertanto, la temperie culturale nella quale Anders compie la propria formazione filosofica (Ellensohn 2008, pp. 17-27) e, in questo senso, non è possibile collocare gli esordi andersiani al di fuori di questa “cornice”. Infatti, è evidente nel giovane Anders innanzitutto il segno lasciato dall’impostazione fenomenologica di Husserl – per quanto mediata in maniera originale e criticata fin da subito (Hildebrandt 1992, p. 5; Colombo 2020, pp. 29-42) nelle sue premesse metodologiche; ma ancora più evidente è l’influenza esercitata da Heidegger – in particolare l’influsso avuto sul giovane Anders dalla categoria heideggeriana di “fatticità”²

¹ Per un quadro generale ed introduttivo della filosofia andersiana, vedi Liessmann 2019.

² Infatti: “*contro* Husserl egli [Anders] sottolineava, *con* Heidegger, il significato della

– e, soprattutto, il ruolo del nascente dibattito sull’antropologia filosofica tedesca – quindi il già evocato Scheler, ma anche Helmuth Plessner con il quale Anders ebbe un importante scambio epistolare all’epoca (Anders 2022, pp. 187-211) – in cui il filosofo cercò poi di andare a collocarsi, elaborando il proprio contributo originale.

Tuttavia, se non si considera la tesi di laurea – che, effettivamente, non venne mai pubblicata dall’autore – il vero esordio filosofico del giovane Anders riguarda un ambito di ricerca ben preciso e apparentemente distante da quanto detto finora: la riflessione musicologica. Infatti, i primi scritti andersiani di filosofia della musica risalgono già al 1924 e si occupano, rispettivamente, della figura del pianista e compositore Ferruccio Busoni, ma anche di Schönberg e di “atonalità” (Anders 2017, pp. 207-210). Tuttavia, il più importante contributo andersiano alla filosofia della musica – almeno in quegli anni – riguarda un articolo pubblicato nel 1927, in cui viene discussa la possibilità di una “fenomenologia dell’ascolto” (Stern 1927; Anders 2017, pp. 211-225) elaborata a partire dall’esperienza della musica impressionista. Da questo punto di vista, possiamo considerare *Zur Phänomenologie des Zubörens* come una sorta di “manifesto programmatico” che, seppure indirettamente, anticipa i successivi sviluppi della riflessione andersiana sulla musica (Matassi 2002, p. 91).

È importante notare già da subito che – come recita il sottotitolo – l’analisi che Anders svolge relativamente all’esperienza acustica risulta molto ben precisamente situata ed elaborata “*am Hören impressionistischer Musik*” in particolare. Non si tratterebbe, dunque, della “percezione acustica” in generale, quanto piuttosto dell’esperienza dell’ascolto musicale in una “situazione” ben determinata: appunto, l’ascolto di un brano musicale “impressionista”. Infatti, scrive Anders:

Si ascolti una qualunque opera di Debussy – che si tratti della breve battuta della Ouverture di *Pelléas et Mélisande*, o una degli *Études* o una terza qualunque. Stimatori, nemici e ricercatori concordano sul fatto che questa musica consista in qualcosa di non attivo in se stesso, ma che tutt’al più *prepara* e condiziona le azioni (è lo stesso se si ha in mente il suo tempo spesso quasi stazionario, il suo senso di armonia, o qualcosa d’altro in particolare). Ed è proprio in ragione di tale “situazionalità” (*Zuständlichkeit*) che le si attribuisce il nome di “impressionismo”. (Stern 1927, p. 188)

Anders chiarisce metodologicamente il fatto che “ogni musica debba essere ascoltata in modo diverso” e che “l’ascolto delle musiche più di-

situazione fattuale (*faktische Situation*) e si allontanava quindi dalla fenomenologia della coscienza trascendentale, volgendo ad una particolare forma fenomenologica di antropologia filosofica” (Vosicky 2007, p. 899) – dove non è ulteriormente specificato, come in questo caso, la traduzione è mia.

verse significhi ogni volta qualcosa di completamente differente” (Stern 1927, p. 187). Questo perché, sostiene Anders, l’accesso all’ascolto di un brano musicale non può che darsi all’interno della sua “situazionalità” (*Zuständlichkeit*): in questo, che Anders chiama “principio fenomenologico”, sta il portato della filosofia di Husserl, la quale ha rivitalizzato il “concetto di ascolto” riportandone alla luce il carattere concreto e “storicamente situato” – andando, in qualche modo, oltre l’intento dello stesso Husserl, che Anders sostiene avesse concepito tale metodo “senza alcun interesse storico” (Stern 1927, p. 187).

Tale categoria della “situazione” concreta rappresenta infatti il “perno centrale” dell’intera proposta filosofica del giovane Anders³ e riassume, in questo senso, il suo rapporto ambiguo con la fenomenologia *tout court* – per antonomasia, con l’impostazione husserliana. Influenzato dall’uso che Heidegger fa della nozione di “fatticità”, Anders muove una critica all’“astrattezza”⁴ delle categorie di Husserl mediante l’elaborazione del concetto di “situazionalità” concreta – ovvero, l’idea che alla base della corretta comprensione di ogni “esperienza percettiva” stia la sua corretta collocazione nel caso specifico di una circostanza ben situata. Questa idea andersiana troverà poi la sua applicazione effettiva in ambito musicologico – come risulta evidente già dalla lettura del saggio del 1927; in tale prospettiva, è utile fare riferimento al successivo studio di Anders sulle “situazioni musicali”.

Infatti, le *Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen* – datate 1930-1931 – rappresentano forse il tentativo più organico e completo, in Anders, di organizzare una sua originale proposta musicologica. Il manoscritto in questione – rimasto a lungo inedito⁵ – riflette sull’ascolto musicale a partire da quella stessa nozione di “situazionalità” che, nell’articolo del 1927, Anders già aveva utilizzato relativamente all’ascolto della musica impressionista. In queste ricerche filosofiche, il debito con la filosofia heideggeriana diventa piuttosto evidente, già all’inizio della trattazione – ad esempio, Anders fa esplicito riferimento ad una “esistenza musicale” (*musikalische Existenz*) nel §2 della prima sezione delle *Philosophische Untersuchungen*, ovvero quello esplicitamente dedicato ad una “rappresentazione fedele dell’esistenza attraverso la situazione” (Anders 2017, p. 35). Leggiamo infatti, nel suddetto paragrafo, che:

³ Non solo nella tesi di laurea, ma anche al cap. VII (*Satz und Situation*) del suo libro sulla categoria di “avere” (Stern 1928, 153-18) – anche da questa lettura, il debito andersiano con la “fatticità” heideggeriana risulta evidente.

⁴ La stessa critica che poi muoverà anche ad Heidegger, dopo la loro rottura, in Anders 1946.

⁵ A lungo ritenuto perduto, il manoscritto delle ricerche è stato recentemente pubblicato (Anders 2017, pp. 13-140); vedi anche il riassunto fatto da Anders stesso in un *report* del 1937 (ivi, pp. 152-161).

In quanto l'esistenza umana è determinata dalla musica, in quanto è un essere-nella-musica (*In-Musik-sein*), si chiama "esistenza musicale". Questa espressione non ha lo stesso significato dell'essere-musicale (*Musikalisch-sein*) [...] si rivolge piuttosto all'esistenza umana (*Existenz des Menschen*), nella misura in cui essa nel suo insieme è sotto il segno della musica, il cui mondo (*Welt*) è la musica. (Anders 2017, p. 35)

Anders prosegue poi esplicitando che l'"essere-nella-musica" (*In-Musik-sein*) dell'"esistenza musicale" fa riferimento alla nozione heideggeriana di "essere-nel-mondo"⁶ (*In-der-Welt-sein*) e, in questo senso, ne costituisce un'applicazione situazionale concreta. Perciò, il problema dell'"accesso autentico" all'esperienza musicale che, nell'articolo del 1927, veniva "riconosciuto come sensato" (Stern 1927, p. 187), acquista qui il carattere di una vera e propria "pre-disposizione" dell'"esistenza musicale"; proprio come l'"esserci" (*Dasein*) può essere autenticamente – o meno autenticamente – "nel-mondo" (*In-der-Welt*), allo stesso modo può aprirsi alla situazione dell'"essere-nella-musica"; sostanzialmente, Anders rivela qui il debito innegabile che la categoria della "situazionalità" dell'esperienza musicale ha con l'analitica esistenziale di *Sein und Zeit*, mostrandosi come una sua determinazione concreta.

Non è un caso, inoltre, che l'ascoltatore acceda autenticamente all'ascolto dell'opera musicale proprio come l'uomo può accedere autenticamente al suo "essere-nel-mondo"; l'"apertura" umana – o, per meglio dire, del "*Dasein*" – all'"essere-nel-mondo" è una delle prerogative dell'antropologia heideggeriana che, com'è noto, in un corso del semestre invernale 1929-'30 gerarchizzava gli enti in questo modo tripartito: "la pietra è senza mondo (*weltlos*); l'animale è povero di mondo (*weltarm*); l'uomo fondatore di mondo (*weltbildend*)" (Heidegger 1928, p. 232). Parafrasando questo breve passo heideggeriano, si potrebbe dire che la pietra è senza musica, l'animale manca di musica e l'uomo è invece un "costruttore" di melodie.

Il problema antropologico è fortemente presente anche nel discorso musicologico di Anders, che aveva elaborato la sua personale "antropologia negativa" (Cernicchiaro 2014, pp. 67-85) dell'uomo definito "senza mondo" (Anders 1984, pp. 29-48) – o "*Welt-los*". I presupposti antropologici andersiani fanno da sfondo alle riflessioni musicologiche delle *Philosophische Untersuchungen* del '30. Infatti, in Anders, l'essere "senza mondo" dell'uomo è, a differenza di Heidegger, *pre-condizione* necessaria perché l'essere umano possa costruirsi da sé – quindi, artificialmente – quell'"ambiente" (*Um-Welt*) di cui è naturalmente privo. Per Anders,

⁶ Chiaramente, il riferimento è ad Heidegger (1929, p. 73 e ss). Inoltre, vedi anche Ellensohn (2008, pp. 36-56 e pp. 64-69).

creare un “mondo” (*Welt*) è un atto assolutamente libero. Tale “libertà” è tuttavia prerogativa del solo essere umano – in questo, simile ad Heidegger – e ne costituisce quindi una devianza rispetto alla natura delle cose. Oppure, come scrive Anders stesso, la libertà dell’uomo è la sua “patologia” (Anders 1937, pp. 73-75).

Anders riassume queste sue tesi di “antropologia negativa” durante una conferenza del 1929 tenuta alla *Kantgesellschaften* di Francoforte, appunto sulla “estraneità dell’uomo al mondo”⁷; tale conferenza è assolutamente complementare alle ricerche sulle “situazioni musicali” del 1930, già da un punto di vista biografico: infatti, entrambi questi “sforzi” fanno parte del tentativo andersiano di ottenere l’abilitazione presso il celebre *Institut für Sozialforschung* di Francoforte – e, in particolare, per lavorare con Adorno nel campo musicologico. Tuttavia, è proprio per la severa stroncatura dello stesso Adorno che il progetto di musicologia andersiano venne bocciato (Latini 2008, pp. 139-153) – determinando, in questo modo, anche la fine della carriera universitaria andersiana che, da allora, non si è più risollezata: per le orecchie sensibili di Adorno, infatti, il lessico andersiano era “troppo heideggeriano” (Anders 2022, p. 64) oltre che poco impegnato nelle tematiche sociali – ovvero, poco ispirato in senso marxista. Anders, del resto, pur non perdonando mai Adorno per la stroncatura, ammise a sua volta di essere d’accordo con lui “al 100%” (Anders 2022, p. 71) sulla diagnosi del suo heideggerismo giovanile. Che la musicologia andersiana risenta, in questo senso, della filosofia heideggeriana di *Sein und Zeit* è, infatti, piuttosto innegabile (Matassi 2002, pp. 85-94) e probabilmente non è un caso che i soli scritti andersiani che si occupano di *Musiksoziologie* risalgono, appunto, al periodo esattamente a cavallo della stroncatura francofortese, nel 1931 (Anders 2017, pp. 177-203).

2. La “spazializzazione dell’ascolto” in Anders

Il caso studiato da Anders nel suo articolo del 1927, cioè quello della musica impressionista, è quindi paradigmatico dell’approccio andersiano alle “situazionalità” concrete, sviluppando a partire da questo una vera e propria “fenomenologia dell’ascolto” come esperienza acustica determinata. Il motivo fondamentale per cui Anders sceglie di occuparsi dell’ascolto “impressionista” per elaborare la sua teoria fenomenologica, infatti, è indicato dallo stesso filosofo: la musica impressionista risulta particolarmente adatta per gli scopi dello studio andersiano, in quanto –

⁷ Il titolo della conferenza era appunto *Die Weltfremdheit des Menschen* – poi pubblicata parzialmente in francese nei volumi IV (1934-’35) e VI (1936-’37) di “Recherches Philosophiques” con il titolo di *Pathologie de la liberté*.

esattamente come era stato già anche per la pittura impressionista – rappresenta gli oggetti “non *in quanto* oggetti, ma nella loro *situazionalità*, che spesso fa sparire i confini” (Stern 1927, pp. 188-189). Proprio come nel caso di un dipinto impressionista, infatti, l’esperienza della musica impressionista mette in atto, per Anders, quella dialettica “vicino-lontano” che, ad esempio, Benjamin definirebbe l’“aura”⁸ dell’opera d’arte.

Innanzitutto, si parla di quello che Anders chiama “puro-ascolto” (Stern 1927, p. 190) e non, ad esempio, di quel genere di musica che può essere davvero compresa solo se partecipata attraverso il corpo, come nel caso della marcia o della danza. Pertanto, si tratta di un ascoltare che è una forma del “prestar attenzione” (*beachtend*). Anders, a questo punto, parla di “sfera acustica” per differenza rispetto al modo di visivo del *foculus* – per esempio, la possibilità di “distogliere lo sguardo”⁹ che è tipica dell’ambito visuale ma difficilmente traducibile in termini uditivi:

Diverso è il discorso per la sfera acustica. Già il fatto che l’acustico non sia localizzato nella misura in cui lo è l’ottico [...] comporta un modo del tutto diverso di relazionarsi ad esso. L’atto del vedere ha fin dal principio di volta in volta un solo campo a disposizione, e già come tale va incontro a quella tendenza all’isolamento tipica del prestare attenzione. (Anders 1927, p. 190)

In un ambiente molto rumoroso, ad esempio, è possibile ascoltare attentamente la musica per contrasto rispetto al rumore sottostante; ovvero, è possibile soltanto perché si concepisce la musica, scrive Anders, come un’“unità espressiva” a sé stante – quello che, in termini ottici, si definirebbe un unico “campo visivo” isolato. Il paradosso suggerito da Anders sembra avere a che fare molto di più con una questione spaziale che musicale – o, per meglio dire, sembrerebbe interpretare la musica in una sorta di spazializzazione della “sfera acustica” musicale: fondamentalmente, risulta impossibile all’orecchio dell’ascoltatore orientarsi all’interno di una “situazione musicale” senza avere, in questo spazio acustico, alcun tipo di punto di riferimento a cui aggrapparsi; viceversa, non sembra possibile isolare un punto di riferimento all’interno di un “paesaggio acustico” che già di per sé è isolato nella sua percettività – non si può, pertanto, prestare attenzione al dettaglio distogliendosi dalla cornice e, tuttavia, non è possibile vedere il quadro nel suo insieme, senza prestare attenzione al dettaglio.

⁸ Pinotti indica come “definizione indiretta del concetto” di “aura” quella che Benjamin dà in un celebre passo della *Piccola storia della fotografia*: “Un singolare intreccio di spazio e di tempo: l’apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina” (Pinotti 2018, pp. 11-14).

⁹ “In linea di principio alcuni campi si trovano sempre *esclusi* da una possibile visibilità quando un altro campo viene *guardato*” (Anders 1927, p. 190).

Anders arricchisce di determinazioni questo paradosso, già abbastanza intricato, presentando altre due coppie di polarità: l’ascolto “verticale-orizzontale” e l’ascolto “attivo-passivo”. Nel primo caso diventa ancora più manifesta quella spazializzazione della “sfera acustica” che abbiamo detto, dal momento che ad un ascolto verticale e, per così dire, “intensivo” si contrappone la possibilità di un ascolto “estensivo” e orizzontale, capace di “guardarsi attorno” proprio come uno spettatore che è in grado, con lo sguardo, di ruotare la visuale a trecentosessanta gradi nella stanza. Anders riconosce che l’alternativa tra orizzontale e verticale “non è esaustiva” (Anders 1927, p. 190) e cerca di trovare un compromesso tra la possibilità di un ascolto attentamente attivo e quella che, nella musica romantica, è rappresentata dall’“affogare inconsapevolmente” nella musica – anche in questo caso, Anders arriva a domandarsi quanto effettivamente l’ascolto attivo sia “adeguato” (Anders 1927, p. 191) o meno nei termini del paradosso suddetto. In ultima battuta, Anders sembrerebbe arrivare anche a distinguere tra una “percezione” astratta ed una concreta “appercezione”; la prima capace d’isolare il dettaglio, concentrandosi sul *focus*, la seconda atta invece a “spaziare” attorno a sé, cogliendo l’armonia generale ma non il singolo fraseggio (Anders 1927, pp. 195-196).

La soluzione proposta da Anders a questo paradosso è l’elaborazione di quella che lui chiama “attenzione situazionale” (Anders 1927, p. 198). Per spiegare cosa intende dire, Anders fa riferimento ancora una volta ad una situazione precisamente collocata nello spazio, cioè in una “stanza”; questa volta, l’esempio è di carattere olfattivo, e non visuale – sebbene Anders sembrerebbe trattare i due sensi in maniera piuttosto analoga:

Se sono in una stanza in cui c’è un forte odore di qualcosa, in quale senso posso orientarmi in modo attenzionale a questo odore? Che cosa resta delle possibilità attenzionali, a parte la cosiddetta attenzione privativa, ossia la privazione di *altre* intenzioni (per esempio chiudendo gli occhi). Resta qualcosa che è addirittura l’opposto di quella tendenza (spesso denominata *mirare*): un *atto di apertura* che rende possibile in modo pieno la passività. (Anders 1927, p. 197)

Risulta evidente, a questo punto, che la questione dell’ascolto per Anders è, sostanzialmente, un problema di orientamento nello spazio – o, effettivamente, di “spazializzazione” dell’ascolto: per Anders, infatti, l’“attenzione situazionale” rappresenta la capacità di orientare lo “sguardo musicale” in maniera concreta, “distogliendo” l’attenzione dai singoli istanti ma senza perdere la bussola della intera partitura. Inoltre, questo è possibile perché – esattamente come poi risulterà confermato nelle ricerche sulle “situazioni musicali” del 1930-1931 – l’“attenzione situazionale” è caratterizzata nella sua essenziale funzione di “apertura” rispetto a quello che Anders chiama “essere-con” (*Mit-sein*) la musica

(Anders 1927, p. 198) – ritorna, è evidente, l’ascendenza heideggeriana e l’“accesso autentico” all’“essere-nella-musica” (Schläbitz 2022) che ritroveremo poi nelle *Philosophische Untersuchungen*.

Inoltre, è importante notare che Anders tornerà ancora sulla questione aperta nell’articolo del 1927, alla quale effettivamente dà una soluzione in termini teoretici ma non pragmaticamente; detto altrimenti, non è chiaro in che modo poi effettivamente sia possibile superare questo paradosso tra il dettaglio e l’opera complessiva nella pratica dell’ascolto musicale. In un suo *paper* del 1949, Anders suggerisce una possibile applicazione concreta dell’“attenzione situazionale”, nel caso di quello che definisce lo “stereoscopio acustico”. Anders – in uno dei suoi pochi articoli in inglese – scrive:

Facing a painting, we have the freedom of looking first to the right, then to the left corner; faced with a musical composition, we are carried by the stream inherent in the music itself, we do not move ourselves within the musical “object”, but we are being moved, led along by it. *While the optical stereoscope deprives us of the freedom of sensomotoric movement, we cannot be deprived of such a freedom by an acoustical gadget, since we lack this freedom anyhow.* (Anders-Stern 1949, p. 243)

Il vantaggio dello “stereoscopio acustico” rispetto ad uno tradizionale – cioè uno “visuale” – deriverebbe dal fatto che l’ascoltatore avrebbe la stessa libertà di movimento che ha uno utilizzatore dello stereoscopio tradizionale – quindi, potrebbe muoversi liberamente nella “sfera acustica” così effettivamente “spazializzata” e ascoltare tridimensionalmente – senza, tuttavia, avere a che fare con un “surrogato” (*Ersatz*) dell’opera d’arte in questione. Scrive Anders:

Whatever the reason, while listening “through” the acoustical stereoscope, we are confronted by the “real thing”, by the real Tristan music or the real Bruckner symphony. Not providing us with an “Ersatz”, our acoustic arrangement has a far higher art value, than the optical device. While no sincere student of History of Art would make use of a stereoscope to familiarize himself with, let me say, the interior of Gothic churches, the student of music, accustomed to records and radio anyhow, will make use of the “acoustical stereoscope” without having the feeling of just fooling around with an amusing plaything. (Anders-Stern 1949, p. 243)

3. Adorno e il problema della “regressione dell’ascolto”

Un possibile contraltare alla “fenomenologia dell’ascolto” andersiana è sicuramente Adorno (Zöllner-Dressler 2022) e la sua teoria

musicologica della “regressione dell’ascolto” (*Regression des Horens*), contenuta nel saggio sul “feticismo musicale” (Adorno 1938, p. 139) pubblicato sulla rivista dell’Istituto di Francoforte nel 1938 – quindi risalente proprio all’inizio del periodo dell’emigrazione statunitense del filosofo (Petazzi 1979, pp. 193-207). Lo scritto in questione può essere considerato un saggio assolutamente rappresentativo dell’approccio sociologico dell’Istituto *tout court*, tanto dal punto di vista metodologico, quanto nell’approccio “critico-sociale” tipico della cosiddetta “scuola di Francoforte”. Inoltre, la problematica affrontata da Adorno è anche perfettamente rappresentativa del suo interesse musicologico, inserendosi in un percorso che, già con *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* (1932) aveva visto un importante punto di svolta: se infatti, in questo saggio, il filosofo metteva a tema una “sociologia dell’oggetto” musicale (Petazzi 1979, pp. 132-137) usando un lessico fortemente hegeliano, nel saggio sul “feticismo musicale”, invece, Adorno formula una “sociologia della funzione” (Petazzi 1979, p. 203) d’ispirazione indubitabilmente marxiana. Infatti, nell’indagine adorniana, quanto detto da Marx relativamente all’“arcano della merce” in *Das Kapital* – ovvero che il lavoratore scambia il prodotto del suo lavoro per una realtà oggettiva e naturale, davanti alla quale sottomettersi – è perfettamente applicabile anche al fenomeno musicale, dal punto di vista sia della produzione, sia del consumo. In questo senso, il passo che segue è piuttosto emblematico:

A ben guardare, il consumatore idolatra il denaro che spende per un biglietto del concerto di Toscanini. In tal modo egli ha letteralmente “creato” il successo, che reifica ed accetta come un criterio oggettivo, senza più riconoscersi in esso: ma questo successo egli non l’ha “creato” per il fatto che il concerto gli è piaciuto, bensì perché ha comprato il biglietto [...]. Lo specifico carattere feticistico della musica si istituisce proprio in questo *quid pro quo*: gli affetti, che si riferiscono al valore di scambio, producono l’apparenza dell’immediatezza, e contemporaneamente la mancanza di rapporti del soggetto verso l’oggetto smentisce quell’apparenza. (Adorno 1938, pp. 129-130)

È all’interno della cornice di questa diagnosi sociologica – in realtà, non del tutto inedita nel discorso musicologico adorniano¹⁰ – che va inserito il problema della “regressione dell’ascolto”. Da questo punto di vista, più che una conseguenza del carattere feticistico della musica come merce, un tale fenomeno regressivo dell’ascoltatore può essere considerato un “complemento” alla reificazione dell’esperienza musicale: non più

¹⁰ Già nel saggio del ’32, infatti, Adorno anticipa che il ruolo sociale della musica è assimilato oggi oggettivamente a quello di una “merce” tra le altre (Adorno 1932, p. 103).

dal lato *oggettivo*-produttivo, quanto *soggettivo*-funzionale; cioè, della ricaduta psicologica – per meglio dire, psicopatologica – sull’ascoltatore, in forma di *feedback*.

Nelle parole dello stesso Adorno, il fenomeno della regressione nell’ascoltatore non è da fare coincidere con un ritorno allo stadio infantile; tutt’altro, da questo punto di vista il bambino è ancora un ascoltatore “*non-corrotto*” capace di attenzione; si tratta piuttosto di un “rimbecillimento” perfettamente adulto¹¹, come una sorta di “analfabetismo”¹² musicale di ritorno. Adorno distingue in questo modo le due cose, tenendo ben distinto il piano “infantile” da quello “infantilistico”:

Al polo opposto del feticismo della musica si compie una regressione dell’ascolto. Non si tratta di una ricaduta del singolo ascoltatore in una fase preminente del suo sviluppo [...]. Non sono infantili, come si potrebbe supporre stabilendo un nesso tra un nuovo tipo di ascolto e l’ingresso nel mondo della musica di nuovi strati sociali un tempo estranei. Bensì infantilistici: la loro primitività non è quella dell’individuo non sviluppato, ma quella dell’individuo respinto e bloccato coattivamente in uno stadio anteriore. (Adorno 1938, p. 139)

“Regressiva” conclude Adorno, è “la funzione dell’attuale musica di massa nell’economia psicologica delle sue vittime” (Adorno 1938, p. 139). Rispetto al saggio andersiano del 1927 non solo risulta evidente, in questo senso, un approccio metodologico del tutto differente rispetto alla lettura fenomenologica ed esistenziale di Anders – e appare chiaro, perché Adorno decise di bocciare come “troppo heideggeriana” la proposta musicologica andersiana, a partire da quest’inclinazione di critica sociologica; ma anche, da questo punto di vista, subentra un tema che effettivamente sembra centrale in Adorno: la questione del rapporto tra massa ed *élites* – ovvero, la cosiddetta “questione di classe” di marxiana memoria.

Adorno spesso è stato definito dagli interpreti come l’ultima figura di una “coscienza infelice” borghese – stigmatizzando una certa verbosità hegeliana del filosofo – che, giunta alla fine della sua *via crucis*, coglie nostalgicamente il senso di questo crepuscolo nella “critica del presente” decaduto e massificato, nel nome di un’unità aurea e “mitica” andata perduta – ed è, effettivamente, quello che appare anche alla lettura dal saggio del 1938, dove si traccia una vera e propria “filosofia della storia della musica” (Arbo 1990, pp. 135-138) come decadenza della stessa,

¹¹ Ad es., vedi anche il fenomeno dei cosiddetti “*jitterbug*” (Adorno 1938, pp. 146-147).

¹² Questo tipo di “analfabetismo emotivo” è presente anche in Anders come diagnosi (Mattucci 2018, p. 183 e ss.).

individuando nel *Die Zauberflöte* di Mozart l’apice ed insieme il “punto di rottura” di quest’unione, ormai perduta:

Sino alla fine della preistoria, l’equilibrio musicale tra stimolo parziale e totalità, tra espressione e sintesi, tra superficie e profondità, resta instabile come i momenti di equilibrio tra domanda e offerta nell’economia borghese. Lo stesso *Flauto magico*, in cui l’utopia dell’emancipazione e il piacere del *couplet* musicale coincidono esattamente, è uno di tali momenti. Dopo quest’opera la musica seria e quella leggera non si sono più lasciate stringere insieme. (Adorno 1938, p. 121)

Adorno considera “tutta la storia della musica a partire da Mozart” una “fuga dal banale” e il “negativo fotografico” (Adorno 1938, p. 124) della cosiddetta “musica leggera”: ovvero, della musica massificata, il *jazz* commerciale e quell’“impero dei feticci” (Adorno 1938, p. 126) che è la “*popular music*”¹³ in generale – in contrapposizione dialettica a quello che Adorno chiama la “musica seria” (Adorno 1938, p. 119). In questo senso, inserendosi nel contesto di questa progressività storica – che raggiunge il suo apice, fondamentalmente, con il melodramma e l’ascesa della borghesia tra il XVIII e il XIX secolo – anche la “regressione dell’ascolto” criticata da Adorno acquista un significato fondamentalmente di classe – per non dire, effettivamente, classista: in sintesi, nella misura in cui l’ascoltatore regredito è un prodotto del moderno “feticismo musicale” e, in questo senso, nella misura in cui anche tale feticismo è il prodotto storico di quel “divorzio” tra la musica “seria” e la musica “leggera” lamentato da Adorno – con conseguente trasformazione sia della prima, sia della seconda in “merce” di consumo, nel primo caso d’*élite* e nel secondo di massa – allora, è evidente che l’ascoltatore regredito si differenzia da un ascoltatore “progredito” solo per via del fatto che, a differenza di quest’ultimo, non ha accesso alla musica “non commerciale” precedente la “rottura” tra alto e basso; ovvero, è regredito in quanto *parvenu* – in quanto non è fortunatamente il possessore di una “coscienza infelice” della decadenza musicale borghese, ma di un’“incoscienza felice” della “*pop music*” mercificata ed alienata. In questo, la distanza tra la questione dell’“accesso autentico” in Anders è decisamente impostata su tutt’altro binario: dal momento che, per Anders, l’“esistenza musicale” non è una questione di classe, ma di “apertura” della sensibilità del singolo ad “essere-nella-musica” come in un “*Mit-sein*” condiviso – esattamente all’opposto di quella frattura tra “alto” e “basso” che è la premessa alla base della critica socio-musicale adorniana.

¹³ Ad es., Adorno 1941. Inoltre, per una critica dell’approccio adorniano alla *pop music*, finalizzata però a valorizzarne la valenza sociologica e senza liquidare frettolosamente Adorno come *snob*, vedi Middleton (1990, pp. 34-63).

Tuttavia, la prospettiva adorniana coglie nel segno nel momento in cui vuole “storicizzare” il fenomeno dell’ascolto musicale; viceversa, se è vero che in Anders l’“accesso” all’ascolto musicale è maggiormente democratico – nella misura in cui ogni essere umano è *Dasein* partecipe di questo suo *Mit-sein* – e, pertanto, maggiormente inclusivo, non è tuttavia secondario il fatto che la concretezza della “situazionalità musicale” in Anders vada comunque inserita in un contesto storicizzato. Che la musica sia anche un luogo storico d’interessi di classe – oltre che, ovviamente, un fenomeno storico nella sua “percezione” *tout court* – non è in contraddizione con la diagnosi adorniana di un ascolto regredito che, anzi, in qualche modo ne rappresenta un’applicazione concreta. Ciò nonostante, se da un punto di vista strettamente diagnostico le due analisi non risultano in contraddizione – persino, in questo senso, possono andare ad integrarsi fecondamente – quello che risulta non assimilabile da un punto di vista adorniano è, probabilmente, l’esistenzialismo di fondo della questione musicologica in Anders – viceversa, per Anders, la radicale contrapposizione tra musica “leggera” e musica sedicente “seria” in Adorno, che si presta ambigualmente ad alimentare un “nostalgico” pregiudizio classista.

4. Anders-Adorno. Pro o contro la *pop music*?

È probabile che Anders, se fosse stato interrogato da Adorno sulla questione di una divisione netta tra “musica seria” e “musica leggera” sedicente tale, avrebbe risposto che la questione risulta, in qualche modo, ormai “antiquata” (*Antiquiertheit*) – intendendo dire con questo qualcosa di molto diverso dall’approccio dialettico adorniano, che auspicherebbe un “superamento” (*Aufhebung*) delle due polarità suddette e, invece, è costretto nel limbo di un “negativo insuperabile” – ovvero:

L’unità delle due sfere della musica è perciò quella di una contraddizione insoluta. Il loro rapporto non va dunque inteso nel senso che la musica inferiore costituisca sorta di propedeutica popolare per quella superiore, o che quest’ultima possa riacquistare dalla prima la forza collettiva ormai perduta. (Adorno 1938, pp. 124-125)

Assai lontano dall’eventualità di una “sintesi” riconciliatrice (Arbo 1990, pp. 126-135), Adorno sostiene che in ognuna delle due sfere si può scorgere “una totalità che si muove esclusivamente entro la contraddizione” (Adorno 1938, p. 125) Nella musica cosiddetta “seria” esattamente come nella “*pop music*” sono le logiche della reificazione del prodotto e dell’atomizzazione del consumo a dettare legge – diremo quasi “così in

cielo come in terra”. Non è un caso se – com’è noto – Adorno è considerato uno dei più radicali detrattori della “*jazz music*” in quanto fenomeno “pop” e quindi commerciale; ciò nonostante, la trasformazione del jazz che, oggi, nel *mainstream* contemporaneo è divenuto un genere musicale elitario nella sua percezione, sembra dare ragione ad Adorno *contro* Adorno stesso – contro il suo giudizio sul jazz, ma a favore della sua diagnosi di “separazione” forzata tra le due sfere, ricondotte infine ad una “indifferenza” comune.

L’analisi musicologica andersiana, d’altra parte, compie forse un passo in avanti rispetto a quella che potremmo definire una critica della “*jazz music*” a partire dalla sua “situazione musicale” concreta. Nei suoi diari newyorchesi, Anders ricorda una sua visita ad Harlem: già nel 1949, infatti, il filosofo annotava per sé che nel quartiere popolare newyorchese non si ballava più la musica “*del tamburo esotico, bensì quella del lavoro della macchina*” (Anders 1986, p. 120). Nel 1956, nel saggio sulla “vergogna prometeica” raccolto nel primo volume di *Die Antiquiertheit des Menschen*, ancora Anders trovava utile fare una vera e propria “fenomenologia del jazz” interpretando quest’ultimo in una chiave nuova, quella dell’“obsolescenza” dell’essere umano – scrive Anders:

La musica jazz, che si usa ancor oggi liquidare definendola “negroide”, non deve la sua esistenza solo (ammesso che in qualche modo lo debba) al “ricordo ancestrale del deserto e del tamburo della foresta vergine”; è invece (o almeno è anche) “musica della macchina”, quella musica cioè che mette in moto balli adeguati all’uomo della rivoluzione industriale. (Anders 1956, p. 83)

Il jazz diventa quindi, nell’interpretazione di Anders, la colonna sonora del “culto industriale di Dioniso” (Anders 1956, p. 83), ovvero una sorta di “basso continuo” rituale della contemporaneità. Molto più che Adorno, Anders fa riferimento ad una vera e propria “metamorfosi” dell’ascoltatore: quest’ultimo non tanto regredisce, quanto piuttosto subisce un “*processo di trasformazione*” (Anders 1956, p. 84) che lo rende simile ad un ingranaggio: il componente parziale, sostituibile a piacere, del grande componimento “macchinico” sovrastante – scrive inoltre Anders che:

Il tentativo dei direttori di complessi jazz di eseguire questa musica a guisa di cosiddetta “musica seria”, cioè a guisa di musica da concerto che deve essere solo ascoltata, si basa su un equivoco; equivoco che deriva dal desiderio di procurare a questa musica la rispettabilità sociale di “valore culturale” riconosciuto. Tale pretesa è errata non perché questa musica è “troppo leggera”, perché è soltanto *popular music*; al contrario invece, perché è terribilmente seria, troppo seria per una sala da concerto. Con ciò intendo dire che la sua azione sull’uomo è senza confronto più profonda e violenta, che essa ne modifica l’“ethos” (nel senso musico-morale dei greci). (Anders 1956, pp. 86-87)

In queste righe – che sembrano una risposta indiretta ad Adorno – per Anders il punto non è tanto la “serietà” della *popular music*; anzi, Anders chiosa polemicamente che la problematicità del jazz come “culto” non deriverebbe dal suo essere “troppo leggero” quanto, in senso opposto, da una sua estrema serietà, tanto da essere considerabile l’“*ethos*” della nostra epoca industrializzata. “Non c’è nulla di meno serio dell’effetto della musica seria” intesa come la intende Adorno, “niente invece di più serio” e pertanto “niente di più distruttivo dell’effetto di questa musica, di cui ci si sbriga così spesso dicendo che non è seria” (Anders 1956, p. 87). Il carattere “livellatore” ed omologante della musica nell’epoca dell’“obsolescenza” dell’essere umano, dunque, è il vero punto in questione per Anders, che sembra denunciare piuttosto l’elemento di “inautenticità” della musica contemporanea, e non tanto la sua frammentazione in una musica “seria” ed una musica “leggera”. L’ascoltatore, in questo senso, non è tanto regredito – come sosteneva Adorno – quanto sostanzialmente “superfluo” rispetto alla sua “esistenza musicale”. Dunque, non è tanto nel suo essere “popolare” che la musica contemporanea mostra una criticità, quanto piuttosto nel fatto che sia venuto meno l’elemento della “partecipazione” – quello che Anders definiva la possibilità di un’“accesso autentico” – all’ascolto musicale: chi non si lascia andare al “culto della macchina” viene comunque travolto dalla sua onda, in quello che Anders chiama “*voyeurismo* della meccanizzazione” (Anders 1956, p. 87) – la vera cifra dell’ascoltatore contemporaneo, costretto oggi a vivere anche la propria “esistenza musicale” in una sorta di nuovo comandamento dell’esperienza sin-estetica: “guardare, ma non toccare!”.

Bibliografia

Adorno, Th. W.

1932 *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, in “Zeitschrift für Sozialforschung”, I, n. 1-2, pp. 103-124 e n. 3, pp. 356-378.

1938 *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in “Zeitschrift für Sozialforschung”, vol. VII, n. 3, pp. 321-355; tr. it. *Il carattere di feticcio in musica e la regressione dell’ascolto*, in E. Donaggio (a cura di), *La scuola di Francoforte. La storia e i testi*, Einaudi, Torino 2005, pp. 118-156.

1941 *On Popular Music*, in “Studies in Philosophy and Social Sciences”, n. 9, pp. 17-48.

Anders, G.

1937 *Pathologie de la liberté. Essai sur le non-identification*, Bovin & Cie, Paris; tr. it. *Patologia della libertà. Saggio sulla non-identificazione*, Orthotes, Napoli-Salerno 2015.

- 1946 *Nihilismus und Existenz*, in "Neue Rundschau", n. 10, pp. 46-72; tr. it. *Nichilismo ed esistenza*, in "MicroMega", n. 2, 1988, pp. 185-209.
- 1956 *Die Antiquiertheit des Menschen. I: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, C.H. Beck, München; tr. it. *L'uomo è antiquato. I. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- 1984 *Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur*, C.H. Beck, München; tr. it. *Uomo senza mondo. Scritti sull'arte e la letteratura*, Spazio Libri Editore, Ferrara 1991.
- 1986 *Lieben gestern. Notizen zur Geschichte des Fühlens*, C.H. Beck, München; tr. it. *Amare, ieri. Appunti sulla storia della sensibilità*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.
- 2017 *Musikphilosophische Schriften. Texte und Dokumente*, C.H. Beck, München.
- 2018 *Die Weltfremdheit des Menschen. Schriften zur philosophischen Anthropologie*, C.H. Beck, München.
- 2022 *Gut, dass wir einmal die hot potatoes ausgraben: Briefwechsel mit Theodor W. Adorno, Ernst Bloch, Max Horkheimer, Herbert Marcuse und Helmuth Plessner*, C.H. Beck, München.
- 2023 *Opinioni di un eretico*, Mimesis, Milano-Udine.

Anders-Stern, G.

- 1949 *The acoustic steroscope*, in "Philosophy and Phenomenological Research", vol. 10, n. 2, pp. 238-243.

Arbo, A.

- 1991 *Dialettica della musica. Saggio su Adorno*, Guerini e Associati, Milano.

Cernicchiaro, A.

- 2014 *Günther Anders. La cassandra della filosofia*, Petit Plaisance, Pistoia.

Colombo, D.

- 2020 *La "fame" divora la fenomenologia*, in M. Latini e A. Meccariello (a cura di), *L'uomo e la sua fine. Saggi su Günther Anders*, Asterios, Trieste, pp. 29-42.

Ellensohn, R.

- 2008 *Der andere Anders. Gunther Anders als Musikphilosoph*, Peter Lang, Frankfurt a.M.

Heidegger, M.

- 1928 *Gesamtausgabe, XXIX-XXX: Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, Klostermann, Frankfurt a.M.; tr. it. *I concetti fondamentali della metafisica. Mondo – finitezza – solitudine*, il Melangolo, Genova 1999.
- 1929 *Sein und Zeit*, Nyemeyer, Halle; tr. it. *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2018.

Hildebrandt, H.,

1992 *Günther Anders und die philosophische Tradition*, in H.L. Arnold (a cura di), *Günther Anders. Text+Kritik*, n. 115, Edition Text+Kritik, München.

Latini, M.

2008 *Dialettica negativa e antropologia negativa. Adorno-Anders*, in M. Falla (a cura di), *La dialettica negativa di Adorno*, Manifestolibri, Roma, pp. 139-153.

Liessmann, K.P.

2019 *Günther Anders. Philosophieren im Zeitalter der technologischen Revolutionen*. C.H. Beck, München.

Matassi, E.

2002 *Linguaggio, musica e tecnica in Günther Anders*, in "MicroMega", n. 5, pp. 85-124.

Mattucci, N.

2018 *Tecnocrazia e analfabetismo emotivo. Sul pensiero di Günther Anders*, Mimesis, Milano-Udine.

Middleton, R.

1990 *Studying popular music*, Open University Press, Buckingham.

Petazzi, C.

1979 *Th. Wiesengrund Adorno. Linee di origine e di sviluppo del pensiero (1903-1949)*, La Nuova Italia, Firenze.

Pinotti, A.

2018 *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino.

Schläbitz, N.

2022 *Zur Menschwerdung. Musikalische Situationen bei Günther Anders*, in C. Khittl (a cura di), „In-Musik-Sein“ – die musikalische Situation nach Günther Anders. Interdisziplinäre Annäherungen in musikpädagogischer Absicht, Waxmann, Münster, pp. 277-306.

Stern, G.

1927 *Zur Phänomenologie des Zubörens. Erläutert am Hören impressionistischer Musik*, in "Zeitschrift für Musikwissenschaft", vol. X, pp. 610-619; tr. it. *Sulla fenomenologia dell'ascolto. Chiarita a partire dall'ascolto della musica impressionista*, in S. Vizzardelli (a cura di), *La regressione dell'ascolto. Forma e materia sonora nell'estetica musicale moderna*, Quodlibet, Macerata 2002, pp. 175-199.

1928 *Über das Haben. Sieben Kapitel zur Ontologie der Erkenntnis*, Cohen, Bonn.

Vosicky, L.M.

2007 *Anders' Heidegger-Heidegger's Anders*, in H. R. Sepp e I. Copoeru (a cura di), *Phenomenology 2005. Volume 4: Selected Essays from Northern Europe*, Zeta Books, Bucarest, pp. 895-922.

Zöllner-Dressler, S.

2022 *Freunde wurden sie nicht. Adornos Vortrag über die musikalische Situation (1928) als Gegenposition zur Habilitationsschrift von Anders?*, in C. Khittl (a cura di), *„In-Musik-Sein“ – die musikalische Situation nach Günther Anders. Interdisziplinäre Annäherungen in musikpädagogischer Absicht*, Waxmann, Münster, pp. 139-156.

Fenomenologia della “situazione musicale”.

Note sul “problema dell’ascolto” in Günther Anders e Theodor W. Adorno

Since his philosophical debut, Günther Anders – at the time known as Günther Stern – developed an original “phenomenology of listening” which criticized the Husserlian approach. In order to work in Frankfurt with Adorno, Anders elaborates a musicology of “situationality” as his research project. Unfortunately, Adorno will consider this perspective “too Heideggerian”, rejecting it. It is the moment that marks a philosophical crossroads: on the one hand the listening interpreted by Anders as a phenomenon situated in space, on the other hand Adorno’s sociological perspective, which criticizes the regressed listener and the “musical fetishism”. If Adorno is certainly one of the most famous detractors of “jazz music” as a commercial “pop” phenomenon, Anders’ diagnosis of “antiquated” (*Antiquiertheit*) listening leads this question in another direction: what meaning can contemporary music still have in the era of the “obsolescence” of human beings?

KEYWORDS: *Zuständlichkeit*; Günther Anders; Theodor W. Adorno; *In-Musik-sein*; Feticism

Fenomenologia della “situazione musicale”.

Note sul “problema dell’ascolto” in Günther Anders e Theodor W. Adorno

Fin dal suo esordio filosofico, Günther Anders – al secolo ancora noto come Günther Stern – elabora un’originale “fenomenologia dell’ascolto” critica dell’impostazione husserliana. Desideroso di abilitarsi a Francoforte con Adorno, Anders delinea una musicologia della “situazionalità” e ne fa la propria proposta di ricerca. Sfortunatamente, Adorno considererà troppo “heideggeriana” una tale prospettiva, bocciandola. Questo evento segna un vero e proprio spartiacque filosofico: da una parte l’ascolto inteso da Anders come fenomeno “situato” nello spazio, dall’altra invece la prospettiva sociologica di Adorno, che critica l’ascoltatore medio, regredito a causa del feticismo musicale. Se Adorno, com’è noto, è uno dei maggiori detrattori della “jazz music” in quanto fenomeno “popular” e commerciale, per Anders sembrerebbe invece che l’ascoltatore “antiquato” collocherebbe la questione su un piano diverso: che senso ha l’ascolto della musica contemporanea nell’epoca della obsolescenza dell’essere umano?

PAROLE CHIAVE: *Zuständlichkeit*; Ascolto; Günther Anders; Theodor W. Adorno; *In-Musik-sein*; Feticismo

Francesco Garbelli

Annalisa. Il vortice enciclopedico

1. Enciclopedia e uso metalinguistico

Gli studi semiotici condotti in Italia si trovano tutt'oggi a gestire l'eredità del pensiero di Umberto Eco. Tra le principali nozioni che lo articolano, gode di particolare successo quella di enciclopedia (Eco 1975; 1983; 1984; 1997; 2007), cioè "l'insieme registrato di tutte le interpretazioni, concepibile oggettivamente come la libreria delle librerie, dove una libreria è anche un archivio di tutta l'informazione non verbale in qualche modo registrata, dalle pitture rupestri alle cineteche" (Eco 1984, p. 109), che si propone come modello del complesso reticolo di relazioni informazionali sotteso ai processi di significazione. Eco sviluppa l'enciclopedia in programmatica opposizione a un primo modello definito dizionarioale – allusione non troppo velata all'impresa semiotica concorrente di Algirdas Julien Greimas, co-autore con Joseph Courtés di *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (2007) – il quale prevede che il significato delle unità segniche oggetto dello studio del semiologo sia scomponibile in tratti organizzati secondo un ordine logico, gerarchico e arborescente¹, e che l'intero universo del senso sia riducibile al livello di questa transcodifica. Al contrario l'enciclopedia, che reintegra le informazioni codificate a tutti gli ordini semiotici esclusi dal dizionario, accettando le sovrapposizioni, le duplicazioni e le contraddittorietà di cui il primo è insufficiente a rendere ragione, ne confuta le gerarchie in favore delle interconnessioni variabili che si instaurano tra unità appartenenti a ordini diversi. In altre parole, se si accetta l'ipotesi di Eco occorre riconoscere che ogni segno, dove per segno si intende

¹ A rigore, come nota Claudio Paolucci, le critiche di Eco a Greimas non sono ben dirette. Il modello dizionarioale greimasiano è infatti fondato sull'interdefinizione immanente dei termini a partire da una relazione di opposizione (sulla quale si costruisce il quadrato semiotico) più che una relazione gerarchica arborescente come si trova, per esempio, in Hjelmslev (Paolucci 2010). A ogni modo, ciò non toglie che quando Greimas deve selezionare i primitivi da posizionare nelle reti oppostive il criterio ufficiosamente adottato è quello di privilegiare le unità classicamente al vertice di un albero di tratti semantici.

“*something which stands to somebody for something in some respect or capacity*” (Peirce 1960, II, p. 135; 2.228), di qualsiasi taglia (un lessema, un enunciato, un sillogismo, un testo e così via), rispetto a un interprete che “*fulfils the office of an interpreter, who says that a foreigner says the same thing which he himself says*” (Ivi, I, p. 293; 1.553) – ogni segno così inteso è costitutivamente polisenso, perché volta per volta il senso dipende dal contestuale porzionamento enciclopedico che si adotta per selezionare e rendere pertinenti certe informazioni ed escluderne altre secondo il suo interprete. Non c’è a priori un piano privilegiato dove ciò si decide, perché tale piano si dà solo a posteriori, una volta che è intervenuto un ritaglio che sistema le cose in una certa prospettiva – ciò che garantisce al senso dei limiti operativi contingenti e non lo dissolve in mera pretesa verbale. Così, a seconda del punto di vista, l’acqua è una molecola composta da due atomi di idrogeno e uno di ossigeno, è l’*arché* secondo Talete, è un liquido che può essere contenuto in un bicchiere, è l’indicazione che, quando cerchiamo di indovinare o di trovare qualcosa, chi conosce la soluzione ci offre in opposizione a fuochino o fuoco, è uno dei diciassette tipi cui possono appartenere i Pokémon, e così via.

Un altro modo per evidenziare le proprietà enciclopediche, sul piano delle forme anziché su quello dei contenuti, consiste nel sottolineare la concretezza delle prime, ricavate non per astrazione ma per prelievo e utilizzo in senso formale dei secondi². Si tratta di rilevare che l’importanza del formato enciclopedico non consiste tanto nell’adeguatezza con cui descrive la struttura (o post-struttura) delle relazioni che si instaurano tra le unità segniche tra un ritaglio e l’altro, per la quale Eco si limita a riprendere il modello rizomatico di Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980; Eco 1983; 1984), quanto nelle possibilità che concede circa l’elaborazione di un metalinguaggio attraverso cui parlare dei fenomeni semiotici e dei linguaggi particolari: infatti, l’assenza di un centro d’irradiazione fisso del senso postulata dalla costituzione stessa del rizoma ha per conseguenza decisiva che non vi sia più alcuna periferia, ma solo un mosaico di centri, ciascuno dei quali capace di configurare dalla propria prospettiva le altre unità concatenate, ossia di parlarne con un linguaggio legittimamente appropriato. Se per Greimas, coerentemente con l’impostazione dizionariale, l’obiettivo del semiologo è proprio “la costruzione di un linguaggio artificiale adeguato” (Greimas 2001, p. 17), un “metalinguaggio artificiale da laboratorio che effettui le transcodifiche (interpretazioni) in modo migliore rispetto a come le

² Secondo Emilio Garroni e Hansmichael Hohenegger, nella *Critica della facoltà di giudizio* Kant riconoscerebbe una genesi simile – selezione e trasferimento analogico e simbolico di date espressioni linguistiche – per le categorie (Garroni-Hohenegger 2011, pp. liii-liv).

si fa ‘naturalmente’” (Paolucci 2010, p. 174), con l’enciclopedia di Eco “cade la distinzione tra lingua e metalinguaggio teorico della semantica”, allorché quest’ultimo rivela “che i propri costrutti teorici altro non erano che termini del linguaggio oggetto dato. Gli universali semantici [...] sono puri nomi della lingua naturale” (Eco 1983, p. 75). Nel formato enciclopedico un metalinguaggio non è altro che un linguaggio prelevato da qualche regione locale di enciclopedia e usato metalinguisticamente “*perché tutto, in un sistema autocontraddittorio, è metalinguaggio*” (Eco 1975, p. 378; si veda anche Sedda 2013): se le cose stanno così, qualsiasi unità registrata nell’enciclopedia è passibile di uso metalinguistico a determinate condizioni, a prescindere dal fatto che sia mai stata cooptata in una costruzione teorica finalizzata allo scopo. Il che significa che nulla vieta, ad esempio, di adoperare le unità ‘pedofilo’ e ‘dodicenne’, gli enunciati e i testi che le espandono (se anch’essi rientrano tra gli elementi registrati nell’enciclopedia) per parlare della lingua russa e di quella inglese e dei loro rapporti interlinguistici, come Vladimir Nabokov ha suggerito che si potesse leggere *Lolita*. Ogni segno può cogliere e modulare sotto un dato rispetto l’intero o certe sue parti, che non hanno una transcodifica fissata, dato che l’enciclopedia è costantemente ristrutturata dal suo stesso formato autocontraddittorio.

È opportuno considerare un paio di conseguenze che la nozione di enciclopedia comporta, delle quali lo stesso Eco non si avvede. La prima è stata messa in luce da Claudio Paolucci. All’interno del formato che propone, Eco concepisce ancora il processo attraverso cui si stabilisce il senso di un segno come un’inferenza all’universale, un movimento consistente nel riportare il caso sotto una regola (Eco 1997). Il rapporto tra un concetto generale e l’occorrenza concreta sussumibile sotto esso, ivi compreso quello tra metalinguaggio e linguaggio oggetto, una volta effettuato il taglio enciclopedico che li connette, sarebbe dunque un rapporto *type-token*, o meglio un rapporto tra un *token* tentativamente elevato a *type* e un altro *token*. Ma non c’è alcun bisogno di attribuire al primo *token* le caratteristiche di un *type* affinché possa funzionare concettualmente o, nel caso che ci interessa, metalinguisticamente. Tutto ciò che gli si richiede è di essere adeguato al *token* di destinazione. Una soluzione più economica, che in fondo è quella che proponeva Charles S. Peirce con l’idea che ogni segno dà adito a una catena di interpretanti che ne rendono la semiosi potenzialmente infinita, consiste allora nel sostituire al concetto di inferenza quello di traduzione, un processo “in cui un testo-occorrenza interpreta un altro testo-occorrenza in base a regolarità linguistiche ed enciclopediche locali” (Paolucci 2010, p. 95). Con ciò si riconosce al *token* metalinguistico l’avallo non di una regola, bensì di una regolarità (Sini 2004) immanente a questo suo specifico uso, che occorre prendere nell’accezione di usanza, abito. Interpreta-

zione, uso, regolarità e abito sono termini sotto questo profilo equivalenti, con i quali si intende sottolineare la malleabilità di ogni *token* registrato nell'enciclopedia allorché essi ne sviluppano traduttivamente il senso in direzione di altri *token*.

Da qui una seconda conseguenza. Se i termini che si sono appena menzionati formano un plesso solidale, viene meno una distinzione cara a Eco, quella tra interpretazione e uso (Eco 1990). Il passaggio non si può risolvere semplicemente cambiando i nomi, per esempio distinguendo tra uso-interpretazione e abuso-misinterpretazione. Né ci si può liberare dall'*impasse* spostando la differenza tra ciò che è regolare e ciò che non lo è, perché un uso è, in quest'ottica, proprio una regolarità, dacché non si può mai dare un uso che non sia regolare. Certo, ci possono essere usi più regolari, più 'usati' di altri. Ma il punto è che nell'enciclopedia, dal momento in cui un uso prende piede, già solo per questo è valido. Gli usi vietati non esistono, sono vietati proprio per il fatto di essere inconcepibili. Usare e interpretare un segno è lo stesso: tutt'al più, all'interno dei singoli porzionamenti enciclopedici, possono darsi regolarità più stringenti. I limiti dell'uso si costruiscono cioè tramite vincoli interni a domini specifici, a partire da condizioni dei *token* che potremmo indicare come delle disponibilità, affini alla nozione di *affordances* sviluppata da James Gibson (1979) sul piano della relazione pratica con gli oggetti, e a quella di indici immaginativi che Giovanni Piana ha sviluppato indipendentemente sul piano dell'immaginazione (Piana 1978; 1988).

2. Enciclopedia e cultura pop

In un formato enciclopedico ogni segno può essere interpretato, usato, regolarizzato e abitato in modo da operare su altri segni per parlarne da una certa prospettiva. Secondo Peirce è il pensiero stesso che non può che procedere per segni (Peirce 1960, V, p. 372; 5.534), il che vuol dire che le caratteristiche del formato entro cui essi intrattengono le loro relazioni e trasformazioni condizionano il modo in cui l'uomo riflette e agisce sulla realtà. Come ha osservato Lambros Malafouris avanzando la proposta di una *Material Engagement Theory*, gli artefatti offrono l'impalcatura cognitiva necessaria per sviluppare certe abilità e conseguire risultati conoscitivi e pratici ricorsivamente crescenti (Malafouris 2013). Anche i segni sono artefatti, cioè impalcature; non si fa mai solo esperienza-di essi, ma anche e soprattutto esperienza-con essi (Matteucci 2019). Pensiamo con i segni, tanto che l'uso metalinguistico di una certa porzione di enciclopedia altro non è che la forma teoricamente esplicita e deliberata di un processo quasi sempre implicito, consistente nel leggere

delle unità alla luce di certe altre³. Sono queste ultime, i segni usati, a strutturare il pensiero in modo appropriato alle operazioni da svolgere. Se tutto nell'enciclopedia può assumere qualsiasi veste o fare le veci di qualcos'altro (là dove ciò non è possibile sono da porre, come si è detto, i limiti dell'uso), il pensiero è pluri-strutturato e può così interfacciarsi efficacemente con il suo ambiente naturale e culturale⁴.

Ora, è evidente che questo formato è solidale con l'odierna *Weltanschauung* occidentale, ossia con la concezione che una società democratica di massa (al contempo atomizzata), liquida, interconnessa, glocalizzata, capitalista può avere di se stessa, del mondo e del patrimonio di segni con cui ne parla⁵. La composizione di tali caratteristiche trova espressione precipua nei presupposti operativi della cultura pop. Come sottolinea il sociologo Tim Delaney (2007), gli stravolgimenti socioeconomici provocati in Occidente dalla rivoluzione industriale furono decisivi per determinare l'evoluzione da una cultura popolare di tipo folkloristico (tradizionale, conservatrice, autarchica, culturale) a una cultura pienamente pop⁶: essa infatti ruota attorno alla diade produzione-consumo, ciò che il recente concetto di *prosuming* tenta di fondere, e che solo la società contemporanea, come bene si avvedeva Walter Benjamin, ha saputo elevare a modello dell'esperienza valido per ciascun individuo nei confronti di qualunque contenuto possa essere mediatizzato in tal forma, cioè qualsiasi cosa⁷. Come concezione dell'esperienza il pop non abolisce necessariamente la differenza tra domini culturalmente "elevati", raffinati o specialistici e domini "inferiori", cioè apparentemente più ingenui, meno intellettuali, standardizzati, semplicistici, dilettantistici, inconsistenti o comunque li si voglia definire – spesso il pop gioca su tale contrasto, attraverso il quale le sue forme circolano di continuo – ma sottomette tutto

³ Su questo tema e su una considerazione analoga della percezione, si veda Paolucci 2021.

⁴ Si potrebbero dunque rileggere i concetti di nicchia ecologica, *Umwelt*, ecc. come risultati di una pluri-strutturazione che, direbbero Deleuze e Guattari, consiste nell'unione di spazi lisci (disponibili a segmentazione) e spazi striati (segmentanti) (Deleuze-Guattari 1980).

⁵ Non che non ci siano stati altri momenti storici in cui si siano avanzate nozioni grezze di enciclopedia, che Eco prontamente ricostruisce; ma il fatto è che non sempre la società coeva vi era compatibile con i propri assetti politici, economici, culturali, ecologici ecc.

⁶ Si vedano, per una descrizione più approfondita ma anche fortemente polemica, le osservazioni di Theodor W. Adorno e Max Horkheimer sull'"industria culturale" (Adorno-Horkheimer 1966).

⁷ Con ciò si vuole sottolineare che la cultura pop non è definita dai contenuti che vi circolano, ma dal modo (o, più materialisticamente, dal mezzo) in cui introduce a essi. Come osserva Benjamin: "La tecnica della riproduzione, così si potrebbe formulare la cosa, sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, al posto del suo esserci unico essa pone il suo esserci in massa. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto" (Benjamin 2012, p. 20).

a un unico regime di *prosuming* evenemenziale⁸. O, il che è lo stesso, di uso di *token*. Per questo il pop esige un modello tendenzialmente enciclopedico per legittimarsi ed è a sua volta meglio compreso se inquadrato attraverso di esso: può infatti accreditarsi come ecologia del senso valida ed efficace nella misura in cui è in grado di fondare teoreticamente e praticamente la libertà e la disinvoltura con cui consente di usare i *token*, pur conservando una coerenza, un'accessibilità e una condivisibilità di fondo, ciò cui l'enciclopedia sopperisce con le caratteristiche che sono state delineate. Che una serigrafia di Liz Taylor di Andy Warhol possa essere accostata alla Monna Lisa di Leonardo e pretendere addirittura di illustrarla, o che la filosofia nichilista possa essere mobilitata per interpretare *Bojack Horseman* (secondo il processo traduttivo *token-token* di cui si è detto) sono fatti pop che l'enciclopedia spiega e giustifica.

3. Sull'uso dei token di massa come proxy metalinguistici

La filosofia pop⁹ è quella di un'utenza di *token* enciclopedici: per certi versi non è che l'archeologia di internet, dove non ci si può che presentare in quanto *prosumer* di tali unità. Il 'linguaggio comune' che si sviluppa in questo quadro si concepisce come "la sedimentazione, l'intreccio, l'*overlapping* di vari usi linguistici, specialistici e non, che diventano in tal modo la base del pensiero riflesso" (Garroni 2010, p. 43) – è descrivibile, in definitiva, come una rete di usi. Secondo il filosofo Alva Noë (2015), nella società gli usi in quanto attività organizzate possono essere messi in scena (*staging* o *putting on display*) attraverso modelli, "*tokens we think with*"¹⁰, "*something we use to stand in for something else. A model is a proxy*"¹¹: per Noë godono di questa proprietà metalinguistica esclusivamente i prodotti dell'arte e della filosofia, ma se richiamiamo la nozione peirciana di segno e la *Material Engagement Theory*, constatiamo che tali caratteristiche appartengono a ogni *token* enciclopedico. Da un punto di vista semiotico potremmo dire che mentre l'interpretante, in quanto uso (metalinguistico, linguistico o semiotico in senso lato), svolge sempre la

⁸ Si potrebbe obiettare che l'evenemenzialità dell'uso non sia compatibile con l'identificazione dello stesso con un abito. Ma perché un uso, anche evenemenziale, sia possibile, è necessaria una regolarità, dunque un abito. Altrimenti non vi sarebbe alcun uso.

⁹ Quando si parla di filosofia del pop, il genitivo può essere oggettivo o soggettivo. La pop-sofia e altre indagini più e meno filosofiche su fenomeni e produzioni della cultura pop sono casi di filosofia del pop in senso oggettivo. Ciò che qui si intende mettere a fuoco è, invece, la filosofia del pop in senso soggettivo: l'orientamento che il pop possiede intrinsecamente, le piste che apre e quelle che chiude, gli assiomi su cui si basa.

¹⁰ Per le citazioni da ebook, si riporta la posizione in formato Ml01; 22/36, 31%.

¹¹ 22/36, 6%.

funzione di un mediatore-interprete che afferma che i due *token* sono lo stesso (Paolucci 2010), il primo *token*, in quanto proxy, svolge sempre la funzione di un server mediatore-procuratore che gestisce la complessità di una determinata operazione secondo le linee d'impalcatura che offre, determinando l'uso a riferirsi al secondo *token* sotto il rispetto che con esso concerta; e che questo modellamento, là dove l'uso ha valenza metalinguistica, diviene la messinscena di altri usi. In un orizzonte pop non c'è, per così dire, ingenuità semiosica: con tutti i segni si fa qualcosa e con tutti i segni è possibile esibirlo.

Come si è detto, il formato enciclopedico garantisce le modalità con cui i partecipanti di una cultura pop confezionano sensatamente l'esperienza, o, semioticamente parlando, con cui si svolge la semiosi in tale orizzonte. Nelle operazioni che così hanno luogo, i segni sono dei proxy, poiché semplificano la complessità di ciò per cui stanno, consentendo l'esecuzione e l'esibizione di certi processi. Si fa questo con qualsivoglia segno. A ogni modo, la distribuzione dei *token* nella società contemporanea è disomogenea. Dottrine filosofiche, opere d'arte, studi scientifici, metodi didattico-pedagogici, e altri *token* solitamente eletti allo scopo dagli studiosi come Noè, spesso sono accessibili solo a una cerchia ristretta di utenti; i *token* pensati per un consumo di massa raggiungono invece, com'è ovvio, il pubblico più vasto. Sono questi ultimi che è interessante prendere in considerazione per una disamina più approfondita della semiosi nell'orizzonte pop.

Vi è poi una questione ulteriore. Come è noto, il problema relativo all'elaborazione e alla valutazione dell'esperienza è già al centro della filosofia critica di Kant, secondo il quale la facoltà di giudizio, che ha base estetica, è indissolubilmente legata al sentimento di piacere (Kant 2011). È interessante osservare che, in questo senso, le teorie dell'esperienza estetica dell'ultimo secolo si sono mosse in direzione della sua anestetizzazione: hanno cioè rimosso dai propri discorsi qualsiasi riferimento al sentimento di piacere (Danto 1986; Goodman 1976), o lo hanno usato per distinguere dalle opere superiori i prodotti mirati all'intrattenimento, screditandoli in quanto facenti leva su impulsi classicamente considerati bruti, ineducati, stupidi (Adorno 2009)¹². Ma l'effetto di questa tendenza sul rapporto tra popolazione ed enciclopedia sembra dare ragione a Kant: "Infatti, il pubblico conserva un bisogno profondo di esperienze estetiche e [...] ha imparato a soddisfare questo bisogno al di fuori del regno ufficiale dell'arte contemporanea [...]. Così, l'interesse estetico si dirige in misura sempre crescente verso l'arte popolare, la quale non ha ancora imparato a sottrarsi agli obiettivi esperienziali di piacere, affetti-

¹² In controtendenza a queste posizioni si vedano però Dewey 1980 e Beardsley 1958.

vità e coerenza significativa” (Shusterman 2023, p. 51). Non che i *token* artistici, filosofici, scientifici ecc. non suscitino un sentimento di piacere: il fatto è che tale elemento vi è censurato in numerosi usi e discorsi su essi, cosa che non avviene per i *token* che hanno più ampia distribuzione. Pertanto, indagare questi ultimi permette di apprezzare l'elemento fondamentale, benché trascurato, del sentimento di piacere nell'esperienza.

Rispetto alle posizioni di Noë, che pure aprono, in prospettiva socio-culturale, all'uso metalinguistico di *token* estranei a una transcodifica unitaria rigida, permettendoci così di apprezzare l'operatività enciclopedica nella sfera di un'eticità pop, occorre studiare il fenomeno precisamente in relazione ai *token* di massa, al fine, da un lato, di considerare quelle impalcature cognitive che sono disponibili a una più vasta utenza, e, dall'altro, di non censurare il ruolo che il sentimento di piacere svolge all'interno dell'interazione con esse.

4. Il caso Annalisa: pensare il vortice della semiosi a partire dal gioco tra base e voce

Tra i diversi *token* di massa della società contemporanea, ci concentreremo su quelli della *popular music*, i quali “consentono all'elemento musicale della poesia moderna di dilagare fra le masse proprio nell'epoca in cui il genere letterario decade” (Mazzoni 2005, p. 31); in particolare, considereremo il disco che di recente in Italia ha riscosso maggior successo commerciale¹³, *E poi siamo finiti nel vortice* di Annalisa Scarrone (2023). La discussione che se ne tenterà non pretende di sancire quale sia l'uso metalinguistico principale o migliore dell'album; si tratta solo di dimostrare che può averne uno, con il quale sia possibile inscenare e indagare fecondamente gli usi linguistici che hanno luogo nella *Weltanschauung* pop. Non si eseguirà dunque un'analisi musicologica, semiotica o estetica dell'album in sé, bensì si ricostruiranno i risultati cognitivi che esso può permettere di conseguire nel contesto enciclopedico. L'intento, in effetti, è quello di metterne in luce la fruizione possibile da parte di un utente qualsiasi, non esperto. Per usare un inquadramento proposto da Gino Stefani (1987), i livelli di ricerca che favoriremo saranno non quelli delle tecniche musicali, degli stili o delle opere, ma quelli delle pratiche sociali e dei codici generali, con i quali ha familiarità la ‘competenza popolare’. Come ipotesi di lavoro, assumiamo che quando le canzoni pop, fungendo da proxy, semplificano la complessità enciclopedica, svolgano

¹³ “Sommando le certificazioni di singoli e album, con più di 1 550 000 copie vendute, è l'album femminile con più copie certificate del decennio 2020 in Italia” (https://it.wikipedia.org/wiki/E_poi_siamo_finiti_nel_vortice; ultima consultazione 14/06/2024).

tale mansione eminentemente in forza della materialità sonora, con la quale offrono l'opportunità di pensare con esse e di pensare il pensiero che con esse e i *token* enciclopedici in generale ha luogo¹⁴. Per questo la discussione si concentrerà su tale aspetto¹⁵.

Quali risposte, condotte, abiti sono dunque suscitati dall'album di Annalisa? Già il titolo, composto da un'intera frase, prelude ad allestire l'impalcatura operativa che le dodici tracce contenute nell'album presentano all'utenza: la sua struttura sonora decasillaba (il cui ultimo accento, cioè, cade sulla nona sillaba metrica) è introdotta da una congiunzione di una sola lettera, sulla quale il movimento scivola ritmicamente, e si conclude con la parola sdrucchiola 'vortice', che fissa il movimento tramite l'accento principale, dandogli così un senso di approdo, salvo dinamizzarlo ancora nella proiezione indefinita delle due ulteriori sillabe. La focalizzazione sul lessema principale è così molto più intensa, e riceve tale magnificazione in virtù della musicalità della frase in cui è incastonato¹⁶. Sappiamo, del resto, che il vortice è la conformazione di un moto rotatorio attorno a un asse, sovente caratterizzato da turbolenza, velocità e frenesia; del resto, in riferimento alla struttura che intende costruire e all'effetto che vuole veicolare con il disco, Annalisa ha insistito sul disordine di un "continuo girare" di cui sarebbero purtuttavia individuabili delle fasi ordinate¹⁷.

Come manifestare ed esplorare il tema del vortice, che dunque dovrebbe pervadere l'intero ascolto? Di nuovo secondo la cantante, uno dei maggiori fattori che caratterizzano l'estetica dell'album è la valorizzazione di due aspetti sui quali ritiene di 'funzionare': "la vocalità e l'elettronica"¹⁸. Il suggerimento è istruttivo. Da un lato, vi è l'attenzione per il genere dei brani: l'elettropop. Il genere di una canzone, ha scritto Gabriele Marino, è un'ergonomia di senso, una condizione per la percezione (Marino 2020, pp. 93-94): poiché il nostro orizzonte è quello di una relazione *token-token*, possiamo affermare che il genere concorre a filtrare l'enciclopedia, ritagliandone le porzioni pertinenti per l'uso della canzone che relativamente a ciò si traduce in esso. Occorre dunque pre-

¹⁴ Per una discussione dei *token* musicali come impalcature cognitive, si veda Allegra-Capodici 2023.

¹⁵ Anche per ragioni di spazio, il livello verbale sarà dunque principalmente ignorato; del resto, con le parole di Simon Frith: «Le parole di una canzone sono sempre enunciate – veicoli per la voce [...]. La valutazione dei cantanti pop dipende non dalle parole ma dai suoni» (Frith 1983, p. 35).

¹⁶ Per un effetto ritmico-musicale analogo, si pensi al celebre «*And then went down to the ship*» con cui si apre il primo de *I Cantos* di Ezra Pound (Pound 1985, p. 4).

¹⁷ https://www.corriere.it/spettacoli/23_settembre_27/annalisa-intervista-c450eb24-5c84-11ee-abb6-3e1ca69e756d.shtml (ultima consultazione 14/06/2024).

¹⁸ <https://www.rockol.it/news-739630/annalisa-intervista-album-spudoratezza-amore-depeche-mode-sesso> (ultima consultazione 14/06/2024).

stare attenzione all'elettropop come presa di posizione che delinea delle tendenze e delle disponibilità.

La base musicale di un brano elettropop è costruita attraverso un marcato impiego di elettrofoni e altri strumenti elettronici, quali sintetizzatori, *drum machine*, campionatori e *sequencer*, e da un *sound* orecchiabile, semplice e ricco di effetti tesi ad accrescere l'*engagement – material*, diremmo con Malafouris – dell'ascoltatore. Infatti "*popular electronic music [...] exists within a commercial entertainment culture. A song or a performing group is in effect a product designed to be immediately successful within a targeted segment of the mass market. Further, immediate success demands involvement and participation by the public*" (Chadabe 2000, p. 10). In una società ad alto sviluppo tecnologico in cui, come abbiamo visto, all'evoluzione dell'industria si accompagna proprio la genesi della *Weltanschauung* pop, basi musicali essenzialmente radicate in tale sviluppo e in tale *Weltanschauung*, come l'elettropop, si mostrano profondamente solidali con i suoi aspetti più comuni e pervasivi: massificazione, ripetitività, continua sollecitazione della vita nervosa. Non bisogna leggere questa considerazione come un giudizio di valore di sapore adorniano, ma come una constatazione sociologica in sintonia con l'idea di Luciano Berio che "la musica elettronica in un certo senso 'non esiste' più perché è dappertutto e fa parte del pensare musicale di tutti i giorni" (in Pousseur 1976, p. VII). Il rapporto è ovviamente più complesso di una semplice omologia; semmai, si tratta di considerare l'elettropop, con Chambers, come una pratica soggetta a multiple pressioni sociali, economiche, politiche, e gli elementi sociali, economici e politici come soggetti a multipli spostamenti, traduzioni e condensazioni nella produzione musicale, sicché "*the specific operations of musical 'languages' or 'codes' [...] and] the potential social connotations of such music are structurally interrelated but ultimately separate moments*" (Chambers 1982, pp. 33-34)¹⁹. Più che altri generi, l'elettropop consente all'utenza di affacciarsi sul sostrato enciclopedico che Eco (2007) avrebbe definito "medio", condivisibile e accessibile a tutti i membri della comunità.

Le canzoni di Annalisa si inscrivono in questo ordine. Esse si aprono con l'introduzione di basi semplici, dalle strutture piuttosto regolari e fraseggi ricorrenti, in 4/4 (tranne *Ragazza Sola* che è in 12/8), con giri di pochi accordi, bassi marcati e cassa prevalentemente dritta. Vero è che, come qualcuno ha cercato di argomentare in occasione della *querelle* su Annalisa nata nel programma televisivo X Factor tra Marco Castoldi, in arte Morgan, e Francesca Michielin, da un punto di vista armonico la base di un brano come *Bellissima* si costruisce su una progressione inte-

¹⁹ Per una discussione più approfondita sui rapporti tra musica, cultura e società si veda Middleton 1994, pp. 182-242.

ressante che chiude un gruppo di accordi della famiglia di tonica con un accordo di dominante o sottodominante, e nel caso del secondo giro di ritornello persino con un accordo cromatico di dominante secondaria che porta il brano fuori dalla diatonica, ricercando un effetto dinamizzante di tensione e rilancio²⁰, non dissimile da quello procurato dalla disposizione degli accenti nel titolo dell'album; ed è altresì vero che groove, effetti, fraseggio, modulazioni ecc. contribuiscono a dare personalità a ciascuna traccia, producendo un effetto complessivo sintonico con lo spirito 'vorticoso' dell'album. Tuttavia, come avverte Richard Middleton (1994, pp. 163-165), aldilà dell'analisi dell'armonia bisogna sempre tenere conto della collocazione di una produzione musicale tra tradizioni e metodi; e, nota il critico Michele Monina, la cornice di questi brani è pur sempre quella di un genere che frequenta il banale, anche perché è proprio in virtù di esso che la *popular music* funziona bene e può rivendicare una bellezza che non ha per condizione necessaria alcuna elevata complessità²¹. Anche laddove le possibilità di variazione non si riducano a operazioni localizzate, un prodotto pop 'originale' esibisce sempre il proprio debito con un 'già detto' con cui chiunque deve poter avere familiarità. Per questo motivo il disco di Annalisa espone la proverbiale 'solita solfa' della cultura pop. L'impressione è tale già al primo ascolto. Quale primo ascolto, poi? *Einmal ist keinmal*, la prima volta è come nessuna volta. Quelle basi sono già state a lungo ruminare. L'apparente primo ascolto non restituisce all'orecchio che quanto già gli appartiene: la sua assidua frequentazione con una solita solfa.

Ma veniamo, d'altra parte, al secondo aspetto sottolineato da Annalisa: la voce. È con essa che la cantante compensa e rovescia le caratteristiche che, alla luce del genere, si sono ascritte alla base. Quando la voce entra, non può farlo che assecondando l'andamento di quest'ultima. Se in alcuni pezzi, come *Bellissima*, *Mon Amour* o *Indaco Violento*, il suo ingresso è annunciato da variazioni, anche minime, nella base stessa – un effetto *drum machine*, un sonaglio, un synth pulsato – in altri, come *Bollicine*, *Ti Dico Solo* o *La Crisi A Saint-Tropez*, essa approfitta di passaggi – il levare del tre, il battere del tre, il levare del tre – che solo una volta che sono stati attraversati si riconoscono retrospettivamente come occasioni di ingresso: per così dire, vi si fa strada. In merito alla concertazione che così ha luogo, si può dire che il metodo di Annalisa sia quello dell'ag-

²⁰ <https://chitarrafacile.com/lezionidichitarra/la-verita-sullarmonia-di-bellissima-di-annalisa-morgan-vs-michelin-a-x-factor/#:~:text=Il%20brano%20%C3%A8%20in%20tonalit%C3%A0,alla%20parte%20iniziale%20del%20giro> (ultima consultazione 01/10/2024).

²¹ <https://mowmag.com/culture/la-polemica-su-bellissima-di-annalisa-tra-morgan-e-francesca-michelin-ci-ha-fatto-capire-una-cosa-chi-conosce-la-musica-e-chi-no> (ultima consultazione 01/10/2024).

gancio, o meglio, per tradurre più fedelmente il concetto di *agencement* avanzato dai filosofi Gilles Deleuze e Félix Guattari, dell'arrangiamento (Phillips 2006). La voce è arrangiata rispetto alla base, stabilendosi in una rima armonica; se non ha posto le condizioni per la rima, dacché esse dipendono dalla base, essa purtuttavia è indispensabile perché il materiale pre-esistente si determini in quanto preludio della rima che si stabilisce e il gruppo evolve in un tutto armonico diverso dalla semplice somma delle due parti. In questo modo, la voce impersonale della base e la voce personale della cantante si rideterminano vicendevolmente, la prima in un vociare di fondo, la seconda in una vocalità che vi si staglia contro (Hennion 1983), e nella loro interazione ha luogo la melodia.

Si scorge qui un primo nocciolo di potere detenuto dalla voce sulla base, la quale, se si è imposta su di essa con la propria ergonomia, è però forzata a retrocedere sullo sfondo. La voce può ora giocare in quanto vocalità, attraverso modulazioni, pause, trilli, melismi ecc.; ne troviamo esempio nel portamento di “ma sono tutte cazzate” in *La Crisi A Saint-Tropez*, nei passaggi di registro a metà strofa in *Ragazza Sola* e *Rosso Corallo*, o nel sostegno delle note nei primi versi del ritornello in *Gommapiuma*. Il gioco vocale con la base è un modo pratico per conoscere, esplorare, testare il suono a colpi di risonanze; arrangiamenti ulteriori che permettono alla voce di Annalisa di insinuarsi nel tessuto musicale, a saperne antivedere gli sviluppi possibili e addirittura a provocarli. Sperimentando, la vocalità prende le misure, così da governare la base ubbidendo alle sue conformazioni.

Il raggiungimento di una piena confidenza della voce con la base è individuato da una figura che contraddistingue numerosi passaggi di sezione delle tracce, in particolare dal pre-ritornello al ritornello. Si tratta dell'anacrusi, la quale consiste nell'anticipare un gruppo di note di un movimento – in questo caso, si tratta di quello della voce – nella battuta immediatamente precedente, così da creare un effetto di traino di quella nuova. Troviamo allora che il cantato, come “Dove vai” (*Bel-lissima*), “Ho visto lei” (*Mon Amour*), “Sono passate quante settimane” (*Euforia*), “Leggera come aria” (*Aria*), anticipa il cambio di sezione e addirittura lo dirige, aumentando peraltro il coinvolgimento dell'uditore, che, battendo il ritmo con un metro di 4/4, può facilmente intuire il passaggio imminente.

5. Il caso Annalisa: soggetto e piacere della semiosi

In *E poi siamo finiti nel vortice* spiccano dunque tre elementi: il vortice, la base e la voce. È dall'interazione tra gli ultimi due che il primo si sostanzia come stile e come tema. Proviamo dunque a pensare la semiosi

attraverso un uso metalinguistico di questo *token*, nei termini e con gli obiettivi che si sono delineati. Occorre chiedersi, in altre parole, come il disco insceni le caratteristiche degli usi attraverso cui si determinano i soggetti e le produzioni di senso nella società contemporanea, e come la mobilitazione del sentimento di piacere del fruitore esibisca il coinvolgimento dello stesso nell'economia di tali attività.

In ambito semiotico, parlare degli usi linguistici di un soggetto vuol dire parlare dell'atto di enunciazione, che ha luogo con il concorso di plurime istanze enunciative (Paolucci 2020). Nei riferimenti propri del disco, si può dire che l'istanza enunciante vocale si concatena all'istanza enunciante della base, mettendo in risalto lo scarto tra quest'ultima, la quale si vuole confusa con il mondo enciclopedico verso il quale punta – benché si tratti pur sempre di una *parole* musicale composta dall'artista, e si possa dunque considerare come una sorta di enunciato enunciante – e la prima, che in qualche modo si distingue, dal momento che si installa nell'enunciazione in un momento successivo; l'una, la base, rimanda allora al polo dell'impersonalità e della collettività, laddove l'altra, la voce, rimanda a quello della personalità e dell'individualità. L'enunciazione è dunque, in questo caso, un'interfaccia con il già detto presa in carico da un utente attraverso l'unicità della sua prospettiva. Base e voce sono le polarità tra le quali il soggetto oscilla, trasformandosi così in qualcosa di ulteriore.

Il sodalizio tra istanze enunciative definisce compiutamente ciascuna canzone e, più in generale, l'intero album; si scopre da ultimo una sola voce, quella dell'opera, in cui si sono fuse forze personali e impersonali. Questa voce riassume il ruolo di soggetto in due modi diversi. Da un lato vi è il soggetto classicamente inteso, il quale, se si identifica con la voce di Annalisa, a ogni modo è divenuto evenemenziale e posizionale, nel senso che è tale fintantoché il testo musicale allestisce una posizione di soggetto a sua garanzia, dato che è dal testo che si risale alle istanze enunciative che vi pulsano. Solo in relazione alla prassi enunciativa Annalisa si può individuare come soggetto di questo tipo. Ma, dall'altro lato, c'è una voce globale, quella dell'opera, che segnala un soggetto, per così dire, 'cinematografico' o 'sinottico', nella misura in cui nel cinema il soggetto è la sinossi del testo filmico, cioè lo sguardo d'insieme (dal greco σύν, 'con', e ὄψις, 'vista') che demarca una soggettività che si potrebbe descrivere come ergativa e avverbiale, perché rileva di un accadere in un certo modo (Violi 2007). Mentre il soggetto classico, Annalisa, detiene ancora la voce in quanto vocalità (in contrasto con la voce che la base mantiene in quanto vociare), è ormai il soggetto sinottico a possedere propriamente la voce in quanto voce, come cifra di una prospettiva.

Con questi riscontri si può tornare all'idea di vortice che si è precedentemente discussa. Abbiamo osservato che il vortice ruota sempre attorno a un fuoco e ha per condizione d'emergenza l'interazione tra base e voce.

Concomitante a quest'ultima è l'apparizione del soggetto sinottico, che può allora considerarsi come l'asse centrale del vortice stesso. Esso installa un principio d'ordine locale nel rizomatico ordine dell'enciclopedia, sfruttando i moti centrifughi o centripeti degli interpretanti che, come istanze enuncianti, sono cooptati nella prassi enunciativa in corso. Il vortice risultante rende conto di un'attività semiosica che si svolge attraversando il materiale enciclopedico, che si è già provveduto a selezionare con un taglio preliminare, la base, con una voce che, arrangiandosi a essa, ne padroneggia le tensioni per ricondizionarle in una formula inevitabilmente dinamica, dato che è tesa a organizzare un centro rispetto al quale le varie direttrici coinvolte diventino orbite sincronizzate. Fuori da un contesto semiotico, quando Annalisa definisce il suo vortice "metafora dei cicli che si susseguono nella vita, ascendenti e discendenti, grandi entusiasmi e delusioni, cadute e grande lavoro per riprendere la strada giusta"²², non fa altro che considerare un modello che è formalmente valido per la vita dei segni e del senso come esteso alla vita *tout court*²³: la ricerca di un perno su cui fare girare fattori eterogenei al fine di trovarvi un orientamento espressivo.

Il vortice che si produce, a livello sonoro, risulta piacevole all'ascolto. Il musicologo Federico Pucci, analizzando *Mon Amour*, ha spiegato che questo risultato è conseguito attraverso la disseminazione, all'interno del brano, di ganci, dispositivi per catturare l'attenzione dell'ascoltatore. Tra questi annovera l'uso della voce per sottolineare i battiti della base, la disponibilità della base, in alcuni passaggi particolari, a fare da trampolino alla voce, e l'anacrusi²⁴. In breve, si tratta sempre del gioco tra istanze enuncianti, il quale stimola tanto più il sentimento di piacere quanto meglio esse si rispondono e rilanciano vicendevolmente. Abbiamo a che fare, come si è detto, con un effetto che un approccio anestetizzante tenderebbe a trascurare, perché questa piacevolezza, quest'adeguatezza d'interazione, parrebbe una soluzione abbastanza cerchiobottista, potenzialmente estendibile a qualsiasi prodotto realizzato, e farebbe problema con il tentativo di circoscrivere con maggior rigore e serietà il valore estetico di un'opera. Ma qui non ci interessa emettere un giudizio di gusto sulla base del coinvolgimento del piacere, bensì di comprenderne le funzioni al livello di una discussione metalinguistica. Non guardiamo a un'estetica come teoria dell'arte bella, ma come teoria dell'*aisthesis*, della

²² https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/musica/2023/09/26/annalisa-nel-mio-vortice-metto-tutta-me-stessa_8c5442da-20c3-412e-899c-42a68d8e5b96.html (ultima consultazione 14/06/2024).

²³ Adottando una cornice zoosemiotica, sociosemiotica o di semiotica cognitiva, il fuori testo sarebbe evidentemente riguardato.

²⁴ <https://music.fanpage.it/perche-non-riusciamo-a-toglierci-dalla-testa-mon-amour-di-annalisa/> (ultima consultazione 03/10/2024).

percezione in generale: allora a contare è proprio il fatto che l'articolazione dell'album che consideriamo sia estendibile, in quanto proxy metalinguistico, a qualsiasi processo semiosico. Che l'arrangiamento tra base e voce, risultante nel vortice, stimoli il sentimento di piacere, può esibire in altre parole quest'ultimo come un aspetto ulteriore della produzione e gestione del senso.

C'è dunque un piacere nella semiosi? Stando a quanto mette in scena *E poi siamo finiti nel vortice*, i sintomi di un verdetto affermativo si colgono là dove base e voce fanno contatto, dove l'istanza che si determinerà come soggetto prende confidenza con l'enciclopedia, vi sperimenta, e infine la padroneggia 'a piacimento'. Come si è detto, l'estrinsecazione di una competenza ormai acquisita in performance, per cui la base di sfondo è posta ora al servizio delle esigenze che la vocalità che vi si staglia stabilisce *in fieri*, porta a emergere un soggetto ulteriore, ancorché più fondamentale, quello sinottico. Quest'ultimo, in rapporto al soggetto classico, alla vocalità, è la voce dell'opera-operazione di semiosi, è espressione: un dipinto, delle rovine, una danza hanno una voce, perché dal momento in cui nella rete enciclopedica producono senso, essa sorge come loro proprietà distintiva e si riverbera nell'ordine che produce. Quest'ordine lambisce ancora, nondimeno, il soggetto classico, che scopre in questa superiore forma di arrangiamento la radice del piacere preavvertito. Esibire un effetto di piacevolezza nelle prassi enunciative riguarda infatti l'accordo tra base e voce fintantoché esso è saggiato sull'apparizione globale del vortice: come suggerisce l'album, è a partire dal vortice, dal soggetto sinottico, che il soggetto classico trae il piacere di aver partecipato, nello sforzo congiunto di istanze personali e impersonali, alla compiuta espressione di qualcosa.

Il coinvolgimento del sentimento di piacere nella semiosi è allora ben messo in evidenza dall'enunciato riuscito che è il vortice, fatto di cicli euforici e disforici, di successo e di fallimento, di compenso e scompenso, scanditi dal dialogo sonoro tra le istanze enuncianti. È il piacere del senso: quando l'uso si appropria – cioè si rende proprio a, e rende propri – dei *token* enciclopedici, quando la vocalità, concatenandosi al vociare, riesce a significare, quando ciò che accade nel mondo comincia ad apparire dotato di una sensatezza di cui si è co-autori, l'espressione che così si realizza procura piacere. Le connotazioni euforiche o disforiche verranno dopo: per il momento “siamo finiti / dentro il vortice, felici”.

6. Conclusioni: eticità dell'enciclopedia

Se l'ascolto del disco di Annalisa può suggerire una lettura dei processi semiosici, allora la possibilità di un uso metalinguistico di *token* di

popular music sembra percorribile. In fondo, l'uso stesso non impegna rispetto ai risultati che se ne conseguono; una volta consumati, i proxy e gli usi possono essere gettati (gettati nel mondo enciclopedico), andando così a ricostituire il loro valore di istanze disponibili a promuovere con esse nuovi atti d'enunciazione, ossia quello sfondo impersonale a partire dal quale sarà sempre possibile produrre altri segni. Nella *Weltanschauung* pop, nel suo formato enciclopedico, non ci sono pertanto *token* inutili, inutilizzabili, con i quali non si possa organizzare l'esperienza in qualche modo.

Il merito principale di un *token* di massa come *E poi siamo finiti nel vortice*, se usato come proxy metalinguistico à la Noë, è proprio quello di fare emergere chiaramente la pertinenza semiosica dell'accumulo dei motivi di sottofondo che ogni membro della società contemporanea ha alle spalle. E in effetti è così che i *prosumer* del pop sono immersi nel suo formato enciclopedico: la semiosi trasuda del già detto, di tutti i *token* e di tutti gli usi registrati. Ciascuna prassi enunciativa è pertanto vincolata dall'arrangiamento tra istanze enuncianti, nel quale soltanto si interdefiniscono e un soggetto classico e un soggetto sinottico. Non ci sono usi linguistici che comincino senza riciclare una qualche solita solfa. E nel confessare ciò, la *popular music* appare solo più sincera della grande arte.

Se si vuole provare a formularne una specificità in base alle caratteristiche che per ragioni storicamente contingenti detiene, si può dire che la *popular music* è un'esplorazione del *coté blasé* dell'enciclopedia, esplorazione attraverso la quale il consumatore acquisisce una certa scaltrezza d'uso e un'identità più consolidata. Per questo, essa ha un carattere apotropaico. Non dobbiamo dimenticarci che pochi oggetti, gesti o rituali consolidano l'identità quanto quelli attraverso cui si allontanano le disgrazie; e l'incapacità di raccapezzarsi di fronte alle voci estranee che circolano nell'enciclopedia, il cui senso non può essere perspicuo senza un lavoro di appropriazione, è la disgrazia che principalmente si affaccia sulla società contemporanea. Il piacere della semiosi è catartico dacché comprova l'arrangiamento riuscito tra forze impersonali e personali, tra comunità e soggetto classico, sventando, grazie al soggetto sinottico, il pericolo d'insensatezza in agguato ogniqualvolta si perda contatto con il consesso sociale. In questa specie di "*Archaic Revival*", ha scritto Terence McKenna (1991), gli artisti pop sono gli sciamani del nostro tempo.

Queste non sono altro che le conseguenze alle quali si giunge se si prende sul serio l'idea di Eco che tutto, nel formato enciclopedico, può essere usato come metalinguaggio. Scorgiamo, a questo punto, il grande portato etico della sua proposta: gli utenti non sono discriminati dai segni a loro disposizione, non c'è *token* che condanni all'ignoranza o alla trivialità. Il che non è irrilevante in una società in cui il bacino enciclopedico più frequentato è quello composto da *token* di massa.

I lineamenti etici dell'enciclopedia sono allora apprezzabili proprio a partire da *token* come quelli di *popular music*, l'incontro con i quali, facile se non inevitabile per chiunque, dota di impalcature cognitive con cui mettere a tema la fondamentale operazione di appropriazione del senso: così, se a nessun utente è preclusa la possibilità di mettere a punto qualche prospettiva inedita, la vita dei segni regalerà ancora qualche sorpresa e qualche rivoluzione.

Mi sia permesso di ringraziare Gabriele Marino per la generosa messe di consigli offertimi nella stesura di questo articolo.

Bibliografia

- Adorno, Th. W.
2009 *Teoria estetica*, Einaudi, Torino.
- Adorno, T.W. e Horkheimer, M.
1966 *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino.
- Allegra, S. e Capodici, A.
2023 *Musical performance beyond the here-and-now*, in D. Chiricò (a cura di), *Risvolti e applicazioni delle Scienze Cognitive*, Corsico, Roma-Messina-Madrid, pp. 155-167.
- Beardsley, M.C.
1958 *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt Brace, New York.
- Benjamin, W.
2012 *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (prima stesura dattiloscritta 1935-36)*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino, pp. 17-73.
- Chadabe, J.
2000 *Remarks on Computer Music Culture*, in "Computer Music Journal", vol. 24, n. 4, pp. 9-11.
- Chambers, I.
1982 *Some critical tracks*, in "Popular Music", n. 2, pp. 19-36.
- Danto, A.
1986 *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York.

Delaney, T.

2007 *Pop Culture: An Overview*, in "Philosophy Now", n. 64, pp. 6-7 (https://philosophynow.org/issues/64/Pop_Culture_An_Overview; ultima consultazione: 14/06/2024).

Deleuze, G. e Guattari, F.

1980 *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris.

Dewey, J.

1980 *Art as experience*, Penguin Putnam, New York.

Frith, S.

1983 *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock 'n' Roll*, Constable, London.

Eco, U.

1975 *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.

1983 *L'antiporfirio*, in G. Vattimo e P. A. Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano.

1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.

1990 *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.

1997 *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano.

2007 *Dall'albero al labirinto*, Bompiani, Milano.

Garroni, E.

2010 *Creatività*, Quodlibet, Macerata.

Garroni, E. e Hohenecker, H.

2011 *Introduzione*, in I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino.

Greimas, A.J.

2001 *Del Senso*, Bompiani, Milano.

Greimas, A.J. e Courtés, J.

2007 *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Mondadori, Milano.

Goodman, N.

1976 *Languages of Art*, Hackett Publishing Company, Indianapolis.

Hennion, A.

1983 *The production of success: An anti-musicology of the pop song*, in "Popular Music", n. 3, pp. 159-193.

Kant, I.

2011 *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino

Malafouris, L.

2013 *How things shape the mind*, The MIT Press, Cambridge (MA).

Marino, G.

2020 *Frammenti di un disco incantato*, Aracne, Canterano.

Matteucci, G.

2019 *Estetica e natura umana*, Carocci, Roma.

Mazzoni, G.

2005 *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna.

McKenna, T.

1991 *The Archaic Revival*, HarperCollins, New York.

Middleton, R.

1994. *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano.

Noë, A.

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

Paolucci, C.

2010 *Strutturalismo e interpretazione*, Bompiani, Milano.

2020 *Persona. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Giunti-Bompiani, Firenze-Milano.

2021 *Cognitive Semiotics: integrating signs, minds, meaning and cognition*, Springer, Dordrecht.

Peirce, C.S.

1960 *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. I-VI, Harvard University Press, Cambridge (MA).

Phillips, J.

2006 *Agencement/Assemblage*, in "Theory, Culture & Society", vol. 23, n. 2-3), pp. 108-109.

Piana, G.

1978 *Elementi di una dottrina dell'esperienza. Saggio di filosofia fenomenologica*, Il Saggiatore, Milano.

1988 *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, Guerini e Associati, Milano.

Pound, E.

1985 *I Cantos*, Mondadori, Milano.

Pousseur, H. (a cura di)

1976 *La musica elettronica*, Feltrinelli, Milano.

Sedda, F.

2013 *O ser e a Enciclopédia. Sobre a obra semiótica de Umberto Eco*, in Darcilia M.P. Simões (org.), *Semiótica, Linguística e Tecnologias de Linguagem. Home-nagem a Umberto Eco*, Rio de Janeiro, Dialogarts, 2013, pp. 119-155.

Shusterman, R.

2023 *La fine dell'esperienza estetica*, in Id., *Esperienza estetica e arti popolari*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 25-55.

Sini, C.

2004 *Metafisica e scienze normative*, in "Semiotiche", n. 2, pp. 115-123.

Stefani, G.

1987 *Il segno della musica*, Sellerio, Palermo.

Violi, P.

2007 *Lo spazio del soggetto nell'enciclopedia*, in C. Paolucci (a cura di), *Studi di semiotica interpretativa*, Bompiani, Milano, pp. 177-202.

Annalisa. Il vortice enciclopedico

In this paper, firstly I discuss Umberto Eco's notion of encyclopedia, with particular reference to the definition of a metalanguage: I claim that in an encyclopedic format every sign is to be understood as a token in translational relation with other tokens, and that every interpretation is to be understood as a use of tokens. Secondly, I confront encyclopedia with the *Weltanschauung* of pop culture, in order to show the mutual dependence between them. Thirdly, I observe that mass medialized tokens are those which offer the possibility to be used as metalanguage to the largest number of encyclopedic users and that they don't even censor the element of pleasure that is involved in semiosis and is otherwise often silenced by elitist metalinguistic tokens. Fourthly I focus on popular music tokens and I take Annalisa Scarrone's album *E poi siamo finiti nel vortice* as a case study in order to test my previous theoretical statements and develop some other remarks about the interplay of backing track and voice creating the idea of vortex, that can be seen as the proxy which listeners can use to frame semiotic activities. As a result, such a proxy displays that semiosis relies on the 'already said' which is stocked in encyclopedia and selected by a preliminary cut, to which user's voice has to arrange itself in order to produce both a 'classical' subject (individual vocality, as opposed to backing track) and a 'synoptic' subject (the overall voice of the song, the principle of the vortex); and that pleasure is involved as the effect of participation in the making, as it combines personal and impersonal instances resulting in a satisfying appropriation of signs to deliver an expression. In conclusion, I draw attention to the ethical dimension of the notion of encyclopedia, for it allows everyone in the community to appropriate and expand sense.

KEYWORDS: Popular music studies; Interpretative semiotics; Umberto Eco; Aesthetics; Material engagement theory.

Annalisa. Il vortice enciclopedico

In questo articolo, in primo luogo si discute la nozione di enciclopedia di Umberto Eco, in particolare riferimento alla possibilità di definire un metalinguaggio: l'idea è che in un formato enciclopedico ogni segno debba essere inteso come un'occorrenza in relazione traduttiva con altre occorrenze e che ogni interpretazione debba essere intesa come un uso di occorrenze. In secondo luogo, l'enciclopedia è messa a confronto con la *Weltanschauung* della cultura pop, al fine di mostrare la mutua dipendenza tra esse. In terzo luogo, si osserva che le occorrenze che pos-

sono essere utilizzate come metalinguaggio da parte del maggior numero di utenti dell'enciclopedia sono quelle oggetto del consumo di massa, e che esse non censurano l'elemento di piacere coinvolto nella semiosi, spesso silenziato in occorrenze metalinguistiche elitarie. In quarto luogo, ci si concentra sulle occorrenze di musica pop, selezionando l'album *E poi siamo finiti nel vortice* di Annalisa Scarrone come caso di studio per testare le precedenti affermazioni teoriche e sviluppare ulteriori osservazioni sull'interazione tra base musicale e voce, attraverso cui si produce un'immagine di vortice che procura agli ascoltatori un inquadramento delle attività semiotiche. Nel procurare tale inquadramento, l'immagine così prodotta mostra che la semiosi si basa sul "già detto", che è conservato nell'enciclopedia e selezionato tramite un taglio preliminare, con il quale la voce dell'utente deve arrangiarsi per produrre sia un soggetto "classico" (la vocalità individuale, in contrasto con la base musicale) sia un soggetto "sinottico" (la voce complessiva del brano, il principio del vortice); mostra inoltre che il piacere appare come effetto della partecipazione al processo di combinazione di istanze personali e impersonali, nel quale ha luogo un'appropriazione soddisfacente dei segni a produrre un'espressione. In conclusione, si richiama l'attenzione sulla dimensione etica della nozione di enciclopedia, in quanto permette a tutti i membri della comunità di appropriarsi del senso e di espanderlo.

PAROLE CHIAVE: Popular music studies; semiotica interpretativa; Umberto Eco; Estetica; Material Engagement Theory.

Varia

Gerhard Glüber

Debris and sadness

Visual poetry between elegy and irony

The central theme of Alberto Petro's pictures are urban scenes in decline. He registers a status quo, not a slow process. To make this difference clear, let us first consider the general stages that a building's life cycle goes through. Buildings usually last several generations, and even centuries are not unusual. Only disasters can destroy buildings in minutes.

The life cycle is always a process of decline and it typically takes place as follows: the use – i.e. the utilisation of the function – decreases. This can manifest itself, for example, in flats no longer being rented out and therefore standing empty, shops being abandoned, the city council no longer maintaining its parks, craft businesses dying out. Use is the condition that prevents decay, because the user (i.e. the occupant or owner of the building) is interested in preserving the building fabric because it is the guarantor of protection or income. The less the building is used, the faster it deteriorates. The main causes of decay are as follows: Depopulation of the region, inability of residents to carry out necessary repairs, deliberate vacancy of old dwellings, damage caused by weather and the natural decomposition of building materials. Finally, when buildings are completely empty, we have a state that could be described as pre-ruinous or decline. The final stage of the cycle is the uninhabitable ruin. This continues to decay into debris. Etymologically, the word “drum” comes from Old High German where it means “splinter” but also “end piece”. The verb “drümen” means “to break into pieces”. As fragments, debris is only material evidence of the building and marks the end of a process of destruction.

This introduction is a theoretical model that describes the physical decline of inhabited buildings, it does not take time into account. The aspect of time that lies between the loss of function and the abandoned object can be called *appropriation*, in reference to a corresponding art movement. What does this period of appropriation look like? Buildings are usually only vacant for a short time, as new users are quickly found after people move out because living space is scarce in

cities. When this change no longer takes place, the period of appropriative use begins. The abandoned architecture continues to be used in grey areas of legality, i.e. “occupied”. In the meantime, different social groups carry out activities for which the sites were not originally intended. Flats, courtyards and industrial zones become arenas for skaters, training grounds for parcour athletes, labyrinths for paintball players, sleeping places for the homeless and drug addicts, meeting places for lovers and simply “cool places” for young people. When houses are deliberately squatted and a semi-official housing situation arises, these buildings become the focus of press attention, or more precisely, they become targets of criminal prosecution. These types of temporary use are all ephemeral, not desired by city administrations and lie outside the tolerated forms of legal use. The temporary users appropriate the protective features that the buildings offer for a certain period of time, but have to live without the comfort that building services and public utilities provide. This means that there is no electricity, no water, no heating, because these materials have to be bought. The buildings exist only as stone shells that lack the utility functions of normal middle-class housing.



We are familiar with the events of evictions by the police and the accompanying sensationalist reports in the bourgeois media. Such events are used to denounce people on the margins of society and turn them into populist projection screens for hate and fear. Many squats are demolished after eviction. However, the opposite behaviour to this illegal use also occurs, namely the recharging of function through renovation, conversion or expansion of the possibilities for use. It is regularly observed that the city administration or investors discover or seek out these abandoned and shabby places because they have great potential to be “renovated” as urban prestige objects in artificially created luxury neigh-

bourhoods, to continue a completely different life. Investors and wealthy buyers or tenants are lured by the “adventurous” appeal of the former shabbiness in order to enhance their image and attract attention as connoisseurs of the luxurious, avant-garde style of living. The former building must still exist in a suitable form as a brick quote in order to be presented as an attractive feature. This phenomenon exists in practically every large city: let’s call it the migration of wealth within the city. The decline of the original is transformed into a desire for its remnants, because they have the aura of something unique that people want to own. The former dreariness of the survivors becomes the lust for life of the fun society that can afford this luxury of rarity. Both the one and the other phenomenon mark times of transition, because after that it is no longer possible to speak of a “lost place”, as it simply no longer exists.

However, a fundamental distinction must be made between an abandoned and a lost place. If a building is abandoned, then it is unoccupied, but it is not lost. Loss presupposes an owner who has lost his material possessions. What has been lost has fallen out of the care of an owner who looks after it. Loss occurs in two forms: firstly, the actual, material loss through external destruction and neglect because there is no rental income. On the other hand, a building can also be lost in an immaterial, emotional sense. Two examples of this: a house has been lived in with a partner for a lifetime and this partner dies. A family has to leave their home because circumstances force the owners to leave. Fleeing political persecution, displacement due to war and poverty are typical causes.

A historiographical or typological investigation and documentation of such life cycles can therefore only take place by means of regular and constant records, i.e. in a chronological series of pictures and other documents. This is never possible in a single image, because the individual image shows a status quo at the time of the photograph, nothing else. In this sense, Petrò is not documenting history, but showing situations in specific places.

The second aspect we need in order to fathom what Petrò captures as an image is the concept and phenomenon of place.

The following passage from Siegfried Kracauer expresses well the atmosphere of many of the scenes that Petrò captured: “Every typical space is brought about by typical social conditions that express themselves in it without the disturbing interposition of consciousness. (...) The spatial images are the dreams of society.”¹ Kracauer’s “spatial images” are materialised into real images in the photographs in this text and the dreams have long since disappeared.

¹ Kracauer, Siegfried: *Straßen in Berlin und Anderswo*, Berlin 2020 (Suhrkamp Verlag), S. 63

In order to describe the three-dimensional, on which spatial theories are based, the impression is created that there are only the concepts of space, place and square. But in addition to these physical-geometric terms, we should also use more open terms such as place, zone, area, region and areal. They broaden the discourse considerably and provide equally strong or weak, precise or vaguely defined designations that denote both physical three-dimensional entities and take account of the anthropological moment. Marc Augé's invention of the "non-place" encompasses all of these meanings because they have the characteristic of the static geographical reference system as a reference. Augé's places, spaces, squares and buildings refer to – and are thus conditioned by – the transit movement, the transit of people. The non-places are not inhabited (at best temporarily), but are visited for the purpose of travelling or for the satisfaction of vital activities such as shopping or sleeping and then immediately left again. Although they are heavily frequented in terms of numbers, from a sociological and anthropological perspective they are *empty places*, because they are not a habitat, not a place to live that lacks privacy. Even if one were to say that they are used as workplaces by the same people every day, this use either only takes place for a few hours or the groups of users change in the rhythm of their work shifts. They are not meeting places of an interpersonal nature, although many people come together there, but they are situations without communication: Checkouts at supermarkets, buying tickets, information at information desks, advice in boutiques, ordering food.



One can follow the thesis that physical spaces – i.e. regions that are developed or undeveloped, architectural ensembles or natural areas – can only be accessed by walking. In contrast, the term place describes a subcategory within a space that can only be grasped by looking at it without walking, i.e. while standing. It is not possible to speak of an absolute resting position, because of course this also requires a movement of the eyes and a movement of the head, possibly even a rotation of the body. Places are bounded spaces, but it is not necessary for the boundaries to be material barriers. Places can have immaterial boundaries. The even smaller region within spaces or places would be the *spot* and the spot may well only be a plane, i.e. only have two dimensions, even though it is in a three-dimensional situation.

The path, the road, the railway tracks cannot be classified under geographical categories, as they are connections in space between two or more sites. However, places, spaces and spots can be located in, at or on these connections. For example, the spot or location where an accident occurs, the crossing or the junction are places, the railway line between stops A and B are both places and spaces.

Since Marc Augé introduced the term “non-place”, it has become an integral part of urban research and literature, but does it really apply?

What clear visual and material characteristics should be defined to determine what a non-place is? In the second edition of his book of the same name, the author himself admitted “(...) that there are no ‘non-places’ in an absolute sense.” His “empirical non-places” are “traffic, consumption and communication spaces. (...) According to my definition, an anthropological place is any space that is sustainably shaped by social relationships (for example, by strict rules of behaviour) or by a shared history (for example, places of worship). Of course, this kind of characterisation is less common in spaces that are only used temporarily or as transitory spaces. However, this does not change the fact that in reality there are neither places nor non-places in the absolute sense of the word. The place/non-place pair serves as a yardstick for the social or symbolic character of a space.”²

From a phenomenological point of view, a non-place could allow the following three interpretations: firstly, it is nothing, because it does not physically exist; secondly, it is not a place, but something else in the landscape or the city; thirdly, it is an existing place that can be found, but which is not willingly or rarely visited because it is dangerous, repulsive, harmful to body and mind. Non-places exist, but only the stories and the events that take place in them give them this quality, because they were never built as such, because no planning would construct places so that

² Augé, Marc: Nicht-Orte, München 2010, C.H. Beck Verlag, S. 124

they would not be visited. Exceptions are security zones, protected areas or spoilt war zones and demarcation lines, i.e. borders.

Augé observes people who meet at railway stations and airfields and shortly afterwards drive and fly off in all directions. Linger is designed as waiting for a departure: Waiting rooms, waiting halls, airport and railway platforms, lounges, snack stands and restaurants are such places of passage. Marc Augé is an anthropologist and his non-places are characterised by human interactions within them. He observes people's mobility behaviour and notes an increasingly widespread "decentring" of people through globalisation. People constantly travelling create a centrifugal force and Augé discovered the phenomenon of what I would call *transit places*. They are created by the absence of centres and the need to linger in the transition from one place to the next. Of course there are always encounters, but they are passages without attention for other people. In tubes, tunnels, on rails, in devices of acceleration, one is in a passageway, they were invented to be moved quickly to other places. Even the pedestrian "walker" travels on conveyor belts and escalators. They become a mechanical part of the conveyor belts, a mass that has to be transported in a coordinated and portioned manner to the points of departure or arrival. Ray Oldenburg describes the anonymity of large shopping centres, which, despite being filled with crowds of people, are characterised by the non-communication of people: "As people circulate about in the constant, monotonous flow of mall pedestrian traffic, their eyes do not cast about for familiar faces, for the chance of seeing one is small. That is not part of what one expects there. The reason is simple. The mall is centrally located to serve the multitudes from a number of outlying developments within its region. There is little acquaintance between these developments and not much more within them. Most of them lack focal points or core settings and, as a result, people are not widely known to one another, even in their own neighbourhoods, and their neighbourhood is only a minority portion of the mall's clientele."³

In the USA, we know the term "third place". It refers to a place that is not home ("first place") and not work (second place). It comes from a time when things were still attached to places and it didn't matter where you were in order to do something. The "third place" is a place from which you are not chased away and where there is no pressure to consume. It is a rare commodity in a world that seals and sells off areas where metal spikes are attached to benches and banisters to prevent young people from skating on them and homeless people from sleeping on them. The need for a term like "third place" may seem strange in Europe, but in the USA there are signs everywhere prohibiting loitering: "no loitering."

³ Oldenburg, Ray: Celebrating the Third Place: Inspiring Stories About the 'Great Good Places' at the Heart of Our Communities, 2002, Da Capo Press, S. 45



Former places that were built for people to meet and that were triggers or catalysers of communication are becoming fewer because public gatherings are no longer taking place. A collective history is created over long periods of time, it has to be repeated often and it needs a centre such as an agora, a forum or a village square as a place for the polis to gather. A meeting place is a place where people can come together, and the corresponding word in German would be *Treffpunkt*. There are public meeting places such as town squares and parks and private places such as stadiums, churches, theatres, cafés, beer gardens, barber shops and clubs. Also of interest are stairs, fountains and other public buildings that are used as seating areas, even though they were not designed for this purpose. They offer informal zones for spontaneous meetings, they are everyday places of urban communication. They are not central attractions, but their attractiveness lies precisely in the fact that they are not the focus of public attention. They are *casual places*, you see the building or pass through the passage, but if you don't know that there is a meeting place there, then their meaning also changes.

Places as photography

Naturally, what is visible is arranged in a plane when a photographic image is taken; this is unavoidable with all technical media and perspective lenses. The photographer uses the process to determine his image sections and arrange the image elements. The staging takes

place when the picture is taken, when the shutter of the camera is released, at the moment when the image is created on the digital data carrier or the film. These situations of architecture, nature, object and light existed or exist regardless of whether they are translated as a photographic surface and thus continue to exist in another medium. Apart from the conversion of colour to black and white in some pictures, Alberto Petró does nothing to alter his subjects in terms of photographic aesthetics. The basic gesture of documenting dominates, the author remains in the background. The methods of visualisation are representative, sometimes typological, sometimes symbolic, but our view is not one-sidedly influenced by them, as the methods are obvious and we can adjust to them.



Do the documented places still exist in the same state in which the photographer saw them? This question is important because it offers several ways of gaining insights into the history of the places, the position of their possible inhabitants, the situation of discovery, the aesthetic perception of them, and political or sociological analyses. The many possible answers only add up to the overall picture of why these places and situations can be called abandoned, disregarded, unworthy of attention, repulsive, inhuman, ugly or attractive. The images never have just one characteristic or it is not possible to make a uniform judgement about them. Irrespective of this, it must be taken into account that the situations as photographs require a

different approach than if one were to encounter them in situ. The observer position of the photographer and the intention of recording the situations encountered are the conditions for accepting these images as substitutes for the real situations encountered. Aesthetic, socio-critical and urbanistic approaches overlap and interact in them. Occasionally one of these aspects comes to the fore, but the others can never be ignored. This always raises the question of whether the situations have ever been the focus of urban planning. In detail, for example, it would be interesting to find out when and by whom the houses were inhabited, how the places and squares were used, what kind of aesthetics characterise these areas? Their content – or their meaning – is always philosophically centred on everyday life, the present and the past. Husserl's concept of the "Lebenswelt" applies to urban situations. The urban situations represent the lifeworlds/Lebenswelten of different social classes. The stones therefore refer to people, and if the characteristic of the former applies to most houses, then this also applies to their inhabitants.



What kind of artefacts are photographed can be an important question when approaching the conditions of the habitat and the habitus of everyday life. These are a wide variety of houses in cities: Flats in apartment blocks for the social middle class, workers, employees, "normal average citizens" probably. Next, there are feudal villas – "manor houses" – surrounded by parks and gardens, which in turn are enclosed and protected by high walls. The affluence is shown by spacious entrances to parks, adorned with stone statues and wrought-iron gates. It continues with brickwork, sandstone window frames made by stonemasons, oculi, columns, capitals, consoles,

stone benches and countless other architectural ornaments that only the wealthy classes or the clergy could afford. In public squares and streets, Petrò registers cars, scooters and utility equipment that everyone can see every day. Nevertheless, the motives seem unreal. One is puzzled by the fact that none of the objects photographed are undamaged, functional or complete at the time the picture was taken. As everything he has seen

is old, the photographer seems to have travelled back in time. He is the observer of phenomena and symptoms that could be described as urban archaeology, but he is documenting processes that are just beginning, processes that will soon become much clearer. The typologies of disappearance range from ruinous fragments that are impossible to reconstruct to minimal damage that gives the impression of intactness and normality.

As viewers of these photographs, we are virtual travellers. The photographer is a travel guide who takes us with him, leading us to places that had attracted him. We are confronted with a double past: the past of the real places and the past of the journeys undertaken by the photographer. We first have to pass through the first layer – let's call it the photographed time – to get to the historical, the physical time of the cities and situations. We are not there, we are dealing with mediated, transformed realities, but that does not prevent us from putting ourselves in the position as if we were actually there. Photography makes such an approach possible and allows us to view and analyse the places without – as the ethnologist or cultural historian would do – carrying out real in situ field research and observations. Of course we look through the frames of the camera's viewfinder and of course these are flat visual worlds, but they are clearly far from being pure fictions. It would be naïve to assume that we are dealing with finds of an urban archaeological, sociological, historical or anthropological nature that have been discovered for the first time like pioneers. The photographer finds himself in a context of knowledge, the knowledge that the phenomenon of urban flight, empty centres, poverty, unemployment, migration, slum formation etc. exists.⁴ He also knows that for some years now there has been a movement of "urban explorers" or "urban creachers" who legally and illegally search for urban places and buildings that are abandoned to decay. Their often extremely aesthetic images of interiors have long since taken over the book market, exhibitions by amateur photographers and internet sites. Petrò does not follow this popular trend.

Looking at these photographs is an imaginary journey into time and only secondarily to the places whose images we are looking at. We only get to see the places in the pictures because the photographer was there and captured them in the way he presents them to us here. We owe their and our presence solely to this fact. It is a second-order perception or a medially coded realisation of situations that the photographer has seen. What does that mean for him and for us? Is it an exclusivity? In other words, do we only see what the photographer wanted us to see and how we see it? In this case, we would have to start from a concept that pre-

⁴ cf. Oswalt, Philipp (Hg.): *Schrumpfende Städte, Ostfildern-Ruit 2004*, (Hatje – Cantz Verlag)

supposes the existence of such situations in the first place, because the photographer would have attempted to create a collection, an atlas, an archive or a visual compendium that we now have before us. But it could also be the case that, like a traveller, a flaneur, an attentive wandering visitor, he came across the situations by chance and they appeared to him to be “worthy of a picture”. In this case, his judgement to make the picture would have been guided by aesthetic, expository, social, political categories, etc. We are not there, so we can pretend that the photographs represent the actual circumstances, or we can be critical of their author and constantly ask whether it is his message that we are supposed to read here and the photographs are merely sections and chapters of a narrative that is his fiction, in the best sense his report.

Every optical medium that still has a physically recording mode of operation and does not invent purely digital images, which can be pure constructs, always requires contact with the material world through the projection of light by means of glass lenses, but this is also the only condition for the existence of these image forms. All other components are either technical limitations and/or decisions made by the operators of the apparatus. Thus the images in this book are only true in the sense that they are true images of a medium, but of course they cannot be categorised as true – no photograph is. They are undoubtedly witnesses to the act of taking the picture and to a situation that has been, but whether it has been exactly like that is beyond judgement, because the conditions are too uncertain to be able to take an objective and honest standpoint. So we always have to keep these parameters in mind when we look at the places through these photographs and the photographer is always invisible next to us when we interpret, describe or narrate them.

Walking, the slow movement of people in the city, is a central topos that has been analysed by several important authors, who are also references for this text.⁵ The walking city dweller, the person

⁵ Corbineau-Hoffmann, Angelika: Passanten, Passagen, Kunstkonzepte: Die Straßen großer Städte als affektive Räume; in: Lehnert, Gertrud (Hg.): Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung, Bielefeld 2011 (transcript Verlag).

Tiedemann, Rolf (Ed.): Walter Benjamin. Das Passagen-Werk, Bd. 1 und 2, Frankfurt M., 2015 (Suhrkamp Verlag).

Auster, Paul: City of Glass; in: The New York Trilogy, Collected Novels Bd. 1, Los Angeles 1985 (Sun and Moon)

Stierle, Karlheinz: Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt, München 1993 (Hanser Verlag)

Cole, Teju: Open City, Frankfurt Main 2016 (Suhrkamp Verlag).

Hallberg, Ulf Peter: Der Blick des Flaneurs, Leipzig 1995 (Kiepenheuer Verlag)

who appropriates urban space as a passer-by, a flâneur, a stroller, is important not only as a rhetorical figure in narratives, i.e. utopian or fictional projections of imagined or remembered places, but also – and first and foremost – as an observer who takes note of spaces and conditions in the first place. He already knows them or is surprised, overwhelmed, attracted, repelled or touched by all kinds of other emotions. They urge an answer to the question of why exactly *this place* and what is the difference in its characteristics that makes it a different place from its surroundings, the context in which it always stands. Semiotically, one could ask *what makes the place or the circumstance a text* that is worth deciphering. There must be an implicit moment, a visible something that triggers the pause of the passer-by. The attraction – the feeling of being drawn in – has a lasting effect, is impressive or differs significantly from the surroundings. Again, the boundaries that create the difference, i.e. that separate the familiar from the interesting, are not physical, but can also be mentally “imagined”, fictitious or deliberately constructed thought patterns. Alberto Petrò’s photographs show surreal places that are the opposite of non-places, as defined by Marc Augé, because they are not transitory passages, but special places where a *slow time* prevails that wants our attention.



AP_02414.jpg

The places photographed have no names, the pictures have no titles and the series is called “Marginalia”. The observer Alberto Petrò registers traces, signs, results of the decay of cities, which are the consequences of impoverishment, emigration and political decisions. The transformation or decline of towns and villages that are not centrally located or that no longer offer good conditions for survival are abandoned. The transition or transformation can be interpreted as a metaphor that leads from life to death and the cities are the bodies that the photographer observes in this process. This visual reportage does not deal with a city specifically sought out for this book,

nor is it a deliberately compiled typology of the remote. Such places, squares, buildings and constellations of things exist in many cities and they are similar – I call them “*situations*” in the following.

The situations that Petròs photographs are places that tell of human use and utilisation; they are private homes, residential complexes and squares, streets that are and were frequented in everyday life in order to carry out meaningful tasks. Despite their desertedness, the places are filled with an atmosphere of life and emotion, even if life is disappearing and the atmosphere is becoming thinner. You can sense that the residents here have done their shopping, played football and basketball, prayed in the churches and in front of the statues of the Madonna, placed candles or rested from work in the park and on the benches, walked the dog and exchanged a few words with the neighbours: in other words, the residents have led a normal (city) life. If you were one of them, the buildings, squares and streets would have names and you would probably know who lives in which house or that this door is the entrance to the tax office. So you would be part of the history of these places, you would live through it and probably leave your trace.



Layering and strata are a central motif in these photographs. Petrò has the working method of a geologist who has searched for fractures,

edges and folds in order to secure evidence of the deposited layers of time. The method is subtractive, a kind of materialised chronology that can also be found in cracks and ravines in the landscape, on whose walls geologists “read” the ages of the earth as if in an open book. The architectural deposits that the photographer finds, however, are not horizontally layered layers of rock, they are not sediments of a landscape soil profile that formed naturally, but were created by humans. They are fragments, *stony palimpsests and collages* that no human being has deliberately shaped in this way, but have been created by an unpredictable interaction of nature and culture. They can therefore seem like brutal over-mouldings and deformations of the buildings, whose arbitrariness makes them repulsive. We can read from these images how a generation of inhabitants no longer wanted the previous forms of material culture or simply ignored them. The legacies were not honoured, but used to furnish their own existence with the bare necessities. Repair, improvisation and patchwork dominate; it is not possible to speak of a new future era that was deliberately superimposed on the previous one, because there is no uniform sign language that reveals a collective style.

Although real ruins are rarely seen, one would not hesitate to describe the scenes as *ruinous*. The places and situations radiate a melancholy aura of decay. They are run-down, dirty, neglected and have reached a state of poverty. Nevertheless, they are still human and their impression of humanity stems from the fact that you can feel the natural everyday life in the corners and behind the signs of closure, remnants only, but at least they are still there, but a pulsating life will no longer fill them. The photographer has contributed nothing to this, it flows from the things themselves. If you wanted to decide clearly whether people live behind the walls or not, you cannot do so with certainty. This state of limbo also makes it difficult to judge whether the photographed neighbourhoods have always been poorer regions of the cities or whether they were once prestigious centres that now look like the pictures show them. It is uncertain whether anyone lives in these walls, as some of the pictures show clear signs of current use – although the term “present” must be defined relatively in months or weeks.

There are no people

The places appear in an everyday normality, no extraordinary subjects, no breathtaking backdrops, no shocking dramas are captured. There is no special architecture to be seen and one could call them boring and fleeting photographic notations of a flâneur if they were not so irritatingly devoid of people. If these pictures showed architec-

tural views of cities, it would be usual for them not to show any people, because the buildings would be the centre of attention as monuments. However, the photographer does not wait for this architectural photographic emptiness, because the character of his pictures is journalistic, even documentary – the photo reportage is in the background as a reference – and it is therefore unlikely that there are no people to be seen in his photos. The lifelessness of the streets and houses is so disturbing that we have to ask ourselves what could be the cause.

What can we glean from such deserted cityscapes, how can we interpret them? Whether the photographer deliberately waited until there were no people in the places, whether they were outside the field of view, or whether there are actually no people living in these places makes a decisive difference to how these images are described and interpreted. They could be read like fiction, like a visual novel from the near future. In it there are scenarios of a world without people, but which do not follow a stereotypical science fiction construction, where human life is wiped out after apocalyptic wars. The eerie and uncanny ambience stems from the fact that we imagine that the cause of human extinction must have occurred only recently, because the decay has not yet progressed to the point where only remnants of civilisation remain. We see urban scenarios shortly after *something* has happened, but we can't tell the cause of this something from the scenarios

The people who once lived here have behaved strangely, it seems as if they no longer had the strength or will to stop the decay – they have merely tried to slow it down by touchingly helpless means. Several pictures show how the plants are already beginning to occupy the asphalt, the concrete and the walls again, just as they once did before people built their civilising artefacts here. A kind of second version of nature is emerging here, a layer that is covering the cities, penetrating their crevices, slowly reshaping them until they become invisible. Colonisation will take place with species other than humans. Has the end of the Anthropocene already begun, shortly after it was proclaimed? This idea is never comforting, it is apocalyptic, even if nature (which one?) survives. The question is unsettling, it remains unanswered, it is better this way. Elias Canetti summarised this vagueness in a beautiful aphorism: “Been everywhere. Not telling anyone where you've been. That's how you keep the fear of all places”.⁶

Although there are no people depicted, there are traces that point to their existence before the photograph was taken. Rubbish bins, sports

⁶ Canetti, Elias: *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942 – 1972*, Frankfurt Main 1998, S.90 (Fischer TB Verlag). Translation: author.

and play equipment, graffiti, broken glass, planted and empty flower pots, scaffolding, clothing and furniture. Cables are the symbols of energy, they hang loosely from poles and house walls, the poles are crooked, the metal arms that once carried the cables are bent as if by a powerful force, no train runs on these tracks anymore and no electricity supplies the city with power, the substance on which human civilisation and communication is based today. The grid is largely the material network of cables. Streets end in nothingness and courtyards walled on three sides with closed facades and walls stop any progress, they are dead ends, end points, they force the traveller to turn back, at best they are disappointments, at worst dangerous traps from which there is no escape.

The patina and the atmosphere of emptiness

Our desire for the whole, which represents the aesthetic or the beautiful, is certainly one reason why we are so attracted to the fragments, allusions, unrealities, chaos and neglect of the places and situations photographed. We wish the whole thing back as it originally was, because it had positive qualities that we value as aesthetic: the park, the elegantly curved flight of steps, the promenade, the baroque church, the prestigious front door, and yes, even the petrol station, the school and the sports field, however familiar and trivial they may have seemed when they were still busy. The patina as an indicator of time and as a technological, material appeal of the “memento mori” of industrialisation, which is reflected as rust, cracks and fissures, scratches and dust.

There is often something enigmatic, objects for which no plausible explanation can be found as to why they are the way they are, why they were built or assembled in such an unreal way or what is hidden behind them. The gate, which imitates the ashlar of the wall as camouflage, is perfectly executed and you wouldn't recognise it as a gate in the dark if a faint blue glow on the floor didn't show that it was an opening. A closer look reveals the metal frame of the gate, an electronic sensor and a sign indicating that it is a driveway and that you are not allowed to park in front of it.

SOMETHING always lies as a second layer of matter on top of things: Plants, rust, dirt, plastic sheeting, paint in several layers (mostly peeled off), posters, plaster, boards, bulky rubbish, fallen stones, sheet metal, parts of walls – signs that no-one has bothered to maintain and clean the places and buildings for a long time. It is unimportant, there are no responsibilities, the responsible authorities have no money, other parts of the city are more important, or these are abandoned areas ready for demolition, the city has developed elsewhere. These are possible reasons why

the *atmosphere of emptiness* dominates these places. The visitor as a tourist or flâneur would not visit such places because they offer nothing, nothing worth paying attention to and spending time on. These architectures also have the charm of the picturesque, but one cannot surrender to them enthusiastically or with a touch of nostalgia, because their morbidity testifies to the knowledge or probability that they were abandoned because it was no longer possible to live there. People have left these flats to move to more homely areas, to places where the urban structures are intact and the security of being cared for by a community is guaranteed. Social security presupposes what is intact, not what is fading and decaying.

The places are filled with time and time stands still in them. The photo has not stopped time here, but the places are collages of time periods or time zones. You can tell from the parts of which they are composed from which decades they originate. The fragments as parts of the epochs do not necessarily have to be remnants or façade parts, but also buildings themselves, but they are not complete. Parts are missing, they have been remodelled, added to, often weathered and broken off, or they are wedged like foreign bodies into larger architectural forms that make them appear even more grotesque. However, they have not fallen out of time, but fit into a strange structure from a present that is shaped by them, but which seems to have no reality that can be identified as the now.

Despite the abundance of time, no units of time can be measured by which those places are determined, it is a timelessness, they seem to have fallen out of the present, but without naming a concrete historical past. It is rather *the past and the passing itself* that is at work here. The situations are stages in the process of passing, and yet they are not moments that only existed for a fraction of a second when the picture was exposed, but rather these depictions seem like abstract time. What is meant is not the fraction of a second with which each release of a camera stops the passage of time – i.e. what is commonly called the still time of photography – but the present absence that can be discovered in the things and architectures. It is indeed the progressive form of the verb that most aptly describes the state of being of the places, because the process can no longer be stopped. Misery has these places in its grip and there is a subliminal feeling – we have no certainty – that the people are dead: the photographs would thus show extinct areas in declining towns and villages. In a few years, these places will no longer exist or they will have crumbled even further into fragments. The urban will then have moved closer to the natural, culture will have transitioned into a post-civilisation that is neither nature nor culture. Transitional times typical of disappearing cultures.

No point time, no time of day, no date is suitable for capturing the character of their dense atmosphere. Something unreal and unreal takes place that is not evoked by horror, shudders and uncanniness, but by a normality whose trivialities and peculiarities could make you smile. These all-too-human gestures, the way buildings and objects are treated, how blind people are to ugliness or how they endeavour to comply with rules and regulations. The unreal is the atmosphere of a stretched time that takes place parallel to the present. The situations are strangely distant without the people, because you don't expect anything to ever happen there, the boundaries have been crossed.

Let us now take a closer look at the situations and themes that make up the narratives and atmospheres described above.

The provisional solutions

We find helplessly naïve and yet touching attempts to repair the decay, to fill the gaps, to repair the crumbling facades. No professional craftsmen were used for this work, because a spontaneous solution had to be found for a job such as laying an electricity cable or replacing a broken window, which could not cost any money. They improvised and the bare essentials were sufficient, they took what was to hand, it was unimportant whether the repair looked nice. Who does such unprofessional work? One is tempted to interpret such patchwork as a sign of unkindness or disinterest in the place where one lives. You still live – or lived – there, that's all it was or is. The concept of quality of life is an arrogant cynicism in the face of people's endeavours to survive. Then you find façades where pieces had to be broken up by structural interventions, but they were not restored to their original state, they were not carefully restored, but the slits, cracks and holes were closed with unsuitable and cheap material such as chipboard, sheet metal or simple plastic sheeting. Rarely was the area plastered or the chipped tiles replaced. The intervention was necessary because a broken water pipe had to be repaired, a window inserted or a cable laid in order to maintain minimum functional conditions. There are no aesthetic aspects and the people carrying out the work are unlikely to have had any knowledge, intuition or interest in preserving the existing building. It is completely irrelevant what the building looks like, because nobody pays any attention to it in its anonymity.

The closed

Two frequently encountered elements are barriers, grilles, obstacles and boarded-up or bricked-up doors and windows. What they have in

common is that they are material blockades that do not allow people to enter, move on or look into the spaces behind the obstacles. They are therefore radical manifestations of authorities who want to impose prohibitions and protect their possessions. Barriers can only be opened by selected group members, doors and bars have locks and keys. Once a wall has been built, there is no longer any access.

Such elements of preventing “intrusion” into one’s own, private and managed space are familiar; it is a familiar motif that discreetly blocks off the private car park as a chain in peaceful states. As electric fences, barbed wire, security guards or mine belts, they are a familiar sight in dictatorships. The walled-up doors and windows also convey a second message in the context of the entire series of pictures, namely *the final end of a use*. The building may and should never be used again, it has assumed a state somewhere between “still functional” and “already unusable”. You could also say that it is being prepared for demolition, waiting to disappear.

The photographs show *end points* that make it impossible to enter or move on, although they have clues, indications and traces that show that they were entrances, passages and windows in the past. Moreover, many of these places have been closed off for various reasons or decay has created barriers, literally burying them, so that it is no longer possible to enter the spaces behind these passages, entrances, windows, gates and barriers.

They are irritatingly mysterious places that can be described as uncanny because of their absurd inaccessibility, their deliberate denial of access and their unsettling uncertainty as to what is supposed to be hidden behind them, what is actually behind them or what used to be there. The absence of observers, passers-by and inhabitants contributes to interpreting these places as post-apocalyptic scenarios, for example as backdrops for science fiction films or as visions of bad dreams or plot locations of novels that could be frightening. You don’t want to stay there any longer because the aura of the places, their atmosphere, is oppressive. It is rarely individual objects that trigger this oppressive feeling, but the sum of the images as you move from one to the next. This atmosphere clings to the documented phenomenon of abandonment and the probability that the places will be abandoned.

The remaining barriers or their remnants seem particularly grotesque because they can no longer block anything, and if they could, there would be no more people to block anything from. In a realistic reading, this would be the present of the places that Petró has seen, i.e. geographically limited places and cities; interpreted in a more utopian and pessimistic way, these would be visions of an undefined future that is a world entirely without humans: the Anthropocene has outlived itself, a post-human world would

have emerged. Of course, this is fiction and only appears as a side note to my theses, but I think it is a good way of thinking about the idea of a post-apocalyptic world. In the sense that the apocalypse does not take place at all, but that a slow extinction, a *fading away* of the human species could also happen. This would be a completely peaceful death, but the idea is no more reassuring than the terrible spectres of catastrophes and violent deaths that are becoming more likely today as dire predictions.

Decay and cracks

Faded and partially torn off advertising posters with their carefree, cheerful messages want to entice people to consume, but the artificial cheerfulness of that bygone era turns into a sad reminder of good days that have passed and will never come back here. The people who read them no longer live here. Such signs of suspended time cause anxiety because they prove, as if under a magnifying glass, that finiteness is a reality.

The open doors, which no longer offer any protection or welcome because they have been broken open, but there is nothing left to protect in the rooms behind them and there is no one left to open the door for the guest. If chains and locks are occasionally still on the doors, they no longer lock anything, because the doors are off their hinges, access would be possible at any time – past the functionless door leaves or through open windows and gaps, one could easily get into all the rooms: but who would still be interested in entering these buildings or the ruins?



The demolition presupposes the cracks and these in turn are clear signs of the disintegration of the object, the landscape or the architecture. The term is rarely used for people. If you want to describe a similar phenomenon for people, you say “wound” and such interventions in the human body always have negative connotations: they mean pain, suffering of all kinds, mutilation, blood and pus, operations and stitches. They are the result of permanent damage being inflicted on our bodies (or that we have inflicted on ourselves). Wounds are not wanted because they disturb the flawlessness of the body and remind us of painful accidents ... do we not want the wounds of buildings for the same reasons?

Concrete, asphalt, plaster are familiar materials that cover the earth of urban areas. They are methods and procedures to make walking and driving as easy as possible for the inhabitants, because the delicate and elegant shoes are not compatible with the roughness, stones, dust and mud of the land. Carts and cars want to glide along smoothly and without bumps, not stumble over crevices and ditches and shake the bodies of the occupants. Urban planners use the term “sealing” to describe this closed covering of streets and squares, because water no longer penetrates the ground, flooding occurs and, paradoxically, the so-called “greenery” has to be artificially irrigated. It is therefore a typical sign of lack of care, even neglect, when plants grow in the gaps between the sealing materials or at their edges. These are areas that are slowly being restored to the state that will perhaps be called “renaturalised civilisation” in many years’ time. Former settlement and industrial sites that are once again “landscape”, covered in plants, but standing on ground that is not original. This would not be renaturalisation, because then this process would have to have been deliberately initiated, as is already being done today for abandoned mining regions or excavation sites for ore and lignite. Significantly, plants that are the first to colonise non-natural soils are called “pioneer plants” and this can be understood in a double sense for the places that Alberto Petró is exploring. The pioneers have to assert themselves against the adverse, hostile environments of the cities and they are the first to come back – again – because the forces pushing them back no longer have an effect on them and prevent them from living. They had not died, however, but were waiting to reappear. They are the first components of nature, but are they also the harbingers of the disappearance of humans? This is de facto the case for some cities and abandoned urban neighbourhoods. Only time will tell how long people in general will still be able to inhabit the earth. Pictures of ruins that have been decaying for several decades are interesting objects of study, because they are in an intermediate stage that maintains a balance between

the still recognisable civilisation and the emerging nature, which is indicated by the wildly growing plants. These are transitions and anticipations of conditions that are likely to become more common in the future. If cities really do shrink, then you often come across these places “in between”.

Façades that appear as if they were only built as such and construction projects have been started, but the shells are already ruins. Now there is nothing behind the façades or you can recognise overgrown areas – once they were protected by walls, bars and gates, iron guards that impressively prevented people from entering. Today they are bent and broken, the once feudal private spheres are defencelessly exposed to decay. They may still have an owner, but he has not looked after his property for many years and has let it fall into disrepair. They have probably long since moved away or died. It would be illegal to enter these areas because private property can only be entered with authorisation, but this is not checked. No police watch over the law because there is nothing to steal and damage dominates the buildings anyway.

The hands of the tower clocks are no longer there – is this a sign of timelessness? A melancholy atmosphere hangs over the scenes, even when grotesque combinations of things would allow a comic interpretation of the situation. For example, the two bright green plastic bags hung next to each other on the iron ornament of a door look like cheerful ghosts from a children’s book illustration or like summer dresses blowing in the wind. Even the old red convertible, whose folding roof has been taped up all round by its owner with many layers of brown parcel tape, has been transformed into a greasy, shiny, holey and wrinkled object that could have come from the props of a science fiction film. The owner has probably treated his valuable car roof in this way on purpose, because he wanted to protect it from further tearing, but the once chic design of the fabric covering is no longer distinguishable from the plastic rubbish in the dumps on the outskirts of the city. Nobody will drive this car any more, it is inadequately preserved, but the end is present, it is a helpless waiting game. The same argument applies to the green plastic bags: they are not washed and dried out of environmental awareness, but they are reused because people have no money to throw away, even if it is only 2 cents.

There are still clothes pegs hanging on the line, their shadows on the wall looking like abstract birds on electric wires – they are about to fly away. The sign with the inscription “Hotel” is still there, but the doorbell



is taped up, in fact, there are several situations where tape has been used to repair missing and damaged areas. But what does that tell us? Adhesive tape is unsuitable as a permanent repair material to withstand weather conditions. It can stand as a symptom and sign for the message of the entire picture series, because it was used spontaneously by residents as a cheap substitute for professional restoration in order to slow down the decay, cover up the ugly and make the object that had become functionless visually disappear. All of these are inadequate and yet, in their helpless improvisation, very human gestures and traces that also belong in the large connotation field of the word “home”. It is the opposite of idyllic and cosy and yet it fits in with the efforts to preserve the place that is home. The glued layers are fragile, they still hint at the forms of what lies beneath, only the surface is covered. It is a sad fact that neither the repair nor the surface lasts for long, and the endeavour is superficial in this sense of the word.

Places that nobody cares about any more become the final repositories of furniture, vehicles and technical equipment that are no longer needed for many different reasons; they have become rubbish and waste, the stuff that has fallen away from the process of development. Like the skin or bark of trees that dies when the new grows back, these remnants of everyday life have the same effect, but it is doubtful whether anything really grows back in these places.

In the midst of these desolate urban places of rubbish, rubble, ruins and shabbiness, there are moments of human presence, indeed of endeavours to create an “institution”, which take place outside, on the street, in front of houses, in backyards. Three office chairs stand in a bus stop. One waits more comfortably on a postered chair, because there were never any seats at this bus stop. The mighty column capital is probably in a park and served as a decorative showpiece, but the young people are not interested in this kind of veneration of the past, they use the stone as a seat, they meet there, nibble pistachio nuts, smoke cigarettes and chat. The plastic lighters, cigarette butts and nutshells are thrown on the ground and the packets are left in the hollow of the stone. The proud piece of architecture becomes a bench and a rubbish bin.

Then there are the carefully arranged private *residences*, arrangements consisting of a table with a bouquet of flowers and a glass ashtray, a white tablecloth and chairs with red and white backrests and seats. Carefully and lovingly set up, ready to meet the neighbours for a smoke, a game of cards, a chat and a glass of wine – but the tranquil ensemble is located on the street, in front of the flat door, the travertine cladding of the wall is still intact, the monumental entrance portal made of heavy wood has no damage. Nevertheless, the chipped areas at the bottom of the wall and the faded wood are the first signs of decay. The furniture is made of plastic, as is the tablecloth, a plastic thermometer hangs on the wall and a plastic saucer for flower pots has been placed under the flower vase to protect the tablecloth. A round iron lid is painted with red chalk and next to it is a simple line drawing: a child was probably playing in front of the door. Such photos show that people are still managing to cope with the deteriorating supply situation, empty municipal coffers and rising prices for food and housing. They make do, they live their daily lives and whether they are unhappy with their living conditions can only be determined by conducting a sociological survey. The photos don't show the people and we can't deduce anything more from the pictures than what we have just tried to do.

Epilogue: Splinters and Loneliness

Alberto Pertò's photographed situations are only paradoxical if you approach the pictures with the expectation that they show uniformly shaped architectural ensembles designed according to a common concept and based on an urban planning idea. This can be expected in historic city centres that are artificially kept intact – i.e. at the original



status quo – by monument preservation, but not in all other cases where no spatial development plan or settlement typology determines what may be built and what lies outside the legal norms. Flat roofs, gable shapes, façade paintwork, even types of brick can be prescribed by law! The transformation of Western European cities towards a different settlement policy, which has led to the desolation of city centres and the simultaneous growth of metropolises and global urbanisation, continues to accelerate. Bad planning in the 1950s with monotonous blocks of flats on the outskirts of cities, empty flats in city centres, an unchecked proliferation of detached housing estates that destroy landscapes and nature close to the city, and in which only two people per house live at the latest 25 years after their construction, are transforming nature into civilisation. If only a few people live on many square metres, this means a high per capita consumption of living space. However, Le Corbusier's visionary urban planning concept from the 1930s, which aimed to rid the modern city of such individual housing estates and instead planned large residential towers for many hundreds of people, surrounded by large squares with individual green spaces, also failed. It was intended to be functional in order to fulfil people's desire for a prosperous life. But if you look at the apartment block areas of cities like Berlin, Paris or even Glasgow today, you realise that this massing of urbanity has removed all quality of life. There are no open spaces, just streets, concrete, glass and steel façades, underground railways, anonymity and crowds. There are no functionally mixed residential concepts, just pure shopping zones, office towers or industrial estates, which leads to the fragmentation of society. Many buildings are run-down and the residential buildings of the post-war period have been converted into stereotypical apartment blocks, familiar from the prefabricated housing estates of the former GDR or the banlieus in France.

There is now talk of an "architecture of loneliness", people live in more cramped conditions, the development of large cities provides for few green spaces, little room for recreation and hardly any opportunity for creative pursuits. According to the United Nations, almost 70% of the world's population will be living in cities by 2025. Many of the world's urban planners who wanted modern infrastructure have designed cities to be used by cars and not by people travelling on foot. Deceleration is a buzzword and the historical example is the flâneur, but do they really still exist?

People have to "put down roots", i.e. settle down, to stay in the same place for more than a few months. If local residents could decide for themselves how their neighbourhood should be designed, i.e. according to what they need, then settling down could take place again.

The emotions that arise when looking at the images and the decaying cities are not only caused by the emptiness, loneliness or abandonment of the places, but by a state of *always-yet*, an unstable balance between a past and a present, possibly a delayed present that does not want to accept that the future of these places will only be their complete disappearance anyway. The patina is not only a sign of a silent time, but also part of the morbidity, a frighteningly beautiful surface in detail and at the same time the aesthetics of ugliness, the chaotic disorder of destruction and decay. Both moments exist in parallel and their simultaneous presence is difficult to bear, as these places began with planning, i.e. the rational arrangement of things under the guiding principle of functionality. The order is based on justifiability, a series of categories and parameters that provide answers to the question of “why” things exist at all and why they are in the world in this way and not otherwise. As the last fragments and concentrated excerpts in the photographs, order and justifiability have been lost, which is why the answers to the question of why things are still like this or why they are like this at all can only be answered inadequately. We try to imagine the past as a whole in the present, but this only succeeds as a hypothesis, as a possibility with open edges, never completely. The situations testify – through their sheer existence – that the whole once was – even more, that they were the whole – but they do not reveal the “how”. They remain allusions, have a vague symbolic quality, but lack the grammar by which we could read them. It is not enough for us to know that they are fragments of urban architecture or ruins, because their anonymity and the stereotype that clings to them give little indication of where, what and why they were built.

Bibliografia

- Auster P (1985), *City of Glass*; in: The New York Trilogy, Collected Novels Vol. 1, Sund and Moo Eds.; Los Angeles
- Bhabha, H. K. (2011), *Die Verortung der Kultur*, Stauffenburg Verlag; Tübingen
- Barthes R, (1985), *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Suhrkamp Verlag; Frankfurt Main.
- Baudson M, Butor M, Dalrymple L (1985), *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*, Acta humaniora; Weinheim.
- Beach, B, Willis, P et.al. (2022), *The Impact of Living in Housing With Care and Support on Loneliness and Social Isolation*; in: Innovation and Aging, No. 6, Issue 7, pp. 1-10.
- Böhme G, Schiemann G, (1997), *Phänomenologie der Natur*, Suhrkamp; Frankfurt Main.
- Böhme G (1995), *Atmosphäre*, Suhrkamp; Frankfurt Main.
- Buchli V (2002), *The Material Culture Reader*, Routledge; New York NY

- Canetti E (1998), *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*, Fischer Taschenbuch Verlag; Frankfurt Main, p. 90.
- Cole, Teju: *Open City*, Suhrkamp Verlag Frankfurt Main.
- Corbineau-Hoffmann A, (2011), *Passanten, Passagen, Kunstkonzepte: Die Straßen großer Städte als affektive Räume*; in: Lehnert G, Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung, transcript Verlag; Bielefeld
- Cramer F (1993), *Grundlegung einer Zeittheorie*, Insel Verlag; Frankfurt, Leipzig
- Dällenbach L, Hart Nibbrig C. L. (1984), *Fragment und Totalität*, Suhrkamp; Frankfurt Main
- Diamond J (2005), *Collapse. How Societies Choose to Fail or Succeed*, Viking, Penguin; New York
- Dünne J, Günzel S (2018), *Raumtheorie*, Suhrkamp; Frankfurt Main
- Evand D (2009), *Appropriation*, Whitechapel Documents of Contemporary Art; London
- Freud S (2020), *Das Unheimliche*, Reclam; Stuttgart
- Glüher G (2019), *Images of Borders and Edges*, in: Burgio V, Moretti M (2019) Europa Dreaming, BU press; Bolzano, pp. 21-33
- Halberg U.P. (1995) *Der Blick des Flaneurs*, Kiepenheuer; Leipzig
- Hern M (2017), *What a City Is For. Remaking the Politics of Displacement*, The MIT Press; Cambridge
- Holbraad M, Kapferer B, Sauma F. J., *Ruptures: Anthropologies of Discontinuity in Times of Turmoil*, UCL Press; London
- Husserl E (1954), *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Nijhoff; Den Haag
- Kluge F (2002), *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Walter de Gruyter; Berlin, New York
- Kracauer S (2020), *Straßen in Berlin und Anderswo*, Suhrkamp Verlag; Berlin
- Krämer S (2007), *Spur*, Suhrkamp; Frankfurt Main
- Le Corbusier (1972), *The City of Tomorrow*, MIT Press; Cambridge MA (translation of the original title: *Urbanisme*, 1925)
- Lotman J (2018), *Künstlerischer Raum, Sujet und Figur*; in: Dünne J, Günzel S, *Raumtheorie*
- Oldenburg R (2002), *Celebrating the Third Place: Inspiring Stories About the 'Great Good Places' at the Heart*, Da Capo Press; Boston, p. 45
- Oswalt P (2004.), *Schrumpfende Städte*, Hatje-Catz Verlag; Ostfildern-Ruit
- Paffik H, (1987) *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Acta humaniora; Weinheim
- Rössler B, (2001), *Der Wert des Privaten*, Suhrkamp; Frankfurt Main
- Rosenkranz, K (2007), *Ästhetik des Häßlichen*, Reclam; Stuttgart
- Schroer, M (2006), *Räume, Orte, Grenzen*, Suhrkamp; Frankfurt Main
- Scruton R (2013), *Aesthetics of Architecture*, Princeton University Press; Princeton
- Stierle K (1993), *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, Hanser Verlag München
- Tiedemann R (2015), Walter Benjamin. Das Passagen-Werk, Vol. 1 / 2, Suhrkamp Verlag; Frankfurt Main
- Voss M, Peuker B, (2006), *Verschwindet die Natur?*, transcript Verlag; Bielefeld
- Zancheti S, *The Patina of the City*. City & Time 2 (2): 2 (online) URL: <http://>

Debris and sadness

Visual poetry between elegy and irony

The reference objects of the following investigation are artistic photographs that the photographer Alberto Petrò took in the past two years at different locations in Europe. The set of images is titled 'Metamorphoses' and is published on his homepage. Especially for the second part of this text, it is recommended to consult the images to better understand the analyses, although the imagined images can also be thought of.

In the juxtaposition of this visual research, Marc Augé's concept of the 'lost place' is critically questioned and brought into dialogue with spatial theories by Kracauer, Benjamin, Husserl, Krämer and Canetti. The method of seeing, registering and representing through photography and the perceiving person has the characteristic of the *flâneur*, who, in a Benjaminian sense, seeks out his places and sites and condenses them in open or unclear situations, which are called 'sites' in an in-between space. The analysis in the second part of the text focuses on this phenomenon of the fragmentation of space-time. In the sense in which Cassirer uses it, presence and absence are just as intrinsic to the image as the so-called 'third space', a term introduced by Homi K. Bhabha. Roland Barthes's peculiar method of reading the 'dotted image' is the basis for the last part of the investigation, which turns to the categories of the provisional, the fragment, the atmosphere, the crack and loneliness. The epilogue refers to Karl Rosenkranz's writing on the aesthetics of the ugly and attempts to cite the phenomenon of patina as an architectural-aesthetic momentum and argument in order to answer the question of why the vague symbolism of the architectural fragments can only be insufficiently answered. In this sense, the essay is also an attempt to reconstruct what is absent through the intensive study of photographs, and this discourse includes its failure – it is an experiment on the text of what has been seen.

KEYWORDS: urban photography, visual research, phenomenology of places, decline, atmosphere

Debris and sadness

Visual poetry between elegy and irony

Gli oggetti di riferimento della seguente indagine sono fotografie artistiche che il fotografo Alberto Petrò ha scattato negli ultimi due anni in diverse località europee. L'insieme delle immagini si intitola "Metamorfosi" ed è pubblicato sulla sua homepage. Soprattutto per la seconda parte di questo testo, si consiglia di consultare le immagini per compren-

dere meglio le analisi, sebbene si possa pensare anche alle immagini immaginate. Nella giustapposizione di questa ricerca visiva, il concetto di “luogo perduto” di Marc Augé viene messo criticamente in discussione e messo in dialogo con le teorie spaziali di Kracauer, Benjamin, Husserl, Krämer e Canetti. Il metodo di vedere, registrare e rappresentare attraverso la fotografia e la persona che percepisce ha le caratteristiche del flâneur, che, in senso benjaminiano, cerca i suoi luoghi e siti e li condensa in situazioni aperte o poco chiare, che vengono chiamate “siti” in uno spazio intermedio. L’analisi della seconda parte del testo si concentra su questo fenomeno di frammentazione dello spazio-tempo. Nel senso in cui lo usa Cassirer, la presenza e l’assenza sono intrinseche all’immagine tanto quanto il cosiddetto “terzo spazio”, termine introdotto da Homi K. Bhabha. Il peculiare metodo di lettura dell’“immagine punteggiata” di Roland Barthes è alla base dell’ultima parte dell’indagine, che si rivolge alle categorie del provvisorio, del frammento, dell’atmosfera, della crepa e della solitudine. L’epilogo fa riferimento agli scritti di Karl Rosenkranz sull’estetica del brutto.

PAROLE CHIAVE: fotografia urbana, ricerca visiva, fenomenologia dei luoghi, declino, atmosfera

Federica Porcheddu

Pensare per immagini nella società connettiva e collettiva

La scienza classica di Newton era costruita su equazioni lineari e sistemi meccanici prevedibili, poiché questo era il modo in cui la scienza pensava che funzionasse l'universo. La scienza stava cercando le chiavi dell'universo sotto il lampione di equazioni lineari e sistemi statici prevedibili, perché si trattava del punto in cui la luce era migliore, in cui gli strumenti a disposizione funzionavano. Ma le chiavi andavano cercate altrove.

Wade Rowland

Introduzione

La rivoluzione informatica ha ridefinito profondamente le dinamiche della comunicazione, l'accesso all'informazione e la nostra percezione del mondo. Un processo di trasformazione tecnologica iniziato nella seconda metà del XX secolo, che ha radicalmente cambiato la produzione, la distribuzione e la fruizione delle informazioni. Questa evoluzione è stata accelerata dall'adozione di computer, Internet e dispositivi mobili, creando un nuovo ambiente digitale globale.

La rivoluzione informatica ha comportato l'adozione massiccia di tecnologie digitali che consentono la condivisione istantanea e globale delle informazioni.

Rispetto al periodo pre-digitale o analogico, essa innescato una trasformazione radicale del contesto socio-culturale globale, ridefinendo significativamente la natura delle relazioni umane, della comunicazione e dell'informazione, dei media e della concezione di spazio e tempo.

Nella prima metà del XX secolo la distribuzione dell'informazione era lenta e spesso inefficiente, limitata da supporti fisici quali libri e giornali. Le relazioni interpersonali erano principalmente basate sul contatto fisico e le interazioni faccia a faccia, e il concetto di spazio e tempo era strettamente legato alla presenza fisica e alla localizzazione geografica. Inoltre, il pubblico, era un consumatore passivo di contenuti mediatici

prodotti da un numero limitato di creatori. La televisione, la radio e la stampa erano i principali veicoli di informazione e intrattenimento, e il pubblico aveva un ruolo passivo nel processo comunicativo, ricevendo informazioni senza possibilità di interazione immediata.

Pierre Lévy e Derrick De Kerckhove hanno indagato la società e il soggetto all'interno dalla rivoluzione informatica. Gli autori, sebbene provenienti da prospettive diverse, convergono nel riconoscere l'importanza cruciale delle immagini e della connettività, che agiscono come catalizzatori per la comunicazione e l'interazione nella società contemporanea. Entrambi i filosofi esaminano come le tecnologie digitali stanno trasformando il modo in cui le persone interagiscono e creano conoscenza. Lévy, con il suo concetto di intelligenza collettiva, evidenzia come la collaborazione e la competizione tra individui possa portare alla nascita di nuove idee e conoscenze. D'altra parte, De Kerckhove estende l'idea di Lévy con il concetto di intelligenza connettiva, mettendo in luce il ruolo delle reti digitali nel facilitare la condivisione e la creazione di conoscenze. Le immagini, in questo contesto, non sono solo mezzi di comunicazione, ma diventano strumenti per stabilire connessioni e relazioni. In tale prospettiva, è nostro dovere comprendere l'attualità di Walter Benjamin e Aby Warburg per analizzare e capire la società contemporanea. Per rendere conto della situazione presente, è necessario rileggere il loro pensiero innovativo e rivoluzionario. La proliferazione delle immagini, derivante dalla rivoluzione digitale e dall'intelligenza artificiale, costituisce oggi un argomento complesso e articolato. La capacità di condividere e manipolare immagini attraverso le reti digitali sta trasformando le modalità di interazione e relazione tra gli individui, dando origine a nuove forme di socialità e comunità che meritano un'attenta analisi. In che modo si trasforma il ruolo delle immagini nell'era digitale? Quali sono le conseguenze per il tessuto sociale e culturale? Sebbene i nuovi strumenti digitali generino innovative forme di comunicazione visiva e socialità, essi ci espongono anche a inedite vulnerabilità e ingiustizie sociali e ambientali. Il presente saggio si propone di esaminare queste tematiche di cruciale importanza.

1. Walter Benjamin e il deperimento dell'aura nell'era della riproducibilità tecnica

Nato a Berlino nel 1892 e proveniente da una famiglia di tradizione ebraica, Walter Benjamin, si forma in un contesto di profonde trasformazioni, nutrendosi di un ambiente dove filosofia, letteratura e arte si intrecciano in un tessuto culturale vibrante.

Il 1925 è un anno cruciale in cui si verificarono numerosi cambiamenti significativi per lo sviluppo della fotografia, sia come arte, sia come tecnologia, e quindi come motore di crescita economica, sociale e culturale. In quel particolare periodo storico, la Germania, pur essendo immersa in una profonda crisi economica e sociale, rappresentava un epicentro di vitalità e innovazione nel campo culturale. Fu in tale contesto che vennero poste le basi per un fenomeno che avrebbe assunto una rilevanza significativa nel corso del tempo: lo *sviluppo* della fotografia come mezzo espressivo, al pari dell'arte, con una innovativa capacità di analizzare la città e gli abitanti, colti da prospettive inedite.

Tra i vari cambiamenti che ebbero luogo, tre sono di fondamentale importanza: la scuola del Bauhaus si trasferiva da Weimar a Dessau, Oskar Barnack stava per lanciare la Leica sul mercato, e la Zeiss Ikon stava per essere fondata. In quel momento, si poteva percepire un clima di rinnovamento culturale ed etico che sembrava in grado di proporre nuovi paradigmi, condivisibili sia filosoficamente che socialmente, e partecipabili a livello individuale. In quegli anni difficili e tormentati, si stavano gettando le basi per rendere possibile la concezione e la realizzazione non più di obiettivi, otturatori o apparecchi, ma di interi sistemi fotografici; inoltre, si aprivano nuovi orizzonti culturali, nuovi paradigmi sociologici e antropologici.

È in questa cornice storica che Walter Benjamin, in contro tendenza rispetto ai suoi contemporanei, comprende l'importanza delle nuove tecnologie di riproduzione, come la fotografia e il cinema e la loro influenza sul piano culturale, filosofico e politico. Le sue riflessioni sulla fotografia, sulla riproducibilità delle immagini, contenute nel saggio *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* si riveleranno profetiche. Un fatto piuttosto singolare è che di questo saggio non esiste una sola versione, ma cinque. Quattro versioni tedesche e una francese, l'unica pubblicata quanto Benjamin era ancora in vita, nel maggio 1936, sulla *Zeitschrift für Sozialforschung* diretta da Max Horkheimer. Tre versioni scritte a mano e due dattiloscritte. Come sottolinea lucidamente il filosofo Fabrizio Desideri, ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua reciprocità tecnica, edizione integrale comprensiva delle cinque stesure*, il saggio implica più di un paradosso. Quello più rilevante per la nostra riflessione, risiede nel cuore della sua creazione complessa, sia dal punto di vista biografico che da altri aspetti. Il dilemma centrale è la scarsità di copie dattiloscritte del documento, dovuta a circostanze personali e alle limitazioni tecniche dell'epoca nella riproduzione della scrittura. Benjamin menziona questa difficoltà nelle sue lettere, richiedendo frequentemente ai suoi interlocutori di restituire le copie. Un altro elemento di tensione è la contrapposizione tra i manoscritti originali, che includono paralipomena, modifiche

e note per future revisioni del documento, e le copie riprodotte meccanicamente delle sue edizioni. “In un saggio sul principio della riproducibilità tecnica, preoccupazione costante e drammatico problema sembra proprio l’unicità dell’esemplare di cui l’autore dispone”¹.

Benjamin, in tutte le stesure del saggio, ripete che il problema non è affatto la riproducibilità delle opere d’arte, “L’opera d’arte è sempre stata in linea di principio riproducibile [...] Rispetto a ciò, la riproduzione tecnica dell’opera d’arte è qualcosa di nuovo”². L’invenzione della fotografia destituisce l’importanza della pittura, squarciandone per così dire la tela. Da qui la contesa – per Benjamin obsoleta – sul valore artistico dei loro prodotti, che tuttavia ne rivela il significato più profondo. In questa contesa il filosofo vede con grande lungimiranza un rivolgimento storico di portata universale: “Se già in precedenza tanto e inutile acume era stato impiegato per risolvere la questione se la fotografia fosse un’arte – senza essersi posti la domanda preliminare, se con l’invenzione della fotografia non si fosse trasformato il carattere complessivo dell’arte”³ e dunque dello stesso tessuto culturale e antropologico. Ciò di cui si tratta è un cambiamento epocale che dipende esattamente dalla tecnologia di riproduzione. Questo cambiamento comporta principalmente una diminuzione dell’importanza delle funzioni artistiche e filosofiche tradizionali, storicamente espresse da categorie come genialità, creatività. L’arte si evolve e l’opera d’arte viene svincolata dalle limitazioni spazio-temporali dell’unicità e dell’irripetibilità. Questo profondo cambiamento rivoluziona tanto la natura dell’immagine quanto il modo in cui percepiamo il tempo. In altre parole, l’arte, liberata dalla sua “aura” unica e irripetibile, subisce una trasformazione che altera la nostra percezione del tempo e dello spazio. Questo passaggio rappresenta una svolta fondamentale nella storia dell’arte, che cambia non solo la nostra comprensione dell’arte stessa, ma anche il modo in cui interagiamo con essa. Con la riproducibilità tecnica resa possibile dal *medium fotografico* si assiste al declino della dimensione auratica dell’opera d’arte, derivante dal suo valore culturale, l’*hic et nunc* dell’originale, il suo esistere unicamente nel luogo in cui si trova.

La riproducibilità sottrae all’opera d’arte il suo carattere tradizionale di originalità, di testimonianza storica, mandano in frantumi la prospettiva heideggeriana (elaborata quasi negli stessi anni⁴) sull’arte come luogo

¹ W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua reciprocità tecnica, edizione integrale comprensiva delle cinque stesure*, (a cura di) F. Desideri e M. Montanelli, Donzelli Editore, Roma 2019, p.22.

² Ivi, p. 368

³ Ivi, p. 383

⁴ Cfr. M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte. Testo tedesco a fronte*, (a cura di) G. Zaccaria, I. De Gennaro, Marinotti, Milano 2000.

in cui la verità si fa evento, *Ereignis*, e conseguentemente lo stesso rapporto tra origine e storia. Nel momento in cui l'arte diviene riproducibile ciò che muta è proprio questo rapporto tra l'origine e la storia. Il *deperimento dell'aura* nell'era della riproducibilità tecnica è qualcosa che va al di là dell'arte. Esso implica una nuova concezione della temporalità così come una democratizzazione dell'arte.

La riproduzione tecnica può portare la copia dell'originale in contesti che non sono raggiungibili dall'originale stesso. Soprattutto, le rende possibile venire incontro al fruitore, che sia in forma di fotografia o di disco. La cattedrale abbandona il suo sito originario, per essere accolta nello studio di un amante dell'arte [...] La tecnica di riproduzione, così si potrebbe formulare in termini generali la questione, stacca il riprodotto dall'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, al posto della sua apparizione unica, essa pone la sua apparizione massiva. E permettendo alla riproduzione di venire incontro al ricettore nella sua specifica situazione, attualizza il riprodotto. Ambedue questi processi portano a un enorme sconvolgimento del tramandato, a uno sconvolgimento della tradizione, che è l'altra faccia dell'attuale crisi e dell'attuale rinnovamento dell'umanità.⁵

La storia, la memoria, grazie alla riproduzione delle immagini non è più intesa come sviluppo cronologico e lineare, ma come alcunché di costantemente attualizzabile, allo stesso modo, (e forse questi sono i concetti fondamentali che Walter Benjamin ci lascia in eredità), comporta un cambiamento nella fruizione dell'opera d'arte da parte delle masse.

La riproducibilità tecnica ha dunque inaugurato un'era di disseminazione di massa delle opere d'arte, sfidando la concezione tradizionale dell'arte come entità unica e non replicabile. Questa rivoluzione ha implicazioni di vasta portata nel panorama politico e sociale, trasformando l'arte in un veicolo di espressione e critica sociale. Benjamin interpreta il declino dell'aura come un fenomeno positivo in termini di democratizzazione e emancipazione delle masse. Il deperimento dell'aura, infatti, rende l'arte più accessibile e meno vulnerabile alla manipolazione da parte delle élite e dei regimi autoritari. Questo fenomeno consente al pubblico di interagire con l'arte in maniera più diretta e coinvolgente, rompendo con l'approccio elitario che riservava l'arte a una ristretta cerchia privilegiata. Questo passaggio rappresenta un cambiamento radicale rispetto alla tradizione che vedeva l'arte come un privilegio riservato a pochi eletti.

⁵ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua reciprocità tecnica...*, pp. 372-373.

Il dipinto ha sempre preteso in modo eminente la contemplazione da parte di uno o pochi individui. La contemplazione simultanea di dipinti da parte di un grande pubblico, quale si è sviluppata nel XIX secolo, è un primo sintomo della crisi della pittura, una crisi che non è stata in alcun modo scatenata dalla sola fotografia, piuttosto, in relativa autonomia da essa, dalla pretesa che l'opera d'arte avanzava nei confronti della massa [...] Nelle chiese e nei conventi del medioevo, come presso le corti principesche fin verso la fine del XVIII secolo, la ricezione collettiva dei dipinti non avveniva simultaneamente, bensì spesso in modo graduale e mediato gerarchicamente. Se adesso le cose sono cambiate, è perché qui si esprime il conflitto particolare in cui la pittura è stata invischiata dalla riproducibilità tecnica dell'immagine.⁶

La riproducibilità tecnica modifica la nostra percezione spazio-temporale. Questa metamorfosi della percezione incide profondamente sul concetto di storia. *L'immagine dialettica* è l'emblema e il prodotto della rivoluzione tecnologica. Nelle *Nuove tesi* del saggio *Sul concetto di storia* si legge "Articolare storicamente il passato significa: riconoscere nel passato ciò che viene a coincidere nella costellazione di un unico e identico attimo. [...] Nel momento in cui il passato si contrae nell'attimo – nell'immagine dialettica –, esso entra a far parte del ricordo involontario dell'umanità"⁷.

E poco più avanti, continua Benjamin, "In ogni epoca bisogna tentare di strappare nuovamente la trasmissione del passato al conformismo che è sul punto di soggiogarla"⁸.

L'immagine dialettica, che diventa *Costellazione* in cui si stratificano differenti temporalità, rende possibile l'incontro di passato e presente. "La storia si frantuma in immagini, non in storie"⁹.

In contrapposizione alla visione storicista del progresso continuo e lineare, la storia così intesa non è un semplice accumulo di fatti, ma una serie di immagini che emergono in momenti critici, che portano ad una differente e nuova comprensione della realtà, e dunque ad una differente narrazione.

⁶ Ivi, pp. 397-398.

⁷ W. Benjamin, *Opere complete. Scritti 1938-1940* vol. VII, (a cura di) R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, trad. it (a cura di) E. Ganni vol. VII, Einaudi, Torino 2006, p. 498.

⁸ *Ibidem*.

⁹ W. Benjamin, *Opere complete. I «passages» di Parigi*, vol. IX, (a cura di) R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, trad. it (a cura di) E. Ganni vol. VII, Einaudi, Torino 2006, p. 580.

2. Aby Warburg: pensare per immagini

Come Benjamin, anche Aby Warburg proviene da una famiglia di tradizione ebraica, nasce ad Amburgo nel 1866, circa 30 anni prima del filosofo tedesco. Entrambi sono testimoni della distruzione delle Grandi Guerre, e dell'esperienza dell'esilio. Warburg in realtà morì prima del secondo conflitto mondiale.

Ma c'è qualcosa di più profondo che lega gli autori¹⁰, e che è possibile intravedere in filigrana nella citazione del paragrafo precedente. Il conformismo al quale Benjamin fa riferimento trova una corrispondenza nel concetto di *Kulturwissenschaft* il cui fine ultimo è quello di aprire un altro tempo, in cui l'opera d'arte non è più "considerata un oggetto chiuso nella propria storia, ma come il punto d'incontro dinamico – Walter Benjamin finirà per dire il *lampo* – di istanze storiche eterogenee e sovradeterminate"¹¹. Ma come aprire ad una temporalità altra? Lo slittamento semantico da *Kunstgeschichte* a *Kulturwissenschaft* apre la storia dell'arte ad un campo di oggetti molto più vasto. Nel mettere insieme, storia dell'arte e antropologia, Warburg ci conduce in un altro tempo. Non è più possibile percorrere la strada dello sviluppo della storia, seguendo il modello chiuso e riduttivo dell'evoluzionismo delle scienze naturali. Poiché il metodo che egli va costruendo nei suoi viaggi, mediante una raccolta quasi spasmodica delle immagini, è volto a negare qualsiasi autonomia nella storia delle immagini attribuendogli invece *die mytischenbildenden Kraft im Bild*.

Negando questo principio di autonomia si nega contemporaneamente l'idea che la storia abbia una origine stabilita una volta per tutte. Non vi è alcun archetipo. La *permanenza della cultura* si esprime secondo una differente temporalità, che è quella del *Nachleben der Antiken*.

¹⁰ Sul rapporto tra Walter Benjamin e Aby Warburg si vedano i seguenti lavori: W. Kemp, *W. Benjamin e la scienza estetica. II: Walter Benjamin e Aby Warburg*, in "aut aut", 189-190, maggio-agosto 1982, pp. 234-62; M. Jesinghausen-Lauster, *Die Suche nach der symbolischen Form, mit einem Geleitwort von G. Mattenklott, Koerner*, Baden Baden 1985; G. Boffi, *Immagini della memoria. Warburg e Benjamin*, in *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica* Vol. 78, No. 3 (luglio-settembre 1986), pp. 432-448; R. Kany, *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Niemeyer, Tubinga 1987; J. Becker, *Ursprung so wie Zerstörung: Sinnbild und Sinnggebung bei Warburg und Benjamin*, in W. Reijen (a cura di), *Allegorie und Melancholie*, Suhrkamp, Francoforte 1992; M. Rampley, *The Remembrance of Things Past. On Aby Warburg and Walter Benjamin*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2000; A. Barale, *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, Firenze University Press, Firenze 2009; G. Di Giacomo, *L'immagine-tempo da Warburg a Benjamin e Adorno*, in *Aisthesis*, vol. 3, no. 2, maggio 2012, pp. 73-80; M. Sergio, *Aby Warburg, Walter Benjamin, and the Memory of Images*, in *Rivista di Engramma* n. 191, aprile-maggio 2022, pp. 107-142.

¹¹ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'Arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 49-50.

Tempo delle *sopravvivenze*, in grado di innescare una comprensione che procede dalle relazioni, rapporti tra oggetti, che rendono il tempo storico complesso, composto da temporalità non naturali ma specifiche, che rispettano ogni singolarità.

La forma sopravvivente, nel senso di Warburg, non sopravvive trionfalmente alla morte delle sue concorrenti. Al contrario, sopravvive, come sintomo e fantasma, *alla sua stessa morte*: è scomparsa in un punto della storia, quindi è riapparsa molto più tardi, in un momento in cui forse, non era più attesa, ed è quindi sopravvissuta nel limbo ancora incerto di una «memoria collettiva».¹²

Con l'incisione del termine greco *Mnemosyne* in lettere maiuscole sulla porta della sua biblioteca, Warburg segnalò al lettore che stava per varcare la soglia di un altro tempo.

Ne l'*Atlante Mnemosyne*, che lo occupò con un lavoro incessante dal 1924 al 1929, Warburg mette a sistema quello che non era un semplice compendio di immagini, ma un *pensare per immagini*. Egli comprese che la storia dell'arte avrebbe potuto darsi una nuova configurazione epistemologica, soltanto sfruttando, o meglio, modellandosi sui *poteri della riproducibilità tecnica*.

Émile Mâle nel 1984, descrive questa nuova epistemologia spiegando come proprio grazie alla diffusione della fotografia la storia dell'arte è passata dalla passione di pochi curiosi allo statuto di scienza vera e propria. «La creazione di una biblioteca di fotografie, ma di fotografie fatte da archeologi, non da dilettanti, diventerà probabilmente, in un breve tempo, necessaria agli eruditi»¹³.

E proprio nell'*Atlante* Warburg risponderà a questa esigenza. Egli vedrà nella manipolazione delle immagini fotografiche una straordinaria potenza euristica. Le immagini non erano disposte in ordine cronologico, ma erano raggruppate in base a temi e motivi ricorrenti, riflettendo l'interesse di Warburg per la persistenza di determinati simboli e immagini attraverso il tempo e le diverse culture. Queste immagini, organizzate, in modo topologico, permettono a Warburg di tracciare le evoluzioni e le ricombinazioni dei riferimenti nel corso del tempo.

L'utilizzo delle immagini nella composizione dell'*Atlante* rivela un approccio totalmente rivoluzionario. Attraverso l'utilizzo di fermagli, le fotografie vengono disposte su un supporto in legno, coperto da un telo di lino nero (cm1500x200). Proprio l'utilizzo dei fermagli, rendeva pos-

¹² G. Didi-Hubermn, *L'immagine insepolta. Aby Warburg...*, p. 66.

¹³ É. Mâle, *L'enseignement de l'histoire de l'art dans l'université*, in *Revue universitaire* vol. 1, 1894, p. 19.

sibile organizzare le immagini con facilità, ogni qual volta il tema, l'argomento, assumeva una importanza centrale nella riflessione di Warburg. La permutabilità delle immagini consentiva, contrariamente alla parola scritta, o ad una conferenza, di non ridurre, riassumere, linearizzare, ad unità l'argomento trattato, lasciando invece aperte tutte le possibilità, grazie allo *spostamento combinatorio* delle immagini. La rinuncia a fissare in senso pratico le immagini, mediante utilizzo della colla, rispecchia la natura mobile, la plasticità del pensiero. Per tale ragione "Warburg aveva preso l'abitudine di fotografare ogni concatenazione ottenuta, prima di sconvolgerla per una nuova trasformazione, ciò dipende dal fatto che la coerenza del suo gesto consisteva appunto nella permutabilità"¹⁴. L'incessante spostamento delle immagini, non arriva ad un *punto finale*, riflette il rifiuto di Warburg, di giungere ad un sapere definitivo, assoluto. In questo modo la fotografia aveva una duplice funzione: una *funzione ram-memorante* e al contempo l'impossibilità di fissarsi su quella immagine in modo definitivo. Le immagini disposte in serie – scrive Warburg – dispiegheranno "la funzione [*die Funktion ... ausbreiten*] dei valori espressivi antichi, originariamente impressi attraverso la rappresentazione della vita in movimento, interna o esterna. Contemporaneamente, si avrà la fondazione di una nuova teoria della funzione memorativa delle immagini nell'uomo"¹⁵.

La straordinarietà dell'*Atlante* consiste nell'aver creato una grammatica figurativa generativa, in grado di inaugurare ogni volta relazioni infinite a seconda dello sguardo, della prospettiva dell'osservatore. Osservando l'*Atlante*, infatti, non è possibile comprendere verso quale direzione Warburg volesse orientare il nostro sguardo.

Come sottolinea Didi-Huberman:

Proprio in quanto montaggio, l'*Atlante Mnemosyne* propone ben altro che una semplice raccolta di immagini-ricordo fatte per raccontare una storia. È un dispositivo complesso destinato ad offrire – ad aprire – le basi visive di una memoria impensata nella storia, di ciò che Warburg non ha mai cessato di chiamare *Nachleben*. [...] nessuna immagine si potrà più capire senza l'analisi del contesto in cui si iscrive [...] La memoria non si decifra nel testo orientato dalle successioni storiche, ma nel puzzle anacronico.¹⁶

Se la riproducibilità tecnica in Benjamin destituisce l'importanza della pittura, la forma di montaggio inaugurata da *Mnemosyne* scardina com-

¹⁴ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg...*, p. 423.

¹⁵ A. Warburg, *Lettera a Karl Vossler del 12 ottobre 1929*, cit. in C. Shoell-Glass, *Serious Issue: the Lat Plates of Warburg's Picture Atlas «Mnemosyne»* in *Art History as Cultural History. Warburg's project*, Gordon & Breach, Amsterdam 2001, p. 187.

¹⁶ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby warburg...*, p. 423.

pletamente l'idea di una ragione classificatrice, creando un dispositivo intricato e multiforme, un dispositivo fotografico, che dà vita ad una forma di conoscenza altra. Allontanandosi dalla logica tassonomica e riduttiva della catalogazione tradizionale, ci offre una visione più complessa e sfaccettata della realtà.

La conoscenza diviene un'interazione dinamica tra immagini che dialogano, non soltanto tra loro, ma con lo spettatore. Grazie all'utilizzo strumentale della fotografia, Warburg ci conduce in un viaggio nella storia in cui passato presente e futuro si incontrano, in una struttura aperta, reticolare, rizomatica. invitandoci ad interrogarsi sulle connessioni nascoste e sulle infinite possibilità di lettura e interpretazione offerte dall'interazione tra immagini. Questo è forse il suo più grande lascito: creare "uno spazio intervallare, stretto *zwischen* in cui rinnovare l'esperienza partecipativa della «condizione originaria», in cui provare a ri-dirla, ri-crearla, re-immaginarla, *immer wieder*"¹⁷.

3. Lo Spazio del sapere: sulla riflessione di Lévy

Nel 1991, anno che sancisce la nascita del *World Wide Web*, accessibile a tutti, la popolarità della rete è divenuta massiva, scardinando e stravolgendo i vecchi paradigmi analogici.

Tre anni dopo la pubblicazione da parte del CERN del primo sito web realizzato da Tim Berners-Lee, il filosofo francese Pierre Lévy, allievo di Michel Serres e Cornelius Castoriadas, pubblica *L'Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, frutto delle riflessioni portate avanti presso il centro di ricerca sull'intelligenza collettiva di dell'Università Ottawa.

Sebbene il concetto fu introdotto dall'ingegnere statunitense Douglas Carl Engelbart in un articolo del 1962¹⁸, è a Lévy che si deve il maggior contributo sul tema e alla sua diffusione.

"L'intelligenza collettiva è un'intelligenza distribuita ovunque, continuamente valorizzata, coordinata in tempo reale, che porta a una mobilitazione effettiva"¹⁹. Ciò è reso possibile da Internet, "il grande *medium*, eterogeneo e transfrontaliero, che qui definiamo *cyberspazio*"²⁰.

¹⁷ G. Boffi, *Immagini della memoria. Warburg e Benjamin*, in Rivista di Filosofia Neo-Scolastica Vol. 78, No. 3 (luglio-settembre 1986), pp. 436-437.

¹⁸ D.C. Engelbart, *Augmenting Human Intellect. A Conceptual Framework*, in Doug Engelbart Institute, 1962 <https://webcitation.org/683gxBTZo?url=http://www.dougenelbart.org/pubs/augment-3906.html>

¹⁹ P. Lévy, *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Universale Feltrinelli, Milano 1996, p. 34.

²⁰ Ivi, p. 14.

Nel mondo della rete, l'immagine del movimento assume un'altra configurazione che non ha che fare con lo spostamento da un punto A ad un punto B del pianeta terrestre. Nel cyberspazio ci si muove per *paesaggi di senso*, non vi è più alcun riferimento storico. L'implementazione tecnologica, nello scenario disegnato da Lévy, ci ha reso *nomadi*.

Lo sviluppo dei nuovi strumenti di comunicazione si iscrive in una mutazione di ampia portata [...] Per dirlo in una parola: siamo ridiventati nomadi. Il nomadismo odierno dipende principalmente dalla trasformazione continua e rapida dei paesaggi, scientifico, tecnico, economico, professionale, mentale. Anche se non ci spostassimo, il mondo cambierebbe intorno a noi. Ma siamo in movimento [...] se si trattasse di passare da una cultura a un'altra avremmo ancora degli esempi, dei riferimenti storici. Ma passiamo da un tipo di umanità ad un altro.²¹

Non è un caso che Lévy utilizzi il termine “mutazione” e non “mutamento”. Anzi, proprio la scelta del primo termine indica chiaramente che non si tratta di una semplice trasformazione. Questo slittamento semantico è volto ad indicare una mutazione da un tipo di umanità ad un altro, che coinvolge la natura stessa dell'uomo e della società. “I progressi delle protesi cognitive a supporto digitale, modificano profondamente le nostre capacità intellettuali, così come farebbero le mutazioni del nostro patrimonio genetico”²².

Contrariamente alla via analogica, lo spazio del nuovo nomadismo, la *terra incognita*, non allude ai confini inaccessibili di kantiana memoria. Essa è lo spazio invisibile in cui possono emergere *nuove intelligenze collettive*. Non solo, ma rispetto alle passate rivoluzioni antropologiche, i *nuovi immigrati della società*, possono pensare collettivamente e influire su questa grande mutazione antropologica. La nascita di nuovi strumenti di comunicazione – nella prospettiva di Lévy – è in grado di superare la atomizzazione delle istituzioni e conseguentemente delle intelligenze, mediante l'unione delle intelligenze e delle immaginazioni collettive, al fine di creare nuovi strumenti e tecniche per orientarsi nel nuovo cosmo disegnato dalla rivoluzione informatica. Vi è qui un forte richiamo all'azione, a diventare gli artefici di questo cambiamento epocale e non semplici agenti passivi. Questo è il presupposto essenziale alla base del concetto di intelligenza collettiva, ovvero, Non è sufficiente che la nostra società si accontenti di essere diretta con intelligenza, “per avere qualche possibilità di vivere meglio, esse devono rendersi intelligenti a livello di

²¹ Ivi, pp. 15-16.

²² Ivi, p. 17.

massa [...] Al di là dei media, i dispositivi dell'etere faranno sentire la voce del molteplice. Ancora indiscernibile, ovattato dalle brume del futuro, che avvolgono con il loro mormorio una diversa umanità”²³.

La tradizionale concezione della soggettività, intesa come entità autonoma e isolata subisce una metamorfosi significativa, evolve in un contesto di interconnessione globale, dove l'individuo diventa parte di una rete più ampia di conoscenze e competenze condivise. La nuova soggettività diviene immagine di un nodo in una rete di relazioni interconnesse.

Vi è uno stretto legame tra spazio e identità, ad ogni spazio antropologico, (Territorio, Terra, Merci) corrisponde tanto una immagine dell'identità quanto una immagine della società. Nella descrizione di ogni spazio-immagine è sempre sottesa una forte visione politica ed estetica.

Il nuovo spazio del sapere inaugurato dai nuovi media è il *cyberspazio*. Qui l'individuo costruisce la propria identità attraverso immagini vivide e dinamiche, immagini che sono il risultato della sua esplorazione e manipolazione delle realtà virtuali in cui è coinvolto. “L'intellettuale collettivo costruisce in modo ricorsivo e cooperativo una *cinecarta* del suo mondo di significati, una ‘carta ipertestuale’ che indirizza verso una molteplicità di esseri e comunità pensanti”²⁴. Nello spazio del sapere l'individuo “possiede tante identità quanti sono i ‘corpi virtuali’ che riesce a creare nelle cinecarte e nell'universo [...] l'uomo ridiventa nomade, rende plurale la propria identità, esplora mondi eterogenei, è egli stesso eterogeneo e multiplo, in divenire, pensante”²⁵.

Si dissolvono qui le immagini delle epoche, degli spazi, precedenti. All'immagine del territorio, basata su una rigida e gerarchica distinzione dei saperi; a quella dello Spazio delle Merci, radicata nella frammentazione disordinata e caotica dei dati e delle informazioni; l'Autore, insieme a Michel Authier, contrappone la *cosmopedia* come approccio topologico dell'organizzazione dei saperi e da una rappresentazione e gestione dinamica delle informazioni, reso possibile dalle nuove tecnologie informatica.

Al faccia a faccia dell'immagine fissa e del testo, caratteristico dell'enciclopedia, la *cosmopedia* oppone un numero elevatissimo di forme di espressione: immagine fissa, immagine animata, suono, simulazioni interattive, mappe interattive, sistemi esperti, ideografie dinamiche, realtà virtuali, vite artificiali [...] I membri di una comunità pensante cercano; inscrivono, connettono, consultano, esplorano ... Il loro sapere-collettivo

²³ Ivi, p. 21.

²⁴ Ivi, p. 159.

²⁵ Ivi, p. 159.

si materializza in una immensa immagine elettronica pluridimensionale, in continua metamorfosi, che germoglia al ritmo delle invenzioni, delle scoperte, quasi vivente.²⁶

La questione fondamentale è che internet non cambia il “concetto” di spazio e tempo, ma crea un nuovo spazio e tempo. Il tempo e lo spazio del web non sono paragonabili ai media classici, come la televisione o il telefono. La straordinaria originalità rispetto ai media tradizionali risiede nel fatto che quasi tutti gli individui possono contribuire alla creazione di questo scenario. Lo si può immaginare come un vasto mondo virtuale partecipato collettivamente, con una pluralità di partecipanti. Spazio e tempo abbandonano il concetto per divenire una vera e propria esperienza sensibile del tutto nuova.

La stessa opera d'arte – che, come avremo modo di vedere, riveste una funzione cruciale anche nell'opera di De Kerckhove – dismette la sua funzione secolare di separazione tra artista e spettatore. *Teorie politiche ed estetiche si sfidano nel cyberspazio*. Il significato dell'opera non viene attribuito in un secondo momento, ovvero una volta terminato il processo di creazione da parte dell'artista. Non abbiamo più un'opera ma un dispositivo tramite cui l'artista:

tenta di costruire un ambiente [...] un evento collettivo che coinvolga i destinatari [...] ora, l'arte dell'implicazione, non costituisce più nessuna opera, nemmeno aperto o indefinita: fa emergere processi, vuole aprire uno sbocco a vite autonome, immette nella crescita e nell'abitazione di un mondo. [...] È un'arte senza firma.²⁷

L'arte dell'implicazione crea non solo un nuovo ambiente, ma altresì un nuovo tempo, non quello degli orologi o del calendario, Lévy la definisce come temporalità *esplosa*. Non definita, così come non definito è il *cyberspazio*. La sua organizzazione richiede un principio etico-politico che favorisca la produzione di *un'intelligenza o immaginazione collettiva*. È alla cultura in generale che l'Autore affida questo compito, alla letteratura, alla filosofia, all'arte, poiché la *barbarie* nascerebbe dalla separazione tra tecnici e umanisti. Per tale ragione proprio questi ultimi devono assumere su di loro la capacità di utilizzare i nuovi strumenti tecnologici poiché senza il loro apporto *otterremo solo una tecnica vuota e una cultura morta*.

“Auspichiamo una architettura senza fondamenta [...] che lungi dall'istituire un teatro della rappresentazione [assemblerà] zattere di icone per

²⁶ Ivi, pp. 210-211.

²⁷ Ivi, p. 130.

attraversare il caos. All'ascolto del cervello collettivo, traducendo il pensiero plurale essa erige palazzi sonori, città di voci e canti, istantanei, luminosi e mobili come fiamme"²⁸.

Quanto emerso non può non richiamare alla memoria alcune riflessioni del filosofo Silvano Tagliagambe, riguardo la distinzione tra *segmenti referenziali* e *segmenti descrittivi*:

Il rifiuto di ridurre la funzione referenziale alla designazione di oggetti e la tendenza a presentarla come una funzione *globale*, ripartita su tutto il discorso, conferiscono a questo una compattezza e un grado di integrazione tali da far sì che i sensi delle singole parole si fondano e si correlino strettamente, subendo "variazioni semantiche" determinate dalle reciproche integrazioni. Il discorso si trasforma, cioè, in un tutto semantico con un contenuto distribuito sull'intero suo spazio.²⁹

Si evidenzia qui una stretta analogia, basata sulla relazione e l'interazione, tra la funzione referenziale del linguaggio e lo Spazio del Sapere di Pierre Lévy. Nel discorso le parole non hanno significato isolatamente, ma derivano senso dal loro contesto e dalle relazioni reciproche formando un tutto semantico coeso. Così come nello Spazio del Sapere, la conoscenza non è frammentata ma distribuita e interconnessa, con ogni contributo individuale che acquista valore dalle relazioni con gli altri.

In entrambi i casi, è l'integrazione dinamica a creare un sistema coerente e significativo, dove il tutto è più della somma delle parti. Nello Spazio del Sapere il valore della conoscenza emerge dall'integrazione delle idee e delle informazioni in una rete collettiva, nel discorso il significato emerge dall'integrazione delle parole in un contesto globale, in cui, l'impossibilità di localizzare la referenza in un punto specifico del discorso fa sì che soltanto preso nella sua totalità esso abbia significato.

4. Attraversare il Tunnel: sul pensiero di De Kerckhove.

Tre anni dopo la pubblicazione del libro di Pierre Lévy, Derrick De Kerckhove darà alla luce il testo *Connected Intelligence*. Noto teorico canadese delle tecnologie della comunicazione, è stato allievo e collaboratore di Marshall McLuhan, uno dei pionieri nello studio dell'impatto dei media sulla società. De Kerckhove ha diretto il McLuhan Program in Culture and Technology presso l'Università di Toronto e ha scritto numerosi libri e articoli sull'interazione tra tecnologia, cultura e mente

²⁸ Ivi, p. 133, citazione parzialmente modificata.

²⁹ S. Tagliagambe, *L'epistemologia contemporanea*, Editori Riuniti, Roma 1991, pp. 96-97.

umana. Mentre Lévy ha messo in luce il potenziale delle tecnologie digitali per migliorare la collaborazione e la condivisione delle conoscenze, De Kerckhove evidenzia come la rete stessa possa diventare una componente integrale della cognizione umana, creando una nuova forma di intelligenza che è intrinsecamente connessa, dinamica e trasformativa, che non si dà in sistema chiuso (lo Spazio del Sapere) ma all'interno di una rete specifica da persona a persona. Il sociologo belga, naturalizzato canadese, delinea con perizia e profondità, delinea le strutture portanti della società informatica, fondata su un'intelligenza connettiva, i cui cardini sono l'interattività, l'ipertestualità e la connettività. L'auspicio di De Kerckhove risiede nella speranza che questi tre domini si integrino sotto l'egida dell'intelligenza connettiva, che non solo rappresenta il principio regolatore di ciascuno di essi, ma anche l'esito desiderato di un processo autopoietico.

Internet ci fa accedere ad un ambiente vivo, pressoché organico, di milioni di intelligenze umane perpetuamente al lavoro su qualcosa o su tutto con potenziale rilevanza per qualcuno e per tutti. È una nuova condizione cognitiva che chiamo *webness* [...] le principali ambizioni in campo tecnologico sono la digitalizzazione di tutto il contenuto, l'interconnessione di tutte le reti, l'umanizzazione dell'interfaccia [...] le cose vengono digitalizzate per entrare nel regno della mente.³⁰

Se Lévy rappresenta la società informatica attraverso una analisi quasi archeologica degli spazi antropologici fino ad arrivare allo Spazio del Sapere, De Kerckhove lo fa riconducendo ogni condizione della *nuova ecologia delle reti* ad una struttura cognitiva umana:

1. l'interattività, il collegamento fisico della gente, o delle strutture basate sulla comunicazione (le strutture del corpo);
2. l'*ipertestualità*, il collegamento delle strutture di contenuti o della conoscenza (le strutture della memoria)
3. la *connettività* o *webness*, il collegamento mentale della gente o delle strutture delle reti (strutture dell'intelligenza).³¹

Se l'intelligenza collettiva è primariamente la *memoria dell'umanità*, l'intelligenza connettiva consiste in uno spostamento molto più ampio del tessuto culturale. Si passa da una cultura che produce, conserva, archivia memoria, ad una vera e propria produzione di intelligenza. "Ci

³⁰ D. De Kerckhove, *L'intelligenza connettiva. L'avvento della web society*, FilmAuro, Roma 1999, pp. 27-28.

³¹ Ivi, p. 29.

stiamo spostando dall'era del 'replay' a quella del 'remake'. Stiamo sviluppando abitudini cognitive assistite dal computer e forme di collaborazione assistite dal computer – nuove forme, in effetti, di connettività”³².

Non solo, all'approccio più teorico-critico del collega e amico, egli contrappone un vero e proprio approccio strumentale. A seguito delle riflessioni sui media elettronici considerati separatamente in *The Skin of Culture* del 1995, il libro del 1997 è mosso da un *nuovo senso di urgenza*: comprendere verso cosa ognuno di essi sta convergendo. Al fine di comprendere la *convergenza digitale*, non era sufficiente un'analisi critico-descrittiva, ma un approccio pratico e attivo. Come comprendere i cambiamenti, gli effetti sulla società e sugli individui, senza una immersione totale nei nuovi dispositivi resi disponibile dalla rivoluzione informatica? De Kerckhove trova nell'arte interattiva degli anni 2000 il campo privilegiato per apprendere verso quale direzione, verso quale luogo, si dirige la nuova umanità plasmata dalla tecnica. L'arte interattiva gioca infatti un ruolo fondamentale nell'eliminare il disagio che accompagna la storia di ogni rivoluzione tecnologica nella società, poiché sfida, rimette in discussione l'equilibrio e i comportamenti, trasformando le strutture sociali che erano state precedentemente modellate dalle generazioni tecnologiche passate. Ecco che dunque l'arte per De Kerckhove non svolge un ruolo puramente ornamentale o decorativo, piuttosto costituisce una dimensione essenziale per gestire tale disagio.

La funzione principale dell'arte [...] è quella di rivedere l'interpretazione psicologica standard della realtà in modo che accolga le conseguenze delle innovazioni tecnologiche [...] L'installazione d'arte contemporanea porta l'esplorazione della tecnologia a nuovi livelli [...] c'è una funzione neuro-culturale evidente nelle nuove forme d'arte, che è stata sempre presente nelle vecchie forme, anche se non riconosciuta entro gli stretti limiti delle nostre categorie mentali erudite. Il ruolo di questa funzione neuro-culturale è di collocare il corpo e la mente del soggetto umano in relazione con l'ambiente, in quanto alterato dalla mediazione delle più recenti tecnologie [...] Quello che insegnano è come adattare alle nuove sintesi sensorie le nuove velocità e percezioni.³³

Un passaggio in cui si condensano gli elementi chiave della proposta dell'Autore. La collocazione del corpo e della mente del soggetto nel nuovo ambiente connettivo implica non solo un processo di adeguamento ma richiama altresì una nuova forma d'identità, non più legata alla *contemplazione* dell'informazione sulla carta stampata. Contro la visio-

³² Ivi, p. 33.

³³ Ivi, pp. 54-55.

ne pessimistica di coloro che sostengono la perdita del corpo, dei sensi e dell'identità nel *cyberspazio*, l'antropologo afferma non solo che l'arte svolge un ruolo cruciale nel ridefinire queste nozioni, ma la considera *metafora tecnologica dei sensi*. La nuova identità, fluida è flessibile che emerge dalla connettività della rete, inverte la relazione tra uomo e macchina. La tecnologia non è più una estensione del corpo, bensì il corpo diventa una estensione della tecnologia. Rimandando al tunnel come tema dominante della modellazione computer grafica virtuale 3D, "sembra esserci l'ossessione dell'attrazione di attraversare un tunnel [...] si può attribuire sia ai nostri ricordi del passaggio attraverso il canale della nascita, sia ad un'immagine inconscia della nascita"³⁴. Ci troviamo di fronte alla nascita una nuova *creatura, senza peso e senza orizzonte: noi stessi*. Questa nuova creatura emerge dall'esperienza della connettività. In tal senso, l'interattività dei nuovi media è una componente fondamentale, poiché dematerializza la concezione di tempo e spazio come concetti fissi e immutabili, proprio come ridisegna il modo in cui percepiamo il mondo e interagiamo con gli altri. La connessione che sperimentiamo attraverso il web va oltre la mera dimensione tecnica: essa coinvolge anche aspetti cognitivi e culturali. Vivere in uno stato di connettività implica essere costantemente connessi a una vasta rete di informazioni, idee e individui. Questa costante esposizione trasforma la nostra mente in modi significativi. Il mondo dell'intelligenza connettiva è imprevedibile come l'informazione. Se avessimo già una risposta alla domanda che poniamo, qualsiasi essa sia, nessuna informazione verrebbe generata.

Oggi, non è più possibile immaginare la vita come prodotto dell'universo statico newtoniano, poiché solo nei sistemi caotici, governati dall'imprevedibilità, come quello formulato nella teoria meccanica quantistica di David Bohm, è possibile generare sorpresa e dunque informazione, come alcunché di nuovo.

L'intelligenza connettiva, chiosa De Kerckhove:

è qualcosa che si dimostra più di tutto nella Rete. Il Web, con la sua formidabile capacità di connessione è un foro per l'interattività in tempo reale tra decine, centinaia, o migliaia di persone che cercano qualcosa. [...] L'importanza del Web non è di essere ancora un altro sistema di distribuzione ma di essere un sistema distribuito. [...] La mente in Rete sono connesse e agiscono come il cristallo liquido; in formazioni stabili ma fluide.³⁵

L'idea dell'intelligenza connettiva come sistema distribuito di conoscenza "ha ormai scardinato l'egemonia del 'ragionamento concentra-

³⁴ Ivi, p. 89.

³⁵ Ivi, pp. 185-186.

to', localizzato interamente in un unico sistema considerato come autosufficiente perché si presuppone che contenga in sé tutto il sapere su un dato dominio"³⁶.

In tal senso, la Rete come sistema capillare di conoscenze, in cui le informazioni possono essere facilmente richiamate, "prosegue e potenzia il ruolo che è sempre stato delle città, che sono grandissimi sistemi di intelligenza distribuita, e delle organizzazioni (imprese, associazioni, partiti, ecc.) che sono formidabili strumenti per "spalmare" in modo pianificato le conoscenze e diffonderle"³⁷.

5. Conclusioni

In questo percorso si è esplorato in che modo le innovazioni tecnologiche, dalla fotografia all'invenzione di internet, hanno mutato il mondo, che si è andato configurandosi, di volta in volta, secondo spazialità e temporalità tra loro eterogenee, plasmando e modificando il rapporto tra il soggetto e il contesto culturale.

Osservando i cambiamenti di paradigma, si è cercato di individuare un nesso fra le diverse parti del saggio al fine di comprendere in che modo i contributi dei diversi autori, possano aiutarci a comprendere la natura della società contemporanea, caratterizzata da una proliferazione di immagini senza precedenti.

La riflessione critica di Walter Benjamin sullo sviluppo della fotografia, che si basa sui concetti fondamentali di riproducibilità e deperimento dell'aura, prefigura da un lato la democratizzazione delle arte e l'uso emancipatorio/mistificatore delle immagini da parte dei regimi totalitari, e della politica in generale. Si pensi alla manipolazione e mistificazione delle immagini e di conseguenza alle informazioni e ai contenuti ad esse collegate.

L'arte dell'implicazione e *Lo spazio del sapere* trova una analogia con il concetto di democratizzazione dell'arte di Walter Benjamin, reso possibile dalla riproducibilità tecnica e dal deperimento dell'aura. L'analogia tra i due concetti risiede nella trasformazione dell'accesso e della partecipazione.

Entrambi promuovono dunque l'idea che la conoscenza, così come l'arte non siano più due dimensioni elitarie, ma elementi condivisi e diffusi nella società, ampliando così l'orizzonte esperienziale e culturale di ogni individuo.

³⁶ S. Tagliagambe, *Le due vie della percezione e l'epistemologia del progetto*, Franco Angeli Editore, Milano 2005, p. 134.

³⁷ *Ibidem*.

L'innovativo metodo di Aby Warburg, basato sulla creazione di connessioni tra immagini e sulla loro permutabilità, ricorda in modo sorprendente le modalità di interazione con le immagini nella società digitale. La sua visione della cultura come un sistema di rimandi e riferimenti incrociati tra immagini appare incredibilmente profetica, anticipando la logica ipertestuale e l'interattività descritta da De Kerkchove, che caratterizza sia la rivoluzione digitale sia le modalità in cui oggi navighiamo ed esploriamo il web. Così come Warburg rifiutava le categorie tradizionali, anche il web permette di attraversare i confini disciplinari e di scoprire nuove relazioni tra i contenuti.

L'*Atlante Mnemosyne* rappresenta da un lato, il corrispettivo dell'ipertestualità, intesa come collegamento delle strutture di contenuti o della conoscenza cui corrispondono le strutture cognitive della memoria, dall'altro, della connettività, come il collegamento mentale tra le persone o tra le reti, cui corrisponde la facoltà cognitiva dell'intelligenza.

Sembra difficile negare l'attualità di Walter Benjamin e Aby Warburg, che seppur attivi in contesti e ambiti di ricerca distinti, emergono come figure cruciali per la comprensione delle trasformazioni che hanno investito la nostra società. Entrambi gli studiosi hanno dimostrato una capacità profetica nel discernere il potere delle immagini e la loro profonda influenza sulla cultura e sulla società.

L'eredità intellettuale di Warburg e Benjamin ci fornisce una sorta di armatura concettuale per non rimanere fruitori passivi, soggiogati dalla seduzione di immagini che ci attraversano, senza sosta.

Il loro lascito più grande consiste in una sorta di immunizzazione contro la bulimia dell'immagini della società odierna.

Essi ci offrono la possibilità di imparare a *educare lo sguardo*, ritrovando un significato, una relazione, e dunque un senso, tra la continua produzione ed esposizione alle immagini a cui il soggetto è sottoposto, e la realtà in cui è immerso.

Silvano Tagliagambe, riferendosi alla distinzione heideggeriana tra *vedere* e *guardare*, afferma:

Non è il *vedere in se stesso* a avere un senso e soprattutto a dare un senso alle cose, ma il *guardare*, che significa inquadrare un oggetto come funzione del mio mondo, che ha senso in relazione al mio vivere. Quando guardo nel senso heideggeriano guardo sempre una *funzione*, cioè considero un oggetto in quanto utilizzabile da me all'interno dello specifico ambiente in cui vivo e del modo in cui vivo. Il senso dipende dunque in modo essenziale dal contesto, in quanto il guardare è contestualmente determinato.³⁸

³⁸ S. Tagliagambe, *Le due vie della percezione...*, p. 15.

Le parole del filosofo assumono una particolare rilevanza per gli argomenti fin qui trattati.

Nello specifico perché, l'educazione dello sguardo, così come la possibilità di ritrovare un significato, un legame, tra le immagini, dipende dalla possibilità di riuscire a comprendere il contesto in cui siamo immersi, e dunque ad averne una certa *consapevolezza*. Qual è il ruolo delle immagini in un contesto in cui la distinzione tra apparenza e realtà è sempre più sfumata? Per rispondere a questa domanda è necessario fare un passo indietro e riflettere sull'evoluzione tecnologica del *medium* fotografico.

La storia della fotografia è strettamente legata alla produzione e al progresso delle macchine fotografiche.

Non si può dunque non registrare come il passaggio dall'analogico al digitale abbia avuto profonde implicazioni non soltanto sulla modalità fisiologica in cui percepiamo e attribuiamo senso alle immagini, ma altresì nel modo di produrle e consumarle. In questo processo, l'oggetto ha subito una progressiva *smaterializzazione*.

I materiali hanno assunto formati sempre più maneggevoli, dalle lastre di rame argentato, sensibilizzate alla luce, tramite vapori di iodio, alla pellicola, ai *pixel*. Analogamente anche i supporti sono stati ridotti di dimensione fino a diventare la mano stessa del soggetto. Si pensi alle fotocamere digitali compatte o più semplicemente agli smartphone.

Riprendendo le intuizioni benjaminiane sulla fotografia come mezzo di democratizzazione dell'arte e allo stesso tempo di emancipazione, nel passaggio dall'analogico al digitale, dai processi chimico-fisici, ai bit, agli algoritmi, assistiamo ad un duplice movimento. La fotografia si democratizza nel senso che chiunque oggi ha la possibilità di scattare fotografie, passando da consumatore di immagine a produttore di immagini e dall'altra, a una sovrapproduzione di immagini senza precedenti.

È negli anni Sessanta, grazie al lancio del famoso rullino Kodacolor, che la fotografia si trasforma in un fenomeno di massa. In quel momento, qualunque cosa appaia di fronte all'obiettivo, ha uguale dignità e importanza di essere fotografata, con la conseguenza che, nel premere il pulsante, non vi è più alcuna coscienza, consapevolezza, progettuale: è la vittoria della funzione sulla forma, dell'uso, rispetto al contenuto, della sincronia rispetto alla diacronia.

Con le immagini create digitalmente mediante l'uso di computer e software di post-produzione le cose si complicano ulteriormente, rendendo sempre più complessa e meno evidente la relazione semiotica tra segno (l'immagine in questo caso) e significato, rendendo più difficile per gli spettatori decodificare non soltanto il significato e l'intento dietro queste immagini.

Come rileva Joan Fontcuberta:

La disponibilità, la facilità e l'opportunità di fotografare qualunque cosa spingono la fotografia digitale a insinuarsi nel tempo e negli accadimenti del quotidiano. Se la fotografia ci parlava del passato, la post-fotografia ci parla del presente, perché il suo ruolo è quello di mantenerci in un presente sospeso, eternizzato. Viviamo in un presente continuo che è la terra di nessuno fra l'orizzonte delle esperienze e quello delle aspettative. [...] Kodak prometteva di preservare i momenti fugaci della nostra vita, l'iPhone ci porta in un « adesso » dilatato come esperienza di vita.³⁹

Tuttavia, se nelle fotografie digitali questa relazione, seppur mediata, permane, non è possibile affermare lo stesso per le rappresentazioni generate attraverso software di intelligenza artificiale che utilizzano reti neurali profonde. Tra l'*input* creato tramite *prompt* o graficamente dall'utente e l'*output*, ovvero l'immagine generata, esiste una sorta di "scatola nera", per cui non è dato sapere quale immagine ci si ritroverà davanti. Ad oggi infatti, il processo che determina il risultato finale non è completamente comprensibile. In questo caso non solo la relazione semiotica viene meno, ma lo stesso rapporto di causa-effetto, creando una discordanza tra ciò che ci aspettiamo di vedere e ciò che di fatto abbiamo davanti agli occhi.

I temi affrontati toccano tanto la sfera estetica quanto etica, lasciando una riflessione aperta sulle possibilità di dare un senso alle problematiche sollevate.

Se negli anni Trenta Walter Benjamin si interrogava sulle possibilità e sulle problematiche relative alla riproducibilità tecnica, oggi l'utilizzo dei software e dell'intelligenza artificiale ci pone di fronte a questioni etiche legate alla proprietà delle immagini così come all'eventualità che i nuovi strumenti tecnologici ci esponano al rischio di una progressiva rarefazione della memoria collettiva. In una parola del patrimonio umano.

Come ci ricorda Derrida – *noi siamo degli eredi*. "L'eredità non è mai un dato, è sempre un compito. Che resta davanti a noi, incontestabilmente, al punto che, prima ancora di volerlo o rifiutarlo"⁴⁰. In quanto eredi, il nostro compito è quello di abitare il mondo in maniera critica, consapevole e costruttiva.

³⁹ J. Fontcuberta, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Einaudi, Torino 2018, p. 226-227.

⁴⁰ J. Derrida, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1994, p. 147.

Bibliografia

- Barale, A. (2009), *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, Firenze University Press, Firenze.
- Becker, J. (1992), *Ursprung so wie Zerstörung: Sinnbild und Sinngebung bei Warburg und Benjamin*, in W. Reijen (a cura di), *Allegorie und Melancholie*, Suhrkamp, Francoforte.
- Benjamin, W. (2019), *L'opera d'arte nell'epoca della sua reciprocità tecnica*, edizione integrale comprensiva delle cinque stesure, (a cura di) F. Desideri e M. Montanelli, Donzelli Editore, Roma.
- Benjamin, W. (2006), *Opere complete. Scritti 1938-1940 vol. VII*, (a cura di) R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, trad. it (a cura di) E. Ganni, Einaudi, Torino.
- Boffi, G. (1986), "Immagini della memoria. Warburg e Benjamin", *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica* Vol. 78, No. 3 (luglio-settembre), pp. 436-437.
- De Kerckhove, D. (1999), *L'intelligenza connettiva. L'avvento della web society*, FilmAuro, Roma.
- De Kerckhove, D. (2000), *La pelle della cultura. Un'indagine sulla Nuova Realtà Elettronica*, Costa & Nolan, Genova.
- Desideri, F. e Montanelli, M. (a cura di) (2019), *L'opera d'arte nell'epoca della sua reciprocità tecnica*, Donzelli Editore, Roma.
- Di Giacomo, G. (2012), "L'immagine-tempo da Warburg a Benjamin e Adorno", *Aisthesis*, vol. 3, no. 2, maggio, pp. 73-80.
- Didi-Huberman, G. (2006), *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'Arte*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Engelbart, D.C. (1962), *Augmenting Human Intellect. A Conceptual Framework*, Doug Engelbart Institute.
- Gombrich, E. H. (2018), *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Abscondita.
- Heidegger, M. (2000), *L'origine dell'opera d'arte. Testo tedesco a fronte*, (a cura di) G. Zaccaria, I. De Gennaro, Marinotti, Milano.
- Jesinghausen-Lauster, (1985), *Die Suche nach der symbolischen Form*, mit einem Geleitwort von G. Mattenklott, Koerner, Baden Baden.
- Lévy, P. (1996), *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Universale Feltrinelli, Milano.
- Mâle, É. (1894), "L'enseignement de l'histoire de l'art dans l'université", *Revue universitaire*, vol. 1.
- Tagliagambe, S. (1991), *L'epistemologia contemporanea*, Editori Riuniti, Roma.
- Tagliagambe, S. (2005), *Le due vie della percezione e l'epistemologia del progetto*, Franco Angeli Editore, Milano.
- Warburg, A. (2001), "Lettera a Karl Vossler del 12 ottobre 1929", in Shoell-Glass, C., "Serious Issue: the Last Plates of Warburg's Picture Atlas «Mnemosyne»", in *Art History as Cultural History. Warburg's project*, Gordon & Breach, Amsterdam

Pensare per immagini nella società connettiva e collettiva

Questo saggio esamina la trasformazione dell'individuo e della società nell'epoca dell'informazione, attraverso il pensiero degli antropologi Pierre Lévy e Derrick De Kerckhove. Lévy mette in evidenza il ruolo delle immagini come stimoli per l'interazione e la comunicazione, mentre De Kerckhove amplia questa visione alla connettività, sottolineando l'importanza delle reti digitali nella diffusione e generazione di sapere. Il lavoro si propone di reinterpretare le idee innovative di Walter Benjamin e Aby Warburg per decifrare la società odierna, con particolare attenzione sull'influenza delle immagini nel contesto sociale e culturale. Il saggio si propone dunque di indagare questi temi di fondamentale importanza per la società contemporanea.

PAROLE CHIAVE: rivoluzione connettiva-collettiva-immagini-informazioni

Pensare per immagini nella società connettiva e collettiva

This essay explores the transformation of the individual and society in the information age through the work of the anthropologists Pierre Lévy and Derrick De Kerckhove. Lévy highlights the role of images as triggers for interaction and communication, while De Kerckhove extends this view to connectivity, emphasising the importance of digital networks in the dissemination and generation of knowledge. The work aims to reinterpret the innovative ideas of Walter Benjamin and Aby Warburg in order to decipher today's society, with a focus on the influence of images in the social and cultural context. The essay thus aims to investigate these issues of fundamental importance for contemporary society.

KEYWORDS: connective-collective-images-information revolution

Polina Yaryshkina

Eva e il serpente.

Primi appunti su bellezza e conoscenza

Nel suo anelito alla libertà l'uomo prova una repulsione quasi istintiva verso siffatte conoscenze, perché ne teme, e non del tutto a torto, l'azione paralizzante.¹

1. Introduzione

Le pagine seguenti sono dei primi passi introduttivi a una ricerca in corso sull'importanza fondamentale dell'elemento sensibile all'interno della pratica conoscitiva. Per questa ragione, concentrandomi sulla questione della sensibilità, mi si è imposta la necessità di un'indagine sui fondamenti della teoria estetica, delle scoperte in campo archeologico ed etnoantropologico, con un'attenzione particolare alle teorie sulla religiosità primordiale al femminile (Gimbutas), seguendo le indicazioni delle analisi linguistiche (etimologiche, in primis) e cercando infine una comparazione tra le lingue europee (e il latino) e le lingue slave. In questo modo, può emergere ancora una volta una sorta di filo rosso che connette alcuni motivi presenti all'interno della tradizione culturale (e religiosa) ebraico-cristiana e slava. Nel caso specifico del breve segmento di ricerca esposto in questo articolo, ciò che ha permesso di seguire un percorso determinato all'interno di tradizioni millenarie collimanti e convergenti è la figura allo stesso tempo affascinante e inquietante del serpente. Essa mi ha consentito, sulla scorta di costanti che emergevano a mano a mano che la ricerca proseguiva, di mettere a fuoco quell'antico parallelo, ben presente all'interno delle tradizioni culturali menzionate prima, tra bellezza e conoscenza.

¹ C.G. Jung, *Un mito moderno: le cose che si vedono in cielo* (1958), in *Opere di C.G. Jung*, a cura di L. Aurigemma, Boringhieri, Torino 1985, vol. 10, p. 212.

2. Bellezza

Dio crea l'uomo e l'uomo crea l'arte. Esiste la Bellezza (in assoluto) di cui l'essere umano non riesce a fare esperienza, ma di cui conosce l'esistenza, proprio perché cosciente e consapevole del proprio essere e del mondo che lo circonda. Pensare alla Bellezza, qualità capace di appagare l'animo umano, come un qualcosa di inarrivabile, è frustrante, soprattutto alla luce del fatto che Dio, nel creare gli uomini, non ha dato loro la possibilità di fare esperienza della vera bellezza, forse per un senso di cura verso le sue creature più belle. Sapeva già quale sarebbe stato il dolore che avrebbero provato se avessero "assaggiato" anche solo un po' della conoscenza. Non è possibile vivere e "vedere" la bellezza del mondo senza soffrire. La bellezza è la conoscenza ed è sofferenza – come ci insegna Eschilo: *Pàthei mâtos (conoscenza attraverso la sofferenza)* – perché a essa non c'è mai fine, proprio come *κόσμος*, è infinita; stimola il desiderio umano che desidererà conoscere, sempre più. Qualsiasi cosa può essere posseduta o raggiunta dall'uomo, ma non la Bellezza. Così, Dio, vietando ad Adamo ed Eva di mangiare il frutto dall'albero della conoscenza, voleva evitare la sofferenza alle sue creature predilette. Proseguendo con l'episodio della caduta, volendo considerarla metaforicamente, Adamo ed Eva hanno peccato, non hanno resistito alla tentazione (Eva a quella del serpente, Adamo a quella di Eva) di conoscere, mangiando il frutto. La curiosità di vedere² il mondo con gli occhi di Dio ha contraddistinto la natura di Eva, e di tutto il genere umano in generale³. Guardare la realtà circostante, meravigliarsi e, di conseguenza, essere curiosi è stato il presupposto fondamentale e assolutamente necessario affinché il genere umano si evollesse e diventasse la "mente" del mondo. È utile, a questo punto, prendere in considerazione il significato della parola *guardare* in russo antico – *дивиться*, *divit'sja* (meravigliarsi), da *диво*, *divo* (meraviglia) che condivide la sua radice con *дивома*, *divota* (bellezza) derivante, probabilmente, dal latino *divus* (divino).⁴ Dunque, meraviglia, bellezza e divino sono riconducibili alla stessa radice etimologica. La visione del mondo "con gli occhi di Dio", per la prima volta, doveva essere accom-

² Il serpente dice a Eva: «[...] Dio sa che quando voi ne mangiaste, si aprirebbero i vostri occhi e diventereste come Dio, conoscendo il bene e il male» (Gen. 3, 5.).

³ «Il femminile è il luogo dell'*eteros*. La donna non esiste all'universale – non esiste una versione-uno della donna – perché essa incarna in modo plurale la differenza» (M. Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina, Milano 2012, p. 493, citato in S. Petrosino, *La donna nel giardino. Che cosa Eva avrebbe potuto rispondere al serpente*, EDB, Bologna 2019, p. 42).

⁴ Cf.R.A. Preobraženskij, *Ètimologičeskij slovar' russkogoazyka. Tomy A-O, P-S, T-YA*, Tipografija G. Lissener e D. Sovko, Moskva 1910 – *Dizionario etimologico della lingua russa. Voll. A-O, P-S, T-YA*, Tipografija G. Lissener e D. Sovko, Mosca 1910, p. 184.

pagnata dalla meraviglia, stupore e, quindi, dalla domanda “*perché?*”; proprio come sosteneva Aristotele (e prima ancora Platone),⁵ «[...] gli uomini hanno cominciato a filosofare, ora come in origine, a causa della meraviglia [...]».⁶

La bellezza – intesa come conoscenza della verità pura, e quindi tutto ciò che è bello/buono⁷ – è desiderata dall’uomo in ogni sua sfaccettatura e “significato”. La parola ebraica *n’h* (essere bello/desiderato) copre un campo vastissimo di significati in ambiti differenti «[...] che comprendono l’ambito estetico materiale, quello etico morale, e quello teologico culturale»⁸. Secondo la filologia ebraica l’etimologia del termine *n’h* trova le sue radici nel significato passivo di (*essere*) *desiderato*; il significato estetico è quello di *essere bello*. Da qui, seguendo il processo di astrazione, deriva il significato etico, morale, teologico e culturale (*essere*) *conveniente, adatto e spettante*.⁹ L’aggettivo *n’h* inoltre può anche significare, nella sapienza proverbiale, *adatto* o *appropriato*. La negazione del termine invece gli attribuisce il significato di *inappropriato* e *inadatto*; a tal proposito cito il proverbio presente nella definizione del termine *n’h*, come riportato dal *Grande lessico dell’Antico testamento*: «Come la neve in estate o la pioggia durante la vendemmia, così la gloria non si addice a uno stolto».¹⁰ Essere bello si presuppone possa significare anche *essere in grado, essere sufficiente, essere sano, perfetto, diventare visibile* (anche risplendere, apparire brillante, splendente, magnifico).¹¹ Si fa riferimento spesso alla bellezza estetica, esteriore, appunto. La decorazione e l’abbellimento sono fondamentali per accentuare la bellezza, quella della donna ad esempio è messa in risalto dai suoi abiti. Sono belle anche «[...] le vacche, giovenca [...], la voce umana».¹²

Un altro termine ebraico, in questo caso più specificamente descrivente la parola *bello*, o ancora, ciò che si rinnova o ringiovanisce, è

⁵ Nel dialogo tra Teeteto e Socrate quest’ultimo dice: «[...] ciò che provi – la meraviglia – è un sentimento assolutamente tipico del filosofo. La filosofia non ha altra origine che questa [...]» (Platone, *Teeteto o Sulla Scienza*, trad. di L. Antonelli, Feltrinelli, Milano 2009, p. 69, 155 d).

⁶ Aristotele, *Metafisica*, trad. di G. Reale, Rusconi, Milano 1993, p. 11, 982 b 12.

⁷ Tutta la creazione di Dio è bella/buona, ne è l’esempio (non singolare) la creazione degli esseri viventi: «Dio fece le bestie selvatiche secondo la loro specie e il bestiame secondo la propria specie e tutti i rettili del suolo secondo la loro specie. E Dio vide che era cosa buona» (Gen. 1, 25).

⁸ K.-M. Beyse, voce «n’h», in *Grande lessico dell’Antico testamento*, Vol. V, 478, Paideia, Brescia 2005.

⁹ Cfr. *ivi*, 477.

¹⁰ Prov. 26, 1, cfr. K.-M. Beyse, voce «n’h», *cit.*, 479, 2. a.

¹¹ Ch. Barth, voce «jāfa’», in *Grande lessico dell’Antico testamento*, Vol. III, 922 I, Paideia, Brescia 2003.

¹² H. Ringgren, voce «jāfā», in *Grande lessico dell’Antico testamento*, Vol. III, *cit.*, 919, 920.

jāfâ.¹³ Il rinnovamento, la rigenerazione, la rinascita, sono tutte trasformazioni che, nelle antiche pratiche religiose, avvenivano grazie allo scorticamento, questo, appunto, un rito di trasformazione da una situazione peggiore a una migliore.¹⁴ Nell'antica religione messicana si praticava questa tipologia di rito: per rinnovare la dea lunare si scorticava la donna sacrificata, prima decapitata, poi un uomo si ricopriva di questa pelle, rappresentando la dea risorta. È possibile supporre che il prototipo di questo rinnovamento è probabilmente l'annuale mutamento di pelle del serpente.¹⁵

3. Serpente

La presenza del serpente suscita terrore; lo si trova nei luoghi più impensati, nei momenti impensati. [...] esso rappresenta e personifica l'oscuro e l'abissale, il profondo [...].¹⁶

Il serpente è prima di tutto un simbolo di rigenerazione, perché nasce dalla terra¹⁷ a primavera, quando il ciclo vitale ricomincia, durante la sua vita cambia periodicamente pelle, e ogni volta è come un processo di rinascita, di rinnovamento, che corrisponde nella psiche umana al processo psicologico molto importante che viviamo ogni volta che attraversiamo momenti di discesa e di oscurità per poi rinascere alla speranza e alla gioia.¹⁸

¹³ Cfr. *ivi*, 919.

¹⁴ Solo con la concezione della trascendenza si pose fine alla considerazione della morte come di un "avvenimento" positivo: presso le «[...] antiche popolazioni europee, dove esisteva una visione "organica" dell'esistenza, in cui a ogni individuo si riconosceva la possibilità, dopo e attraverso la morte, di rientrare nel ciclo vitale e di non uscirne mai; mentre la successiva concezione religiosa basata sulla "trascendenza" (il riferimento cioè a un principio creatore posto fuori dal flusso del tempo a governare il mondo e i cicli della natura) interruppe questa visione ciclica e armonica, introducendo il concetto di morte come condanna a ritornare definitivamente "polvere"» (L. Percovich, *Oscure madri splendenti*, Venexia, Roma 2013, p. 204).

¹⁵ Cfr. C.G. Jung, *Il simbolo della trasformazione nella messa (1942/1954)*, in *Opere di C.G. Jung*, cit., vol. 11, p. 221. Dell'immensa letteratura sul tema, vorremmo ricordare almeno un singolare romanzo, se così lo si può definire in maniera semplificatoria, di Mircea Eliade, dal titolo *Un'altra giovinezza*, trad. di C. Fantechi, Rizzoli, Milano 2007, da cui, tra l'altro, è stato tratto il film, per la regia di F. F. Coppola, dal titolo, aderente all'originale romeno (*Tinerete fără tinerete*), *Youth Without Youth* (USA, Germania, Italia, Francia, Romania 2007).

¹⁶ C.G. Jung, *Aion*, in *Opere di C.G. Jung*, cit., vol. 9, p. 177.

¹⁷ Come Adamo ed Eva.

¹⁸ L. Percovich, *Verso il luogo delle origini*, Castelvecchi, Roma 2016, p. 220. A proposito del doppio: negli scavi a Çatal Hüyük sono state ritrovate statuette femminili in forma sdoppiata (Cfr. G. Bompiani, *L'altra metà di Dio*, Feltrinelli, Milano 2019, pp. 166-168).

«Il serpente era la più astuta di tutte le bestie selvatiche fatte dal Signore Dio».¹⁹ Nella nota (dell'edizione italiana a cura della Conferenza Episcopale) a questo verso biblico si specifica: «Il serpente serve qui per mascherare un essere ostile a Dio e nemico dell'uomo, nel quale la Sapienza, poi il NT e tutta la tradizione cristiana hanno riconosciuto l'avversario, il diavolo».²⁰ Al serpente «[...] sottostanno tutte le cose, ed esso è buono e ha in sé di tutto [...]. Esso conferisce bellezza e maturità a tutti gli esseri».²¹ Il serpente fa maturare e perfeziona ogni cosa.²² Nel paradiso, prima di essere tentati, vivevano, quasi come degli animali, due esseri umani innocenti, incuranti delle bellezze del mondo. La via verso la bellezza e la “maturità” era stata indicata a Eva e Adamo dal serpente. Per “maturità” qui si intende la consapevolezza della vita a partire dalla coscienza di sé e del mondo. Dopo l'episodio della caduta, i primi uomini, cacciati dall'Eden, non vivono più semplicemente come esseri aventi la vita o stando nella vita – la abitano.²³

Il serpente del Paradiso è immaginato di solito come femminile, come il principio seduttore nella donna (anche gli artisti del passato lo rappresentavano al femminile). In virtù di un mutamento semantico analogo il serpente divenne nell'antichità simbolo della terra, che da parte sua fu sempre concepita come femminile.²⁴

Nella lingua russa il termine *patria* è concepito al femminile, *родина* (*rodina*, “matria”), perché la propria terra d'origine o, anche in generale, la terra è madre. Essere nativi di un posto vuol dire letteralmente *родиться* (*roditsja* da *rod*, genere; e *rody*, parto), essere stati partoriti da quel luogo. A partire da questi presupposti sembra dunque molto più logico definire il proprio luogo di provenienza (*patria*) al femminile, soprattutto nei paesi slavi, dove il legame con la terra intesa appunto come madre generatrice, è ancora molto forte e “viscerale”. Anche il nome del serpente, prima che tentasse Eva,²⁵ in serbo-croato, era femminile: *Krasá*.²⁶ Non sono presenti solo nelle lingue slave i rimandi all'attinenza tra il termine bellezza, o essere bello, e serpente. Nel *Grande lessico dell'Antico testamento*, l'ebraista americano M.J. Dahood, nella voce *nāḥāš* (serpente),

¹⁹ Gen. 3, 1.

²⁰ *Bibbia di Gerusalemme*, EDB, Bologna 1999, p. 40.

²¹ C.G. Jung, *Psicologia e alchimia*, in *Opere di C.G. Jung*, cit., vol. 12, p. 430.

²² *Ibidem*.

²³ Cfr. S. Petrosino, *La donna nel giardino...*, cit., pp. 19-20.

²⁴ C.G. Jung, *Simboli della trasformazione. Analisi dei prodromi di un caso di schizofrenia*, in *Opere di C.G. Jung*, cit., vol. 5, p. 110.

²⁵ Così anche Lucifero, prima di essere cacciato dal paradiso, era l'angelo più bello, portatore di luce proprio come lo è stato anche il serpente, illuminando le menti di Eva e Adamo.

²⁶ La radice *kras* è presente anche nella parola dell'antico russo *krasnyj* (bello).

richiama l'aramaico *ḥasana* (essere bello). «Il termine *nāḥāš* è documentato al di fuori dell'ebraico solo in ugaritico (UT nr. 1634). Il termine viene associato con l'ar. *ḥanaš* “serpente, insetto, uccello”²⁷ [...], oppure, in alternativa, con *ḥš* “sussurrare” [...].²⁸ Si noti anche quanto sono simili, sul piano fonetico, i vocaboli *nāḥāš*, *ḥasana* e *ḥanaš*: sembra proprio trattarsi di una trasposizione di sillabe per metatesi.

Si è soliti pensare al serpente come a un simbolo fallico, senza soffermarsi a riflettere sul fatto che in esso è racchiuso tutto un mistero primordiale: «[...] giunge dalle acque dove la vita ha inizio».²⁹

Il serpente è il coltello che uccide, ma è anche il fallo, simbolo della forza rigeneratrice del granello di frumento che, sepolto nella terra come un cadavere, è nel contempo una semente che feconda la terra stessa. Il serpente simboleggia il *numen* dell'atto di trasmutazione e in pari tempo della sostanza trasmutabile [...] vive nel seno della madre terra [...].³⁰

«In quanto rettile privo di arti, questo animale sembra particolarmente estraneo e distante dall'uomo. È un “figlio della terra”: esce dai buchi e dalle grotte strisciando nel fogliame e scompare di nuovo come se rientrasse nella terra».³¹ Figlio della terra e delle acque profonde, simbolo della fertilità, il serpente era “principalmente venerato come una femmina”:

²⁷ È dai tempi della preistoria che l'uccello e il serpente sono associabili tra loro, soprattutto perché i simboli che circondano le due Dee (Dea Serpente e Dea Uccello) sono identici. «L'intima relazione fra uccello d'acqua e serpente e fra Dea Uccello e Dea Serpente continuò durante tutta la preistoria e in tempi storici. Nell'antica Grecia gli attributi di Atena sono gli uccelli e i serpenti. C'è una stretta correlazione fra le due Dee maggiori Atena ed Era, quest'ultima una probabile discendente della Dea Serpente» (M. Gimbutas, *Il linguaggio della Dea*, trad. di S. Ballerini, Venexia, Roma 2008, p. 121). Hera, la dea greca, molto probabilmente era la discendente della Dea Serpente preistorica. Chiamata anche “origine di tutte le cose”, veniva associata alle mucche. Si pensi che Omero la chiamava “colei che ha il volto di mucca”. Ma non solo Hera veniva chiamata “mucca”, anche l'egizia Harthor era una mucca e si dice di lei “primeva serpe che regolò il mondo” (cfr. *ivi*, p. 133). Attraverso i canti mitologici lettoni, ci perviene oggi il mito della Dea, delle più arcaiche (quelle connesse alla mucca) – Marša. La mucca cosiddetta Marša, appunto, viene ricordata come un serpente nero che appare nelle stalle (cfr. *ivi*, p. 134). Del resto, come testimonianza diretta, posso ricordare quanto mi veniva raccontato dalla mia bisnonna, riguardo antiche leggende ucraine, in base alle quali le stregone, che possedevano i serpenti come animali domestici, li inviavano nelle stalle dei loro nemici affinché succhiassero tutto il latte dalle mammelle delle mucche per recare danno sia ai proprietari delle medesime che ai loro vitellini.

²⁸ H.J. Fabry, voce «*nāḥāš*», in *Grande lessico dell'Antico testamento*, Vol. V, cit., 785, b.

²⁹ M. Gimbutas, *Il linguaggio della Dea*, cit., p. 121.

³⁰ C.G. Jung, *Simboli della trasformazione*, cit., p. 424. Cfr. altresì M. Gimbutas, *Il linguaggio della Dea*, cit., pp. 121-137.

³¹ W. Foerster, voce «*ὄφις*», in *Grande lessico del Nuovo Testamento*, Vol. IX, 26, Paideia, Brescia 1974.

It seems that in some lands all existence began with a serpent. Despite the insistent, perhaps hopeful, assumption that the serpent must have been regarded as a phallic symbol, it appears to have been primarily revered as a female in the Near and Middle East and generally linked to wisdom and prophetic counsel rather than fertility and growth as is so often suggested.³²

A testimoniare quest'attinenza e rapporto stretto tra la donna e il serpente ci sono numerosissime opere preistoriche raffiguranti la donna-serpente o, come meglio la definisce la Gimbutas, Dea Serpente. La Dea in questione è spesso rappresentata come una donna con il corpo di serpente e questo tipo di raffigurazione è molto frequente soprattutto nel Neolitico. A oggi ci sono pervenuti sia degli oggetti, per lo più piccole sculture, che disegni/dipinti della Dea. Talvolta i serpenti, non costituendo un tutt'uno con il corpo femminile, sono attorcigliati sulla schiena della donna. Alcuni pittogrammi, di colore nero (ottenuto dal guano dei pipistrelli, probabilmente presenti naturalmente nella grotta), sono visibili sulla parete della Grotta di Porto Badisco, comunemente chiamata Grotta dei Cervi. La rappresentazione di quello che si dice essere uno sciamano viene visto da Marija Gimbutas come Dea Serpente.³³ Quest'intuizione della studiosa sembra quasi riprendere la storia di trasformazione che, nell'ambito del cristianesimo medievale, fa mutare l'anima sciamanica in una *Lilith*,³⁴ ovvero un essere demoniaco femminile.

[...] un antichissimo motivo sciamanico: un uomo, presumibilmente l'adepto, si accinge ad arrampicarsi sull'albero e incontra la Melusina (o Lilith) che scende dalla cima dell'albero. L'atto di arrampicarsi sull'albero ha il medesimo significato del viaggio in cielo nel corso del quale lo sciamano incontra la sua sposa celeste. Nell'ambito del cristianesimo medievale l'Anima sciamanica si trasforma in una Lilith. Secondo la tradizione costei era il serpente del paradiso e la prima moglie di Adamo, che con lei avrebbe generato i demoni. In quest'immagine, elementi della tradizione primitiva si fondono con quella giudaico-cristiana.³⁵

³² M. Stone, *When God Was a Woman*, Dial Press, New York 1976, pp. 534-535: «Sembra che per alcuni popoli tutta l'esistenza abbia avuto inizio da un serpente. Nonostante l'insistente, forse speranzoso, presupposto che il serpente debba essere considerato come un simbolo fallico, sembra essere stato principalmente venerato come una femmina nel Vicino e Medio Oriente e generalmente legato alla saggezza e alla profezia piuttosto che alla fertilità e alla crescita come spesso oggi si sostiene».

³³ Cfr. M. Gimbutas, *Il linguaggio della Dea*, cit., pp. 126-132.

³⁴ Cfr. *Grande lessico dell'Antico Testamento*, Vol. IV, 960, Paideia, Brescia 2004: "strega della notte", altresì cfr. ivi, Vol. IX, 1162, Paideia, Brescia 2009: Lilith è interpretata come civetta. Si ricordi la relazione tra il serpente e l'uccello (cfr. nota 30).

³⁵ C.G. Jung, *L'albero filosofico (1945/1954)*, in *Opere di C.G. Jung*, cit., vol. 13, p. 325.

La Melusina è una fata bellissima, che una volta alla settimana, il sabato, assume la forma di un serpente e

sposa Raimondo, figlio dei re dei Bretoni [...]. Un sabato, rompendo il giuramento, sorprende, durante il bagno, la metamorfosi della sua donna, che per tutto un giorno si trasforma in serpente: il suo dolore per la scoperta atroce [...] lo priva anche della presenza di lei.³⁶

Possiamo ancora ricorrere alle risorse che ci offre la riflessione di Carl G. Jung, per intravedere un nesso tra la figura femminile della Melusina e quella del serpente. Le Melusine secondo quanto scrive lo psicoanalista svizzero, vivono nel sangue dell'essere umano. Il sangue è un simbolo primitivo dell'anima.³⁷ Dunque l'anima sarebbe "popolata" da queste Melusine, esseri demoniaci femminili. È assolutamente di rilievo l'affermazione di Jung secondo cui si può individuare, secondo l'antico principio dell'encefalocentrismo, la sede dell'anima nel cervello umano: «Per catturare le anime, Dio avrebbe poi creato il *vas cerebri*, ossia la scatola cranica».³⁸ Si pensi, a questo punto, alla forma del cervello. Essa sembra effettivamente essere un covo di serpenti aggrovigliati.³⁹ Il rapporto tra il cervello umano e i serpenti è evidente nelle numerose rappresentazioni della Dea Serpente: il suo capo è spesso decorato con dei serpenti. Non è chiaro, in alcuni casi, guardando la figura della Dea, se la sua testa sia "composta" da serpenti o da vermi. La supposizione che siano vermi e non serpenti si potrebbe giustificare, ad esempio, con la stretta relazione tra l'inferno e l'immagine del verme, nella mitologia germanica. Nell'*Edda* si legge:

Una sala io vidi
lontana dal sole,
alla riva dei morti,
la porta a settentrione:
dal tetto piovano
gocce di veleno;
corpi di vermi
sono le sue pareti.⁴⁰

³⁶ Voce «Jean D'Arras», in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Vol. XVIII, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1951, p. 786.

³⁷ Cfr. C.G. Jung, *Paracelso come fenomeno spirituale* (1942), in *Opere di C.G. Jung*, cit., vol. 13, pp. 182-183.

³⁸ C.G. Jung, *Le visioni di Zosimo* (1938/1954), in *Opere di C.G. Jung*, cit., vol. 13, p. 104.

³⁹ Anche Michelangelo, nella Creazione, all'interno degli affreschi della Cappella Sistina, ha rappresentato Dio in una sorta di "cervello", come un intreccio di serpenti.

⁴⁰ Cit. in C.G. Jung, *Mysterium coniunctionis*, in *Opere di C.G. Jung*, cit., vol. 14, t. II, p. 350. In inglese antico "inferno" si dice *wyrmsele* ("sala dei vermi"). Cfr. anche P. Camporesi, *La carne impassibile*, Il saggiaatore, Milano 1983, pp. 97-112.

Nella religione cristiana, seguendo i passi della Bibbia, l'acquisizione da parte di Eva e Adamo della conoscenza e della ragione ha determinato, irreversibilmente, la condanna delle loro vite alla sofferenza. Il primo uomo era alquanto insipiente, non possedendo la ragione, non sapeva né tantomeno immaginava di essere la "migliore" creatura terrestre. L'attribuzione di maggiore o minore importanza agli animali, ad esempio, avveniva in base alle dimensioni delle bestie, in una sorta di catena gerarchica degli esseri viventi, all'interno della quale lo stesso essere umano trova una sua posizione: «L'essere più elevato è l'elefante, poi viene il leone, poi il serpente boa o il cocodrillo, poi l'uomo e poi gli esseri inferiori».⁴¹

4. Eva

Eva significa vita perché è la madre di tutti i viventi.⁴²

A partire dalla versione biblica, la creazione è generalmente intesa come "creazione *ex nihilo*" (cioè dal nulla), mentre nei miti che la precedono non c'è una concezione lineare del tempo [...], ma piuttosto il cosmo (o tempo/spazio) già esiste nei suoi quattro elementi, l'acqua, la terra, il fuoco, l'aria e la "quint'essenza". In questo fondale che c'è e che viene semplicemente nominato, interviene un'agente di cambiamento, che si presenta come un'entità femminile creatrice, la quale mette ordine, dà nuove forme e in un secondo momento genera delle creature che in quasi tutti i miti sono chiamate sue figlie; soltanto alla terza generazione le figlie mettono al mondo maschi e femmine, quasi attivando dentro di sé un processo di sdoppiamento e separazione [...].⁴³

Si sa che in ogni uomo è presente una parte femminile e in ogni donna una parte maschile. Per Adamo, e per tutta l'umanità a seguire, la donna è vita, madre, intelletto, cervello e bellezza. «Senza di lei, nulla avrebbe mai avuto inizio. Nessuno sarebbe morto, nessuno avrebbe scelto, vissuto, amato».⁴⁴ Il desiderio di Eva di conoscere è stato decisivo nella formazione della nostra specie.⁴⁵ La semplicità dell'obbedienza non avrebbe permesso all'umanità di evolversi. La complessità della disobbedienza ha reso, invece, la vita degli esseri umani "invivibile", ma ha dato, dà e continuerà a dare la possibilità di aprirsi a nuove vie di conoscenza e, quindi,

⁴¹ C.G. Jung, *L'uomo arcaico* (1931), in *Opere di C.G. Jung*, cit., vol. 10, p. 180.

⁴² Cfr. H.D. Preuss, voce «ḥawwâ» nel *Grande lessico dell'Antico Testamento*, Paideia, Brescia 2002, Vol. II, 845.

⁴³ L. Percovich, *Verso il luogo delle origini*, cit., p. 218.

⁴⁴ J. Hersch, *La nascita di Eva*, trad. di F. Leoni, Interlinea, Novara 2000, p. 18.

⁴⁵ «Il desiderio ci possiede benché sfugga completamente al nostro sguardo» (R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit., p. 223).

di bellezza. Conoscere la bellezza è essere infelici, ma come dice Ippolit, nell'*Idiota* di Dostoevskij «лучше быть несчастным, но знать, чем счастливым и жить... в дураках (è meglio essere infelici, ma conoscere, che felici e vivere... da stupidi)».⁴⁶

Perché il serpente si è rivolto a Eva e non ad Adamo? Da creatura astuta, sapeva bene che Eva, incline alla curiosità, gli avrebbe dato ascolto: «Eva prestò orecchio agli scaltri ragionamenti del serpente invece di perseverare nella semplicità dell'obbedienza [...]».⁴⁷ E se la tentazione del serpente, in realtà, non fosse altro che la voce dell'anima/cervello della donna? I rabbini medievali «[...] nel nome *ḥawwâ* vedevano la designazione di *ḥewjâ* 'serpente'».⁴⁸ Osservando l'altorilievo di Gislebertus raffigurante la scena biblica della tentazione nell'Eden, sul portale occidentale della cattedrale di Saint-Lazare ad Autun, si vede Eva in atto di protendersi verso il frutto proibito.

Con una mano Eva coglie il frutto, con l'altra tocca se stessa. Strano gesto: sorpresa, paura, pietà di Eva che si scopre prima di aver detto «io». Come dopo un sogno, dopo un'infinita assenza, questa mano destra che la tocca sente di toccare. Questa guancia toccata si sente toccata. Eva si sa. Ascolta e sa di ascoltare.⁴⁹

Eva è il frutto. La sua guancia e il frutto sono la stessa cosa. Il frutto nasce dal ramo e il ramo sembra nascere dalla bocca del serpente che sembra attorcigliare anche le gambe della donna.

Ma è davvero la coda del serpente quella che si assottiglia a quel modo, o piuttosto è un altro stelo? Le piante serpeggiano, il serpente si orna di foglie immortali: si crede di riconoscerlo ovunque, poi si scopre che non è lui, e pure la scena è tutta animata e stretta dai suoi nodi. È forse solo in se stessa che Eva lo ascolta?⁵⁰

La donna sacra, scrive la Percovich, ma ritengo che il discorso si possa estendere anche alla figura di Eva, intendendo con essa la Donna per eccellenza,

[...] aveva una capacità di visione molto più allargata, più proiettata in avanti, che sapeva vedere le conseguenze di ciò che avviene nel presente, perché sa-

⁴⁶ F. M. Dostoevskij, *Sobranie sočinenij. Idiot. Čast' 4*, Mir knigi, Moskva 2007 – *Raccolta delle opere. Idiota. Parte 4*, Mir knigi, Mosca, p. 58.

⁴⁷ Cfr. W. Foerster, voce «ῥφις», in *Grande lessico del Nuovo Testamento*, Vol. IX, 64, Paideia, Brescia 1974.

⁴⁸ H.D. Preuss, voce «ḥawwâ» in *Grande lessico dell'Antico Testamento*, cit., 843.

⁴⁹ J. Hersch, *La nascita di Eva*, cit., p. 15.

⁵⁰ Ivi, p. 16.

peva tenere insieme tanti elementi che, a chi è prigioniero della quotidianità scollegata dal disegno complessivo, sfuggono; è come guardare un paesaggio invece che dal livello zero anche solo da cento metri di altezza, ed ecco che la visuale si allarga. In questo senso va intesa la capacità di profetizzare, come un dono all'umanità della dea creatrice, cui spettava non solo di dare la vita, ma anche di insegnare la capacità di comprendere le leggi che governano il funzionamento del cosmo e della natura, mettendo in grado ciascuna e ciascuno di essere agenti divini che continuano e tengono viva la creazione.⁵¹

Creazione intesa come rottura con la semplicità, con l'esistenza fine a sé stessa, con l'inconsapevolezza, con i soli istinti che non davano spazio alla riflessione.

Oggi possiamo renderci conto che la "cacciata" è stata lo strappo del tessuto che teneva insieme donne, uomini, animali, piante, pietre, astri e piani diversi dell'esistente nella dimensione del Sacro. Che la "cacciata dal paradiso" ha significato l'entrata in una dimensione culturale non più sostenuta dalla consapevolezza di essere parte di un tutto, in cui il divino non era separato dal naturale ma era la caratteristica del cosmo e della vita quotidiana, in cui tutto era legato, dalla preparazione del cibo, degli utensili, delle vesti al rapporto con le piante e gli animali alla sessualità.⁵²

5. Per concludere

La bellezza non è solo un concetto astratto e spirituale. È, prima di tutto, un bisogno ancestrale, legato alla fisicità dei corpi e della vita in generale. Qualsiasi essere vivente ha l'esigenza di utilizzare le materie organiche come supporto e garanzia per la propria vita. Si pensi alla metafora del frutto proibito mangiato da Eva e Adamo: il frutto dell'albero della conoscenza è stato *mangiato*, il serpente non si è limitato semplicemente a parlare e quindi trasmettere un messaggio in modo astratto, ma c'è stata l'interazione tra uomo e materia. Non si è trattato di una semplice comunicazione concettuale. Eva, dunque, ha letteralmente mangiato il frutto, assaggiando concretamente la conoscenza. Non a caso, si può assistere a questo processo facendo attenzione a quello che avviene sul piano dello sviluppo cognitivo nella fase dell'apprendimento infantile; infatti, i bambini *conoscono*, all'inizio, esclusivamente attraverso i sensi.

«Una delle verità capitali del cristianesimo, oggi misconosciuta da tutti, è che la salvezza sta nello sguardo»,⁵³ afferma Simone Weil. «Lo

⁵¹ L. Percovich, *Verso il luogo delle origini*, cit., p. 223.

⁵² Ivi, p. 222.

⁵³ S. Weil, *Attesa di Dio*, trad. di M.C. Sala, Adelphi, Milano 2011, p. 181.

sforzo grazie al quale l'anima si salva, è simile allo sforzo di colui che guarda». ⁵⁴ Poiché in Cristo si è reso visibile il volto divino, quando il nostro sguardo si sposta sull'eucaristia, diventiamo consapevoli di trovarci alla «presenza della perfetta purezza», ⁵⁵ costituita dal sacramento e da chi vi si nasconde. «Il centro della religione cattolica [...] è quel frammento di materia», ⁵⁶ che anticipa «la beatitudine eterna [...] uno stato in cui guardare è mangiare». ⁵⁷ Un pensiero folgorante, quello di Simone Weil, ripreso in questi termini: l'eucaristia «è la via privilegiata per scoprire che il nuovo tipo di sguardo è possibile, perché l'anima se ne nutra, (sguardo) che annulla la distanza siderale tra occhi e bocca, nel quale la bellezza (dell'immagine) e il suo possibile possesso (espresso dal cibo) coincidono. È la bellezza stessa che si vuol far mangiare». ⁵⁸ Si parte sempre dal tangibile per arrivare all'astratto. Anche il cervello lavora e produce materiale astratto a partire da un meccanismo proprio che è fisico: i desideri che “produce” presuppongono sempre un'esperienza materiale precedente.

Il desiderio è il motore dell'umanità, la sua tragedia, ma anche e soprattutto la sua più grande fortuna. L'essere umano non si accontenta mai, desidera. Desiderare ha permesso all'uomo di evolversi ed è assolutamente evidente che, se si fosse accontentato di quello che aveva, non sarebbe divenuto quello che è. Tornando alla metafora dell'Eden, non avrebbe trasgredito la legge di Dio, che, spinozianamente, possiamo qui chiamare *Deus sive Natura*. Il Dio/Natura “detta” le sue leggi e gli esseri viventi le seguono, sentendosi in armonia con la realtà circostante e facendone parte, l'uomo invece si astraie in una realtà esterna: trovarsi all'esterno gli permette di sviluppare una consapevolezza e un punto di vista critico, utile per l'organizzazione e gestione della natura, appunto, la quale però non si piega completamente alle sue “manipolazioni” e, sfidata costantemente, periodicamente lo punisce.

Qual è allora la verità? La legge assoluta da seguire? La salvezza del mondo? Secondo Dostoevskij, per esempio, l'unica salvezza possibile è la bellezza, ma non intesa come soluzione unica, eccezionale, straordinaria e definitiva, ma come una costante mediazione; non l'oltranzismo, come quello degli *скопцы* (*skopcy*), i cosiddetti *castrati* – setta ortodossa, del XVIII secolo, i cui membri erano definiti anche *agnelli di Dio* o *colombe bianche*, spesso citati da Dostoevskij nei suoi romanzi, i quali assumendo

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ A. Pisoni, *Guardare e mangiare. Contemplazione ed Eucaristia in Simone Weil*, in *L'anima del cibo*, a cura di A. Massaro, Aracne, Roma 2014, p. 53.

una posizione estremistica, intransigente e assolutamente radicale, arrivano a mutilare i propri attributi sessuali per non cedere alla tentazione del “peccato” – né un intervento divino miracoloso. Non è possibile, dunque, raggiungere la bellezza una volta per tutte, la bellezza assoluta è la Verità assoluta e qualora si arrivasse a possedere la verità assoluta si può stare certi che, in quello stesso istante, l'essenza dell'umano ne risulterebbe stravolta.

Eva e il serpente. Primi appunti su bellezza e conoscenza

The aim of this article is to provide additional and new arguments to the idea of the centrality of the sensible element, according to one of the basic tenets of Western aesthetic theory, within cognitive praxis. To do so, this research uses a figure present, as Jung would have said, within the archetypes of the collective iconographic imagination: the snake. In particular, the choice was made to circumscribe the research within the Judeo-Christian cultural horizon (beginning with its sacred scriptures), identifying parallels with the Christian and pre-Christian traditions of Slavic culture, with attention also paid to etymological analyses of European and Slavic languages. Thus, a juxtaposition emerges between the figure of the serpent and the feminine, a juxtaposition that, starting from the biblical text, becomes a harbinger of developments that can be followed and deepened within disciplines such as psychoanalysis and archaeological research.

KEYWORDS: Snake, Knowledge, The Feminine, Eve, M. Gimbutas, C.G. Jung, Beauty.

Eva e il serpente. Primi appunti su bellezza e conoscenza

L'obiettivo di questo articolo è fornire ulteriori e nuovi argomenti all'idea della centralità dell'elemento sensibile, secondo uno dei principi fondamentali della teoria estetica occidentale, all'interno della prassi cognitiva. Per farlo, questa ricerca utilizza una figura presente, come avrebbe detto Jung, all'interno degli archetipi dell'immaginario iconografico collettivo: il serpente. In particolare, si è scelto di circoscrivere la ricerca all'interno dell'orizzonte culturale giudaico-cristiano (a partire dalle sue scritture sacre), individuando paralleli con le tradizioni cristiane e precristiane della cultura slava, con attenzione anche alle analisi etimologiche delle lingue europee e slave. Emerge così un accostamento tra la figura del serpente e quella del femminile, accostamento che, a partire dal testo biblico, diventa foriero di sviluppi che possono essere seguiti e approfonditi all'interno di discipline come la psicoanalisi e la ricerca archeologica.

KEYWORDS: Serpente, Conoscenza, Femminile, Eva, M. Gimbutas, C.G. Jung, Bellezza.

Biografie autori

Filippo Adussi Filippo Adussi è PhD student alla Scuola Normale Superiore di Pisa in Estetica con una borsa del dottorato di interesse nazionale “ILF”. Si è laureato all’Università Statale di Milano in Filosofia Politica con una tesi sul pensiero di Günther Anders. Tale tesi è risultata vincitrice del premio “Lorella Cedroni 2024” presso l’Università La Sapienza di Roma. Si occupa dell’apocalittica andersiana, dal punto di vista estetico e delle sue ricadute politiche.

Serena Allegra is a PhD student in “Image, Language, Figure: Forms and Modes of Mediation” (National Doctoral Programme) at the University of Milan (assigned location: University of Messina; curriculum Philosophy of Languages). After graduating in Classics, she obtained Master’s Degrees in Classical Tradition, in Pedagogy, in Cognitive Sciences, in Performing Arts, in Theory of Communication (University of Messina), in Musicology (Alma Mater Studiorum – University of Bologna), and in Classical Singing (F. Cilea Conservatory of Music of Reggio Calabria). Her research interests include the application of Cognitive Sciences to Musicology.

Lorenzo Bartalesi insegna Estetica alla Scuola Normale Superiore di Pisa. È stato Fellow dell’Institut d’études avancées d’Aix-Marseille Université (IMéRa) e Visiting Fellow presso la Freie Universität di Berlino e il Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities (CRASSH) dell’University of Cambridge. Conduce ricerche al crocevia tra filosofia, teoria dell’evoluzione e antropologia, promuovendo una prospettiva interdisciplinare sui fenomeni estetici e le pratiche artistiche. In tale direzione, ha partecipato allo sviluppo dell’antropologia dell’estetico, una prospettiva teorica che si occupa di indagare il ruolo dell’estetico nei processi di creazione e trasmissione di conoscenze, pratiche, rappresentazioni. Fra le sue pubblicazioni, i volumi *Antropologia dell’estetico* (Mimesis 2017) e *Storia naturale dell’estetica* (Einaudi 2024).

Giugliemo Bottin is a Research associate at the University of Bologna. After graduating in Psychology of film music at the University of Padua, he worked as a composer, producer and DJ, performing in over 30 countries worldwide. In 2019, he contributed to the establishment of Venice Biennale's Center for Electronic Music and Multimedia. During his doctoral fellowship in Musicology at the University of Milan, he was a visiting researcher at the Institute for Music and Media Studies at the Humboldt University in Berlin, where he conducted a theoretical and ethnographic investigation of groove and machinic rhythms. He has published on hauntology, musical futurisms, and the history of EDM, and recently founded GRID, an academic research group on italo-disco.

Giulia Cervato è dottoranda di ricerca presso l'Università di Padova, dove sta conducendo una ricerca sui *Colloques des intellectuels juifs de langue française*, con particolare riferimento alla genesi, alle forme e all'evoluzione dell'ermeneutica testuale levinasiana. Le sue linee di ricerca intersecano la filosofia francese del Novecento (Levinas, Derrida, Neher), soprattutto nella sua matrice ebraica, la riflessione sull'aniconismo nel pensiero estetico contemporaneo, l'estetica antica e la sua ricezione, con particolare riferimento al platonismo e ai temi dell'imitazione, della visione e dell'ispirazione. Ha tradotto per Mimesis il saggio di Yves Michaud, *L'arte è davvero finita* e ha partecipato come relatrice a convegni in diversi paesi (Padova, Pollenzo, Ankara, Tampa [FL]). Suoi contributi sono apparsi su riviste scientifiche nazionali e internazionali (Aesthetica Preprint, Journal of Comparative Literature and Aesthetics).

Pietro Conte insegna Estetica presso l'Università Statale di Milano. Le sue ricerche vertono sui concetti di illusione, iperrealismo e mimetismo, nonché sulle differenti strategie di "scorniciamento" dell'immagine con particolare riferimento agli ambienti immersivi in realtà virtuale. A queste tematiche ha dedicato le monografie *Unframing Aesthetics* e *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo*. Ha curato le edizioni critiche de *La forma degli animali* di Adolf Portmann, della *Scultura funeraria* di Erwin Panofsky e della *Storia del ritratto in cera* di Julius von Schlosser.

Alfonso Di Prospero è nato a Sulmona in Abruzzo nel 1976. Ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Scienze Sociali ed è insegnante in un liceo in provincia di Roma. Ha pubblicato molti articoli su temi relativi a epistemologia, filosofia del linguaggio, ontologia e filosofia sociale.

Francesco Garbelli è dottorando in "Immagine, linguaggio, figura: Forme e modi della mediazione" presso l'Università degli Studi di Milano e Alma Mater Studiorum – Università di Bologna. Si occupa di se-

miotica cognitiva e dei rapporti tra filosofia e letteratura nell'opera di singoli autori. Ha pubblicato articoli specialistici, in italiano e in inglese, e tenuto relazioni di convegno su Marcel Proust, James Joyce, Franz Kafka, Pier Paolo Pasolini e Dante Alighieri.

Theodore Gracyk (PhD University of California, Davis) is Professor of Philosophy at Minnesota State University Moorhead. From 2013 to 2023 he was co-editor of *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. He is the author of several philosophical books on music. *I Wanna Be Me: Rock Music and the Politics of Identity* (Temple University Press, 2001) received the Woody Guthrie Award (the 2002 IASPM/US Book Award) and *Making Meaning with Popular Song: Philosophical Essays* (Bloomsbury, 2022) received the American Society for Aesthetics Outstanding Monography Prize. With Andrew Kania, he co-edited *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (2011), and with Lee B. Brown and David Goldblatt, co-wrote *Jazz and the Philosophy of Art* (Routledge 2018).

Gerhard Glüher (1958) is full professor of philosophy and art theory at the University of Bolzano - faculty of design and art. His main research and teaching interests are image related phenomenology, artistic research, aesthetics of visual arts, performative art and interdisciplinary cultural critique. Recent publications are about: Performance and Theater (*Staged Passages between Art and Everyday Life*, Brill 2023); Artistic practices (*Extreme Expressions of 20th -Century Artistic Practices*, aracne 2023); Philosophy of Photography (*An Attempt at a text-critical and phenomenological analysis of Roland Barthes' book La Chambre Claire*, 2022, Edizioni Pendragon), (*Die Zeitlichkeit als künstlerischer Aspekt*, 2018, Kohlhammer Publ.); Generative and Concrete Art (*Esther Hagenmaier – Objects in the In-Between*, 2022, Kunstverein Schwäbisch Hall); (*Karl-Martin Holzhäuser – Light as a Material*), 2014, Kettler Verlag); Cultural History (*Die Unschärfe des Begriffes "Heimat" vor dem Hintergrund der Kulturerbediskussion*, 2024, Bolzano University and A. Weger Publishers).

Giovanni Gurisatti è professore associato di Storia della filosofia moderna e contemporanea presso il Dipartimento FISPPA (Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia Applicata) dell'Università di Padova. Si occupa prevalentemente di storia della filosofia e dell'estetica tedesche tra Ottocento e Novecento, in particolare nel pensiero di Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, Gadamer, Benjamin, Adorno. Oltre che in vari saggi e studi su rivista, ha affrontato la questione animale, dal punto di vista sia etico che estetico, nelle monografie *L'animale che dunque non sono. Filosofia pratica e pratica della filosofia come est/etica dell'esistenza*, Mimesis 2016, e *Est/etica ontologica. L'uomo, l'arte, l'essere in Martin Heidegger*, Morcelliana 2020.

Yvetta Kajanová è docente di Musicologia presso l'Università "Comenius" di Bratislava. Si occupa di storia del jazz e del rock, di critica musicale, di sociologia e di management della musica. La sua *History of Rock Music* (2014) è stata pubblicata dalla casa editrice accademica Peter Lang. Ha partecipato a conferenze internazionali a Vienna, Praga, Regensburg, Berlino, Budapest, Varsavia, Cracovia, Londra, Porto, Graz e Marburgo. È stata membro del Gruppo di ricerca internazionale *Jazz in the Eastern Block*, presso la Freie Universität di Berlino tra il 2008 e il 2010. È autrice di nove volumi di estetica e sociologia della musica jazz, rock, pop e gospel. Alcune delle sue ultime monografie includono *Gospel Music in Slovakia* (CoolArt – Lux, 2009), *Postmodernism in Music. Minimal Music, Rock, Pop e Jazz* (VUK, 2010), *To the History of Jazz* (CoolArt, 2010), *To the History of Rock* (CoolArt, 2010), *On The History of Rock Music* (Peter Lang, 2014), *Slovak Jazz – Contexts and Relationships* (2014), Yvetta Kajanová, Gertrud Pickhan and Rüdiger Ritter (eds.), *Jazz from Socialist Realism to Postmodernism*, vol. 5 (Peter Lang, 2016), Jan Blüml, Yvetta Kajanová and Rüdiger Ritter (eds.), *Popular Music in Communist and Post-Communist Europe*, vol. 6 (Peter Lang, 2019), Yvetta Kajanová (ed.), *Ubuntu Fusion Music*, vol. 11 (Peter Lang, 2024). Nel 2022 è uscita *Musica rock. Suono, ritmo, affetto, e l'invenzione della chitarra elettrica*, pubblicazione di un suo volume italiano dedicato alla teoria del rock e alla chitarra elettrica. È *guest editor* di un numero speciale della rivista *Religion* intitolato *Soundscapes of Religions* (2024: https://www.mdpi.com/journal/religions/special_issues/5WV60UXFK5).

Roberto Marchesini (1959) is Director of School of Human-Animal Interaction and of the Centre for the Study of Posthumanist Philosophy, both based in Bologna, Italy. Amongst his main publications: *Post-human* (Bollati Brighieri, 2002), *Il tramonto dell'uomo* (Dedalo, 2009), *Emancipazione dell'animalità* (Mimesis, 2017), *L'educazione sentimentale* (Mucchi, 2024). Published in english: *Over the human* (Springer 2017), *The Philosophical Ethology of Roberto Marchesini* (Collected essays, Routledge 2017), *Beyond Anthropocentrism* (Mimesis International, 2018), *The Virus Paradigm* (Cambridge University Press 2021), *The Creative Animal: How Every Animal Builds its Own Existence* (Palgrave Macmillan, 2022), *Technophysiology or How Technology Modifies the Self* (Cambridge Scholars Publishing, 2023), *Posthumanist Manifesto* (Rowman & Littlefield, 2024).

Luca Marchetti è attualmente assegnista di ricerca sul progetto ERC di Enrico Terrone "The Philosophy of Experiential Artifacts" presso l'Università di Genova. Ha ottenuto il dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi di Milano nel 2022 con una tesi sulla raffigurazione del movimento nelle immagini statiche. La sua ricerca si colloca all'incrocio tra filosofia della mente ed estetica, con un focus, da un lato, su rappresentazione visiva, fenomenologia e scienze cognitive dell'esperienza di imma-

gini e della realtà virtuale e, dall'altro, sulla questione delle altre menti e dell'apprezzamento degli animali non umani. Ha pubblicato per riviste internazionali quali *The British Journal of Aesthetics* e *Australasian Journal of Philosophy*.

Stefano Marino is Associate Professor of Aesthetics at the University of Bologna. His main research interests and research fields are philosophical hermeneutics, critical theory of society, pragmatism and somaesthetics, philosophy of music, and aesthetics of fashion. He is the author, among others, of the books *The Philosophy of Radiohead* (2024), *Verità e non-verità del popular* (2021), *Le verità del non-vero* (2019), *Aesthetics, Metaphysics, Language: Essays on Heidegger and Gadamer* (2015), *La filosofia di Frank Zappa* (2014), *Gadamer and the Limits of the Modern Techno-Scientific Civilization* (2011). He has co-edited several volumes and special issues of philosophical journals, among which: *Foucault's Aesthetics of Existence and Shusterman's Somaesthetics* (2024), *Foucault's Legacy in Contemporary Thinking: Forty Years Later (1984-2024)* (2024), *Varieties of the Lifeworld* (2022), *Popular Culture and Feminism* (2022), *Pearl Jam and Philosophy* (2021), *The "Aging" of Adorno's Aesthetic Theory* (2021), *Popular Culture and Social Criticism* (2021), *Aesthetics and Affectivity* (2021), *Romanticism and Popular Music* (2021), *Kant's "Critique of Aesthetic Judgment" in the 20th Century* (2020), *"Be Cool!" Aesthetic Imperatives and Social Practices* (2020), *Deconstruction* (2020), *Adorno and Popular Music* (2019), *Philosophical Perspectives on Fashion* (2017), *Theodor W. Adorno: Truth and Dialectical Experience* (2016), *Nietzsche nella rivoluzione conservatrice* (2015), *Filosofia e popular music* (2013), *I sentieri di Zarathustra* (2009). He has translated books of Th. W. Adorno and H.-G. Gadamer from German into Italian, and books of C. Korsmeyer and R. Shusterman from English into Italian.

Giovanni Mugnaini is currently PhD scholar in "Science and Culture of Well-being and Lifestyles" at the University of Bologna. His main research fields are Aesthetics, Phenomenology, Somaesthetics, Philosophy of Music, and Subcultures. He is the co-author, with Michela Sganga, of the essay *Estetica, nuove tecnologie e social media: sentire e sentirsi nel mondo estetizzato* (2021), the author of the article *Somaesthetics and Sport* (2022), and the co-author, with Stefano Marino, of the essay *What Is Punk (in Italy) Today? Some Remarks on the Aesthetic and Social Aspects of Musical Subcultures* (2024).

Chiara Pasqualin ha studiato Filosofia presso l'Università di Padova e la Scuola Galileiana di Studi Superiori. Nel 2013 ha conseguito il dottorato in Filosofia discutendo una tesi in co-tutela tra l'Università di Padova e l'Università di Innsbruck. Dal 2014 al 2016 è stata ricercatrice postdotto-

rale presso l'*Universidade de São Paulo* (USP, Brasile). Dal 2016 al 2020 è stata borsista di ricerca (*Habilitationsstipendiatin*) presso l'Università di Koblenz-Landau. Attualmente è ricercatrice presso il Dipartimento di Antichità, Filosofia e Storia dell'Università di Genova. È autrice della monografia *Il fondamento "patico" dell'ermeneutica: affettività, pensiero e linguaggio nell'opera di Heidegger* (Inschibboleth, 2015) e di più di trenta saggi in riviste e volumi internazionali dedicati soprattutto alla filosofia di Heidegger, Jaspers e Lévinas.

Andrea Pinotti insegna Teorie dell'immagine all'Università Statale di Milano, dove coordina il progetto ERC "An-Icon", dedicato alla storia e teoria degli ambienti immersivi. Le sue ricerche vertono sugli studi di cultura visuale, sull'estetica delle arti visive, sulle teorie dell'empatia e della monumentalità. Fra le sue ultime pubblicazioni, i volumi: *Il primo libro di teoria dell'immagine* (Einaudi, Torino 2024), *Nonumento. Un paradosso della memoria* (Johan & Levi, Milano 2023), *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale* (Einaudi, Torino 2021).

Federica Porcheddu è Dottore di ricerca in filosofia e attualmente dottoranda presso il Dipartimento di Architettura, design e Urbanistica dell'Università di Sassari, membro e borsista del laboratorio LEAP, Laboratorio Internazionale sul Progetto Ambientale. Autrice della monografia *Ripensare il terzo a partire da Levinas*. Tra le sue ultime pubblicazioni; *Opera, immagine, reale. Riflessioni su Nova Theoretica. Manifesto per una nuova filosofia, Come la tecnologia sta plasmando le nostre vite. Qualche riflessione a partire dall'arte contemporanea; In dialogo con Walter Benjamin. Il concetto di memoria nella società digitale*.

Simon Reynolds is the author of nine books, including *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978-84*, *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture*, *Shock and Awe: Glam Rock and its Legacy*, and *Futuromania: Electronic Dream, Desiring Machines, and Tomorrow's Music Today*. He is a freelance contributor to "Pitchfork", "New York Times", "The Guardian", and "The Wire". He also operates a number of blogs centered around the hub Blissblog <http://blissout.blogspot.com/>. Born in the U.K., Reynolds currently lives in Los Angeles, where he teaches in the Experimental Pop program at the California Institute of the Arts. He is currently working on his tenth book, due for publication in 2026 and with the working title *My Little Underground: Dream Pop and Bliss Rock in the Days of Exile, 1984-1994*.

Anna Scalfaro è Professoressa associata al Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, insegna “Filosofia ed Estetica musicale” nel Corso di laurea DAMS e “Storia della popular music” nel Corso di Laurea magistrale in Discipline della Musica e del Teatro. Diplomata in pianoforte, si è specializzata in musica da camera all'Accademia “Incontri con il Maestro” di Imola. Alla storia della musica contemporanea e alla pedagogia e divulgazione della musica nei media, campi primari della sua ricerca, ha dedicato, oltre a diversi saggi e articoli, le due ultime monografie *Storia dell'educazione musicale nella scuola italiana. Dall'Unità ai giorni nostri* (Milano, 2014), *Musica in programma. Quarant'anni di divulgazione musicale in Rai-tv (1954-94)* (Udine, 2020).

Mitja Stefancic holds a BA in Sociology, Culture and the Media from the University of Essex, UK, and a MPhil in Social and Political Sciences from the University of Cambridge, UK. He completed a PhD in Economics and Business at the University of Ljubljana, Slovenia. He was Honorary fellow (“Cultore della materia”) in Political Economy at the University of Trieste, Italy. Mitja Stefancic was co-editor of *World Economics Association Commentaries* from 2020 to 2024. His articles and book reviews have been published in journals such as *Il Ponte*, *Moneta e Credito*, *Pravna praksa*, and many others. He is a regular contributor to the Italian online journal *Meridiano 13* and the Slovenian philosophical platform *Zofijini ljubimci*. During the last few years, he has published a number of papers and reviews on alternative rock bands from former Yugoslavia, in particular on Laibach, a band that he has been following since he was 15. Before becoming a public servant, he collaborated with the Court of Appeal of Trieste as a Slovenian-Italian translator and interpreter.

Yiren Zhao is an independent researcher and musicologist. She received her PhD in Musicology from Örebro University in 2023. Her recent research focuses on music subcultures in China, including Chinese metal, punk, and hip hop. She is the author of the article, *Metal Like a Hermit: Situating the “Subcultural” in Chinese Metal Music within the Chinese Context*, as well as the doctoral thesis, *Shaping the Meaning of Chinese Music Subcultures*.

Finito di stampare dicembre 2024
da Digital Team – Fano (PU)