

Aesthetica Edizioni

PREPRINT

*Periodico quadrimestrale
in collaborazione con la Società Italiana di Estetica*

N. 126

maggio-agosto 2024

Fondato da Luigi Russo

DIRETTORE SCIENTIFICO: Paolo D'Angelo (Università degli Studi Roma Tre)

COORDINAMENTO REDAZIONE: Leonardo Distaso (Università degli Studi di Napoli Federico II)

SEGRETERIA DI REDAZIONE: Giacomo Fronzi (Università del Salento), Lisa Giombini (Università degli Studi Roma Tre), Leonardo Monetti Lenner (Università degli Studi Roma Tre), Gioia Laura Iannilli (Alma Mater Studiorum Università di Bologna), Immacolata De Pascale (Università di Napoli Federico II)

COMITATO SCIENTIFICO: Hans-Dieter Bahr (Eberhard Karls Universität Tübingen), Simona Chiodo (Politecnico di Milano), Pina De Luca (Università degli Studi di Salerno), Elio Franzini (Università degli Studi di Milano), Tonino Griffero (Università degli Studi di Roma Tor Vergata), Stephen Halliwell (University of St Andrews), José Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid), Jerrold Levinson (University of Maryland, College Park), Giovanni Matteucci (Alma Mater Studiorum Università di Bologna), Nicola Perullo (Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo), Winfried Menninghaus (Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik), Dario Russo (Università degli Studi di Palermo), Baldine Saint-Girons (Université Paris-Nanterre), Richard Shusterman (Florida Atlantic University), Victor Stoichita (Universität Freiburg), Salvatore Tedesco (Università degli Studi di Palermo)

I contributi proposti per la pubblicazione sono sottoposti a *peer review* secondo la procedura *double-blind*

*Estetica della
performance*

Aesthetica Edizioni

2024 Aesthetica Edizioni

E-ISSN 2785-4442

ISBN 9788877262677

www.aestheticaedizioni.it

info@aestheticaedizioni.it

Sommario

Performance and Performativity – How to Discuss Presence <i>di Erika Fischer-Lichte</i>	7
<i>Kaiseki, Matcha, Wagashi</i> Taste in the Japanese Tea Ceremony <i>di Maddalena Borsato</i>	21
Actively restructuring our models through aesthetic experience: revisiting the adverbialist approach through Predictive Processing Theory <i>di Claudia Cano, Francesca D'Alessandris</i>	35
Perspective and Metamorphosis from the Renaissance to Amazonia <i>di Emanuele Capozziello</i>	53
Imagination in Practice: The Manipulation of Objects in Mixed Reality through Eidetic Variation <i>di Floriana Ferro</i>	69
Il paradosso dell'arte concettuale <i>di Filippo Focosi</i>	83
Resemantizing and Aestheticizing Dissonant Heritage: Bunk'Art Museums as Sites of Collective Memory in Albania's Landscape <i>di Florjër Gjepali</i>	103
Dancing the In-between. The Emergence of Dance from Pathicity, Suspension, and Atmospheric Resonance <i>di Serena Massimo</i>	123
L'atto estetico secondo Vico: «La Contemplazione del Cielo fatta con gli occhi del corpo» <i>di Leonardo Lenner</i>	141

Il teatro della traduzione: una performance estetica? <i>di Elena Nardelli</i>	153
L'arte come menzogna e atto perlocutivo in Agostino <i>di Francesco Paparella</i>	165
Uno sguardo multidisciplinare sull' <i>embodied experience</i> nelle pratiche dello yoga <i>di Dana Svorova</i>	175
Chemoaesthetics: An Enactive Approach to Collective Aesthetic Experiences <i>di Carlos Vara Sánchez</i>	195
Il gesto rivoluzionario dell'infanzia. Avanguardia teatrale e liberazione delle facoltà estetiche nel teatro per bambini di Asja Lacis <i>di Rolando Vitali</i>	213

Performance and Performativity – How to Discuss Presence

Erika Fischer-Lichte*

ABSTRACT

Today's aesthetics discourse sees presence as a specific aesthetic quality not just of the human body but of objects from our environment, including products of technical and electronic media (in terms of their "presence effects"). I will apply the term "presence" to the performer's body and subsequently examine whether, within the frame of the aesthetics of the performative, it can be meaningfully related to objects from our environment.

KEYWORDS

Performativity, performance, presence, theatre, atmospheres

Today's aesthetics discourse sees presence as a specific aesthetic quality not just of the human body but of objects from our environment, including products of technical and electronic media (in terms of their "presence effects"). I will apply the term "presence" to the performer's body and subsequently examine whether, within the frame of the aesthetics of the performative, it can be meaningfully related to objects from our environment.

While the terms "presence" and "presentness" only rose to prominence in the aesthetic discourse of the last decades, these terms (or their respective historical equivalents) have determined the theatre-historical discourse since its inception. This is particularly true for the church fathers in the late antiquity and the so-called *Querelle de la moralité du théâtre* from the seventeenth century. In the introduction to his tract of 1747, *Le Comédien*, Rémond de Sainte-Albine summarized the current state of the discussion by comparing painting to theatre: "The painter merely presents a situation. The actor in some manner lets it happen again" (pp. 14-15). Two hundred and fifty years later the director Peter Stein came to a similar conclusion when he compared theatre to painting and praised the "miracle" of theatre which still provides "the actor

* Prof. Emerita, Freie Universität Berlin.

with the possibility to say: 'I am Prometheus' [...] If today someone were to paint like Piero della Francesca and say 'I am using colors made of egg-shells' then that would be imitation at best. The actor, however, is not imitating anything. He himself embodies the role as he did 2,500 years ago" (cited in von Becker 1997). Both Sainte-Albine and Stein insist that performance always occurs here and now, immediately before the eyes and ears of the audience which perceives and witnesses it. Both uphold the validity of the topos of presentness in theatre.

This topos primarily signifies that theatre – unlike the epos, novel, or a series of images – does not tell a story taking place at another time and place but portrays events that occur and are perceived by the audience *hic et nunc*. What the spectators see and hear in performance is always present. Performance is experienced as the completion, presentation, and passage of the present.

Presentness, today usually a descriptive term, acquires an evaluative quality in the debate on theatre. With it, theatre's superiority over the other arts is either asserted or its inferior placement confirmed. Both the church fathers and those involved in the *Querelle* (Thirouin 1998) acknowledged theatre's ability to exercise an immediate sensual effect on the audience and trigger strong, even overwhelming affects based on its presentness. The atmosphere inside a theatre has been interpreted and described as highly infectious. The actors perform passionate actions on stage, the spectators perceive and are infected by them: they, too, begin to feel passionate. Through the act of perception, the infection is transferred from the actor's present body to the spectator's present body. Both theatre-enthusiasts and theatre critics agree that this transmission is possible only through the presentness of actors, spectators, and events. They only differ in the evaluation of this presentness and either see the excitement of passion as a healing catharsis or as a profoundly harmful, destructive, and estranging (from oneself and God) disturbance, as Rousseau still argued in the second half of the eighteenth century. Both emphasize that the presentness of the theatre leads to a transformation of the spectator: it "heals" the "sickness" of passion, results in the loss of self-control, or can change one's identity. In this sense, the presentness of the theatre bears a highly effective potential for transformation.

Apart from the presentness of the depicted events, the *Querelle's* theatre critics identified another source for the power of performance. They located it in the performer's body itself, regardless of the dramatic character or actions performed. They claimed that the sheer physical attributes of an actress or actor exercised

an erotic attraction for members of the opposite sex and stirred immoderate, even adulterous desires in the audience. The bodies of the actors seduced the spectators.

The enemies of theatre thus distinguished between two types of presence in the theatre: the presentness created by the actor's semiotic body in the portrayal of a fictional character's passionate actions, and the presentness exerted by the actor's phenomenal body, by his sheer presence. While the semiotic body infected the spectators emotionally, the phenomenal body impressed itself on them through purely physical eroticism. I will term the type of presentness given by the sheer presence of the actor's phenomenal body the *weak concept of presence*.

Theatre critics proved far more insightful in this differentiation than theatre enthusiasts. Their argumentation played a significant part in eighteenth-century attempts to make the actor's phenomenal body disappear into his semiotic body. The "infection" provided by the semiotic body and the character it portrayed was to be maintained but modified, while the performer's erotic physicality was to be subsumed by the character's specific aura, certainly also erotic in kind. Hence, the spectator's desires were directed at the character instead of the actor.

What had been the difference between the presentness of character and of the performer was inadvertently transformed into a distinction between different artistic strategies that the performer employed: those that served the presentness of the character and those that realized a special "aura" of the performer that reached above and beyond their depicted character. Performance reviews of the famous German actor Gustaf Gründgens, dating between 1922 and 1962, reveal numerous strategies to draw the critics' and audience's attention not just to the depicted character but also to the performer's own presentness. Gründgens, an actor decidedly in line with literary theatre and embodiment in its eighteenth-century interpretation employed two strategies in particular in this context: first, the occupation and command of space. One critic stated in an early review of Gründgens' Marinelli in *Emilia Galotti* (Stadttheater Kiel 1922): "How he commands the space –with an almost dancer-like freedom of movement! Yes, that was the most memorable. It was so stunning that one at first forgot what [role] he was playing" (cited in Kienzl 1999, p. 29). The critic Gert Vielhaber wrote of Gründgens' portrayal of Oedipus in his own production of Sophocles' *King Oedipus* (Dusseldorf Schauspielhaus, 1947): "How to explain the stream of magic that spreads over the audience as Gründgens all but appears? ... [H]e crosses the space, shaping it [...]" (1947).

Despite the 25 years gap between them, both reviews emphasize how Gründgens commanded the space as soon as he entered the stage and profoundly affected the spectators even before they could form an impression of his character portrayal. He revealed this ability in every role, irrespective of the particular character.

The performer managed not only to command the stage but the entire auditorium. He commanded it by – mysteriously, or “magically” – affecting the spectators and claiming their undivided attention. The latter represents the second striking quality with which Gründgens made himself present to the spectators. According to the critic Herbert Ihering commenting on Gründgens’ portrayal of Mephisto in Lothar Muethel’s *Faust* production (Staatstheater, Schauspielhaus at the Gendarmenmarkt, Berlin 1932), “[...] [i]t is not easy to break through the reserved bearing of a *Staatstheater* audience. This audience has worn out quite a few of us. Gründgens shakes things up. He makes things happen. He is provocative. But he forces people to listen ... Breaking through the boredom is an unusual event in the *Staatstheater*” (1932).

For Gründgens, his ability to generate presence was not opposed to representation – the portrayal of a character. But it could also not be attributed to that character. Rather, it was created by processes of embodiment in which the actor brought forth his phenomenal instead of his semiotic body in a very specific manner.

On this basis, I would like to introduce another definition of the term presence. It, too, refers to the phenomenal body of the performer. Presence marks not an expressive but a purely performative quality. Through specific processes of embodiment, the actor can bring forth his phenomenal body in a way that enables him to command both space and the audience’s attention. It can be assumed that the performer’s ability to generate presence is based on his mastery of certain techniques and practices to which the spectators respond – be it from his first appearance on stage and throughout the performance or only for very specific moments. To the spectators, who are struck by this presence as by lightning – a “stream of magic” – it appears unforeseeably; its inexplicable appearance lies beyond their control. They sense the power emanating from the actor that forces them to focus their full attention on him without feeling overwhelmed and perceive it as a source of energy. The spectators’ sense that the actor is present in an unusually intense way, granting them in turn an intense sensation of themselves as present. To them, presence occurs as an intense experience of presentness. I will call the actor’s ability of commanding space and holding attention the *strong concept of presence*.

This definition of presence throws up new questions. How is this “stream of magic” to be understood that I have described as a “force” for now? More importantly: what exactly emerges when the performer appears present? Is it *the* presence of his phenomenal body or a more specific quality of this phenomenal body?

Since the 1960s, theatre, action and performance artists have repeatedly tried to find answers to these questions. They based their performative experiments on a radical opposition of presence and representation, which allowed them to isolate and magnify the phenomenon of presence. The newly established genre of action and performance art did not only place itself against the commercialization of art but also vehemently opposed the theatre’s convention to depict as present fictive literary worlds and their characters. This form of theatre epitomized representation. Its presentness remained an “as if,” a pretense. The action and performance artists called for “real” presence. What occurred in an action or performance always really happened in the present – in real space and time, always *hic et nunc*.

Theatre in the 1960s completed the oppositionality of representation and presence by erasing the still widely assumed unity of actor and dramatic character and created ever new ways of separating the two. The character even disappeared entirely from time to time. This led to a redefinition of embodiment and subjected the phenomenon of presence to a closer scrutiny.

Spatiality, too, is transitory and fleeting. It does not exist before, beyond, or after the performance but emerges in and through it, as do corporeality and tonality. As such, spatiality needs to be distinguished from the space in which it occurs.

First, the space in which a performance takes place represents an architectural geometric space that pre-dates the performance and endures after it has ended. The architectural-geometric space consists of a specific ground plan, measures a certain height, breadth, length, volume, and is fixed and stable. Because of these attributes it can be maintained for a long time. It is often compared to a container. Accordingly, the space contains what takes place inside it, leaving it undisturbed in its basic attributes. Even when the floor becomes uneven and reveals holes, the wall’s colors turn paler and its plaster begins to crumble, the architectural-geometric space remains largely unaltered.

In contrast, the space in which a performance occurs can be regarded as a performative space. It opens special possibilities for the relationship between actors and spectators and for movement and perception. Whatever the ways in which these possibilities are used,

applied, realized, treated, or, alternatively, subverted, they affect the performative space. Every movement of people, objects, lights, and every noise can transform this unstable and fluctuating space. The performance's spatiality is brought forth by the performative space and must be examined within the parameters set by it.

Theatre spaces, whether they are permanently installed or merely provisional, are always performative spaces. The history of theatre architecture and stage design – mostly written as the history of architectural-geometric spaces – must also be seen in terms of a history of performative spaces. It provides a lively document for the relationship between actors and spectators and traces the kinesthetic and perceptual opportunities granted to actors and spectators respectively. The relationship between actors and spectators changes depending on the audience's position: encircling the stage; standing; moving around three sides of a rectangular or square stage; sitting full frontal to the stage, separated from it by the footlights. Likewise, crucial preconditions for potential movement through the space are set depending on whether the actors have a spacious circular and almost empty orchestra at their disposal, or whether they must act in a condensed space in front of the first set of wings on a proscenium stage with back drops. Spatial arrangements offer the audience a wide array of perceptual possibilities.

The performative space always also creates an atmospheric space. The bunker, the street car depot, the former grand hotel – from each of these emanates a very specific atmosphere. Spatiality results not just from the specific spatial uses of the actors and spectators but also from the particular atmospheres these spaces exude. In the case of a small theater, in performance, spatiality and atmosphere are intricately linked. The possibility of strolling through the shopping mall or of observing from the gallery the various occurrences ranging from an ordinary Friday rush hour to the enactments of Beckett's and Pirandello's texts allowed for the mall's particular atmosphere to unfold and affect the spectators. The event permanently oscillated between reality and fiction.

Atmospheres also contribute to creating a specific spatiality in conventional theatre spaces that maintain the division between stage and auditorium, reserving the stage for the actors.

As Gernot Böhme (1995) explicates, atmospheres are not bound to a place but nonetheless pour out into, and thus shape, the space. They neither belong just to the objects or people who appear to radiate them nor to the people who enter a space and physically sense them. They usually constitute the spectators' first sensation on entering the auditorium and enable a very specific experience of

spatiality. None of this can be explained by reference to individual objects because atmospheres exist in the interplay of elements and usually form a carefully calculated part of a theatre production. Böhme, credited with introducing the concept of atmosphere into aesthetic discourse, draws on and modifies Benjamin's notion of aura. He defines atmospheres as:

[...] spaces insofar as they are tinged by the presence of things, people, or their surrounding constellations, that is, their 'ecstasies.' These ecstasies themselves are the spheres of presence of something else – their reality in space" (Böhme 1995, p. 33). As such, atmospheres appertain to the performative, not the architectural-geometric, space. They are [...] not thought of as free-floating but as something emanating from and created by things, people, or their constellations. Conceived as such, atmospheres are not objective, like certain properties that things have, and yet they are tangible, belonging to that thing insofar as these things articulate the spheres of their presence through their properties –thought of as ecstasies. Neither are atmospheres something subjective, such as a mental state of mind. And yet, they are of the subject, form a part of it, insofar as they are sensed by people physically present. Simultaneously, these sensations reflect the bodily being-present of the subjects in the space. (Böhme 1995, p. 33)

This description and definition of atmosphere reveals two particularly interesting aspects for our context. For one, Böhme defines atmospheres as "spheres of presence." Second, he neither locates them in the things that exude them, nor in the subjects who physically sense them, but in between and in both of them at the same time. The term "spheres of presence" evidently refers to a specific mode of presence pertaining to things. Böhme further explains it as the "ecstasy of things," or the special manner in which a thing appears present to a perceiver. Not only the thing's colors, odors, or sounds – its secondary qualities – are thought of as ecstasies but also its primary qualities such as its form.

The form of a thing also *affects* [...] its surroundings. It practically radiates into its environment, takes away the surrounding space's homogeneity, fills it with tension and possibilities for motion" (*Ibid.*). Form transforms space. The same applies to the dimension and volume of things. They are not only to be thought of as the thing's properties that occupy a specific space. "The dimension of a thing and its volume ... can be felt from without, they bestow weight and orientation on the room in which the thing is present. (*Ibid.*)

In performance, atmosphere is to the creation of spatiality what presence is to the generation of corporeality. Through its atmosphere, the entering subject experiences the space and its things as emphatically present. Not only do they appear in their primary and secondary qualities, they also intrude on and penetrate the perceiving subject's body and surround it atmospherically. The spectators

are not positioned opposite to or outside the atmosphere; they are enclosed by and steeped in it.

Odor may serve as a particularly useful example for the elements that take part in the creation of atmosphere. Theatre spaces usually teem with odors – regardless of whether they are undesired but unstoppable side effects or the result of theatrical devices. Therefore, it is all the more surprising how little critical attention has been paid to odors in the theatre. While open air theatres imbibed the fragrances of the surrounding environment for the creation of its atmosphere, indoor theatres (until the invention of gas lighting in the 1820s) were filled with the smells of smoldering candles and oil lamps mingled with whiffs of make-up, powder, perfume, and sweat.

At least since the onset of naturalism smells have been consciously employed for the creation of specific atmospheres. A foul-smelling manure heap on stage or the now proverbial cabbage smell significantly contributed to drawing the spectators atmospherically into the milieu of farmers or the poor more generally. Odor brought the two into physical contact.

The conscious and intentional use of odors operated on the assumption that odor could spread over the entire space and trigger strong physical affects in the audience. Through their odor, spaces, objects, and people can literally penetrate the body of the scenting subject. Georg Simmel (1922) focused on this peculiarity of smell when he wrote:

When we smell something, we draw that impression deeply into the center of our being, assimilate it intimately, as it were, through the vital process of breathing, which is not possible for any other sense to do of an object – unless we eat it. That we can smell the atmosphere of someone else is the most intimate perception of him; he permeates our insides in gas form. (Simmel 1922, p. 490)

Finally, it always also creates spatiality and an atmospheric space. Vocality, however, always also brings forth corporeality. A voice creates all three types of materiality: corporeality, spatiality, and tonality. The voice leaps from the body and vibrates through space so that it is heard by both the speaker/ singer and others. The intimate relationship between body and voice becomes particularly evident in screams, sighs, moans, sobs, and laughter. Unmistakably, these sounds engage in a process that involves the entire body: it bends over, is contorted, or tenses up. Simultaneously, these speechless assertions of the voice might deeply move those who hear them. To hear somebody scream, sigh, moan, sob, or laugh is to perceive these sounds as a specific process of embodiment. The listener

perceives the concerned person in their bodily being-in-the-world, which immediately affects the listener's own being-in-the-world as the scream penetrates, resonates in, and is absorbed by the listener's body (Plessner 1970). When a performer lets out a scream, they create a moment in which the voice brings itself forth in its own sensual materiality (Risi 2003).

In performance, vocal expressions have mostly become indivisibly linked to language, since they mostly employ singing or speaking voices. In many ways, the voice represents a remarkable if strange material that contradicts all semiotic principles. It comes into existence only when it sounds out. It cannot survive the breath that created it but must be brought forth again with every new breath; it is a material that exists only in "ecstasy." Not only does the voice unite tonality, corporeality, and spatiality so that the performance's materiality constantly regenerates itself within it. Through it, the bodily being-in-the-world of the articulating subject expresses him/herself and addresses those who hear him/her in their own bodily being-in-the-world. The voice builds a bridge and establishes a relationship between two subjects. It fills the space between them. By making their voices audible, people reach out to touch those who hear it. Thus, performance transforms its participants, actors and spectators, alike, even if differently.

Conclusions

By transforming its participants, performance achieves a kind of re-enchantment of the world. The nature of performance as event – articulated and brought forth in the bodily co-presence of actors and spectators, the performative generation of materiality, and the emergence of meaning – enables such transformation. Theatre and performance art since the 1960s have repeatedly demonstrated a peculiar interest in playing with and reflecting on these constitutive conditions of performance and its inter-related processes of transformation. In consequence, we have begun to understand these conditions as inherent to all performance, regardless of its genre or historical placement. The aesthetics of the performative bases itself on these conditions.

The aesthetics of the performative does not aim to replace but to add to established theories of the aesthetics of work, production, and reception. Whenever artistic processes can be adequately described within the categories of "work," "production," and "reception," the aesthetics of the performative does not seek to be

a substitute, but merely offer the possibility to complement the existing categories productively. The aesthetics of the performative primarily addresses artistic processes that have traditionally been beyond the grasp of “work,” “production,” and “reception.” Such processes have consequently, if at all, been dealt with inadequately and been frequently distorted within the frame of the aesthetics of work, production, and reception. It is noteworthy that “non-theatrical” art forms since the early twentieth century and especially since the 1960s have tended to privilege the performance mode. In light of this development in the arts, the formulation of an aesthetic theory of the performative seems imperative not merely for the theatrical context but for all the arts.

In particular, the collapse of the opposition between art and reality and of all binaries resulting from this opposition transfers the participants into a liminal state. This becomes especially apparent in the performances involving self-injury. These performances erase valid rules and norms and establish a state of radical betwixt and between for all participants, even for the artists inflicting injuries on themselves. In this situation, a purely “aesthetic” response would border on voyeurism and sadism. Ethical responses, however, contain the risk of violating the artist’s intentions. These performances plunge the spectators into a crisis, in which the recourse to conventional behavior patterns is pointless. The established standards are no longer valid and new ones not yet formulated. The spectators enter a liminal situation which they can only overcome by seeking out new standards of behavior despite the constant threat of possible failure.

Since binary oppositions serve not only as tools to describe the world but also regulate our behavior and actions, their destabilization and collapse shatter both our perceptual and behavioral framework. Binaries allow us to deduce various frameworks, such as “this is theatre” or “this is a social or political situation.” Each of their frames contains guidelines for appropriate behavior in any of the situations they encompass. By allowing seemingly contrasting frames to collide, the performances moved spectators in between the prescribed rules, norms, and orders. Some might dismiss this state as “inappropriate” to art. Frustrated by audience reactions, the organizers of the Vienna Festival of 2000 handed out slips of paper reading “This is art!” to the participants of Schlingensiefel’s *Please love Austria!* Apparently, the organizers felt the need to identify Schlingensiefel’s piece in order to elicit an “appropriate” reaction and “aesthetic,” non-interventional behavior. But what was the “appropriate” reaction to this type of event? As an experiment, it

challenged actors and passers-by so as to play with and illuminate precisely the line of demarcation between aesthetically and ethically motivated behavior. Needless to say, Schlingensief collected the slips of paper from the spectators.

The state of betwixt and between, the experience of a crisis, is primarily realized as a physical transformation, in other words a change to the physiological, energetic, affective, and motoric state. A liminal state or crisis may also be induced by the conscious realization of physical change. Strong emotions triggered in the perceiving subject when confronted with sudden appearances in the space, fall under this category. Strong emotions bear the largest responsibility for triggering impulses to intervene and create a new set of norms for the acting subject. In the aesthetics of the performative, generating emotions and inducing a liminal state go side by side and cannot be separated from one another.

In performance, aesthetic experience and liminal experience ultimately coincide due to the workings and effects of the autopoietic feedback loop. The liminal situation is not only a result of the experience of elusiveness, generated by the permanent, reciprocal transitions between subject and object positions. Rather, every turn the feedback loop takes must also be seen as a transition and hence as a liminal situation. Every crossing of a threshold creates a state of instability with unpredictable consequences and as much of a risk of failure as a chance of successful transformation.

In my argument, so far, I have left an undeniably fundamental term for the aesthetics of the performative unexplained: aesthetic experience. It is no coincidence that the term was rediscovered, redefined, and popularized in the course of the performative turn of the late 1960s and early 1970s. The performative turn contributed to the dissolution of boundaries within the arts and between art and non-art. The new artistic development required an accompanying terminology that would apply to the most diverse art forms and, at the same time, be able to capture the aesthetic within non-artistic phenomena and processes. Aesthetic experience captures experiences responding to a wide range of phenomena from fashion, design, cosmetics, and advertising to sports, urban and landscape design, and nature; they all share an aesthetic function without belonging, strictly speaking, to one of the arts.

Where the concept of the work of art is accompanied by the terms production and reception, the notion of event is complemented by aesthetic experience. This terminological triad constitutes the conceptual backbone of the aesthetics of the performative.

A specific perception capable of transforming the spectator is needed to bring about the re-enchantment of the world. I defined aesthetic experience in theatre performances and performance art events as a liminal experience which can lead to transformations or which is in itself already experienced as transformative. I put forward the claim that this type of aesthetic experience is central to the aesthetics of the performative. So, the question arises whether the definition of aesthetic experience as liminal experience also applies to theatre performances (and all other types of non-artistic performances) of other epochs or cultures.

Extant texts in Western culture since Greek antiquity and in Indian culture roughly between the first and third centuries B.C. explicitly discuss the experience that performance affords both actors and spectators. Although the concept of aesthetic experience was only formulated with the proclamation of the autonomy of art, the question about the special quality of experience induced by performance goes back to the origins of aesthetic reflection in occidental and Indian culture. Both these examples roughly fall into the same period. Various terms were coined to describe this experience, such as the Aristotelian catharsis or the term *rasa* from the Indian theatre treatise *Natyasastra*. In the following, I briefly examine how these reflections are compatible with the definition of aesthetic experience as liminal experience. Despite their diverse definitions, the various tracts all seem to proceed from the assumption that theatre performances possess a transformative potential. They recognize that performance motivates the transformation of their participants –actors and spectators alike.

When Aristotle described the effect of tragic theatre in his *Poetics* as the excitement of ἔλεος (*eleos*) and φόβος (*phobos*), pity and terror, he was aiming at an exceptional affective state which is brought about in and through performance, articulated physically and able to alter the person concerned. Catharsis, the term he introduced to define the goal of tragic theatre, cannot negate its ritual origins and its idea of purging evokes healing rituals. While the excitement of affects transfers the spectators into a liminal state, catharsis brings about the actual transformation. The experience of catharsis enabled by performances of tragic theatre constitutes a liminal and transformative experience (Belfiore 1992; Hoessly 2001). The concept of catharsis significantly influenced the discussion on aesthetic experience in performance until the late eighteenth century that saw the end of the aesthetics of effect.

The concept of *rasa* developed in the *Natyasastra* had a comparable impact. The central focus of this treatise on theatre lies in

exploring the special kind of experience enabled by performances in dancers/actors and spectators alike. *Rasa* eschews straightforward translation; in German, it is frequently rendered as “taste,” “juice,” or also “emotional state,” while in English “sentiment,” “aesthetic rapture,” or “emotional consciousness” predominate. *Rasa* is differentiated into eight different expressions, such as the erotic or the heroic *rasa*, which correspond to certain modes of being or emotional dispositions, commonly shared by all human beings. Triggered in the actors and spectators through gestures, costume, music, and so forth, *rasa* transforms this disposition into an actual physical and emotional state. In this respect, the term *rasa* also evokes a liminal and transformative experience (Bansat-Brudon 1992; Gerow 1981; Masson and Pathwardhan 2001).

As our cursory examination revealed, theatre performances are not only always staged but are also principally capable of triggering liminal experiences, even if the experiences afforded and methods used differ. In the same way that the *mise en scène* aims at reenchanting the world, aesthetic experience as liminal experience strives to transform the performance’s participants. Transformation thus constitutes a fundamental category of the aesthetics of the performative.

References

- Bansat-Brudon, L. (1992) *Poétique du théâtre Indien. Lecture sur Nayashastra*, Paris: École française d’Extrême-Orient.
- von Becker, P. (Oct. 1, 1997) “Die Sehnsucht nach dem Vollkommenen. Über Peter Stein, den Regisseur und sein Stück Theatergeschichte – zum sechzigsten Geburtstag”, *Der Tagesspiegel*.
- Boehme, G. (1995) *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Gerow, E. (1981) “Rasa as a Category. What are the Limits of its Application,” in R. van Baumer and J. Brandon (eds) *Sanskrit Drama in Performance*, Honolulu: University Press of Hawaii: 226-57.
- Ihering, H. (Dec. 3, 1932) review of *Mephisto*, *Berliner Börsen-Courier*.
- Kienzl, F. (1999) “Gustaf mit ‘f’. Wie Gustaf Gruendgens entdeckt wurde,” in D. Walach (ed.): „Aber ich habe nicht mein Gesicht“: *Gustaf Gruendgens – eine deutsche Karriere*. Catalogue to the exhibition of the same name at the Staatsbibliothek Berlin – Prussian Cultural Heritage, December 9, 1999 to February 12, 2000, Berlin.
- Masson, J.L. and Pathwardhan, M.V. (1970) *Aesthetic Rapture – The Rasadhyaaya of the Nayashastra*, Poona: Deccan College.

- Plessner, H. (1970) *Laughing and Crying. A Study of the Limits of Human Behavior*, trans. J.S. Churchill and M. Grene, Evanston: Northwestern University Press.
- Risi, C. (2003) "Die bewegende Sängerin: Zu stimmlichen und körperlichen Austauschprozessen in Opernaufführungen," in C. Brüstle and A. Riethmüller (eds.): *Klang und Bewegung: Beiträge zu einer Grundkonstellation*, Aachen: Shaker.
- de Sainte Albine, R. (1747) *Le Comédien*, Paris: Desaint & Saillant.
- Simmel, G. (1922) *Soziologie. Untersuchungen über die Form der Vergesellschaftung*, 2nd ed., Munich and Leipzig: Duncker & Humblot.
- Thirouin, L. (ed.) (1998) *Pierre Nicole, Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, Paris: Champion.
- Vielhaber, G. (Oct. 2, 1947) "Oedipus Komplex auf der Bühne," *Die Zeit*.

Kaiseki, Matcha, Wagashi Taste in the Japanese Tea Ceremony

Maddalena Borsato*

ABSTRACT

The aim of this contribution is to explore the performativity of taste in the Japanese tea ceremony. While widely recognized as a non-Western artistic expression, its aesthetic exploration has largely neglected the significant contribution of food and tea prepared and shared – *kaiseki* (meal), *wagashi* (sweets), *usucha* and *koicha* (thin and thick tea) – while emphasizing what is commonly related to the artworld. I delve into the varied meanings of taste by adopting a non-exceptionalist and everyday aesthetic perspective. In this framework, I investigate some intertwined aspects, such as the intentional conveyance of imperfection and impermanence throughout the ritual, the contradictory harmony and effects of food and tea, and the contribution of taste in crafting a performance as an artistic expression. To do this, a shift from an object-oriented perspective to a relational and operative one is needed. Here, sensory qualities and sharing are neither vehicles nor signs for meaning, but are themselves meaningful as evenemential relationships. Taste acts as a modality, shaping the unique relationship unfolding between host, guest and the environment. By carrying both aesthetic and ethical values, taste not only emphasizes the philosophical meaning of hospitality, but also contributes to understanding the ceremony as an action that is simultaneously routine and extraordinary, capable of redefining the very notion of artistic performance.

KEYWORDS

Japanese Aesthetics, Taste, Tea Ceremony, Kaiseki, Wagashi, Matcha

1. Introduction

Know *that* chanoyu
Is *simply this*:
Boil water,
Prepare tea,
And drink – *that is all*.

(Attributed to Rikyū,
quoted from Varley &
Kumakura 1989, p. 168)

* Università degli Studi di Scienze Gastronomiche di Pollenzo (CN); m.borsato@unisg.it.

Japanese tea ceremony is interchangeably known as *chanoyu* (茶の湯), *sadō* or *chadō* (茶道). *Chanoyu*, the most common term, literally means ‘hot water for tea’, while *sadō* (or *chadō*), ‘the way of tea’, refers to the philosophy and practice associated with this ritual. Coined around 1650, these terms are rooted in the concept of a ‘way’ (*dō*, from the Chinese *dao*), a path to reach a religious, aesthetic and philosophical enhanced awareness. Although many Japanese have never attended a tea ceremony, it remains a widely recognized symbol of their culture due to its integration of various arts, social customs and unwritten rules into a unified performative experience. Originating as a moment of interaction between military elites and aristocratic circles, the tea practice has evolved into a pastime for merchants, and more recently, a refined pursuit for well-off women, particularly those not engaged in any formal employment. Nonetheless, it has upheld stringent codes of conduct, revered influential figures and maintained its significance as a diplomatic instrument (Surak 2013, p. 9).

Chanoyu is today recognized as a non-Western art form, characterized by imperfection, contingency and irregularity, all traits that redefine what can be understood as a work of art. However, I posit here that tea and food have been overlooked in establishing its aesthetic value. The focus has been on the more traditionally ‘artistic’ elements, like the spatial architecture or the formalized sequence of actions. *Chanoyu* is indeed a multifaceted event requiring a variety of objects and gestures, based on precise codes. Beyond its structured principles, however, it exerts a transformative influence on all participants, and in this regard, taste is key, elevating ordinary acts into aesthetic ones.

My aim is to explore the performativity of taste in *chanoyu*. Taste is not only a physical and metaphorical sense but also an experiential modality that transcends mere ingestion. The notion of taste encompasses the atmosphere it evokes: experiencing the world through it blurs the lines between subject and object, as well as between what it is considered sensible and the intellectual. In the tea ceremony, taste is stimulated by food and tea while activating the ever-evolving relationships among host, guests and the environment. It embodies the aesthetic and ethical dimensions of hospitality, revealing the ceremony as a blend of ordinary and extraordinary, hence reshaping the very conception of artistic performance and social ritual.

The literature on *chanoyu* is extensive and cross-disciplinary. Avoiding philological and historical references, I phenomenologically interpret my firsthand experiences and a few philosophical

accounts (mostly translated in English) on it. My considerations are also based on some personal interactions with Sotatsu Ota Toru, a tea master and *wagashi* maker from Kyoto. In the second section, I introduce the aesthetics of *chanoyu*, emphasizing its key features. In the third and fourth sections, I focus on the meal, sweets, and tea, as they disclose the profound relational aesthetic mode of this practice. Lastly, after showing how taste can help interpret the ceremony as both performance art and ritual, I draw conclusions on its value.

2. *The Aesthetics of Chanoyu*

Even though each ceremony is a unique event – as implied by the term *ichi go ichi e* (一期一会), ‘one moment (or one life), one meeting’ –, four distinct types of *chanoyu* can be identified. *O-keiko* is a simple ceremony lesson, now particularly aimed at women. The lessons I attended were taught by an elderly female teacher and were exclusively taken by young women of ‘marriageable’ age. Since personal empowerment is a foundational principle of this practice (Okakura 1964), it serves as part of their preparation for marriage. Among other things, it teaches them how to control their bodies and various situations, and helps build self-confidence (Mori 1991). *Soegama* is a commercial tea meeting organized by craftsmen for potential buyers to show and sell utensils. *Ooyose chakai*, or the ‘public tea gathering’, is held for a large group of guests with less rigid rules, where the master truly performs in front of an audience. Lastly, *chaji*, or the ‘high tea gathering’, typically lasts from four to eight hours, with four guests who know each other and are well-versed in the practice (Holland 2000).

For my concern, the latter is especially worth exploring as its procedures clarify the underlying aesthetics. The rough script is the following. After a few preliminary actions, the guests enter the tea room in order of importance, observe the utensils chosen for making tea, and take their seats. The host enters and, after formal greetings, begins to serve a light meal (*kaiseki*) followed by a moist sweet (*omogashi*). Before the ceremony’s most solemn part, the guests return outside, to the relaxation area. Again, they enter and comment on the instruments while the host prepares the thick tea (*koicha*). The main guest drinks first before passing the cup to the others. All converse about the meaning of the rite. The preparation of the thin tea (*usucha*) and the serving of dry sweets (*bigashi*) follow in a more relaxed phase where guests can inquire

about the tools used. Eventually the guests bow to the host, who bows in turn and watches them leaving.

In *chaji*, key elements are the unique relationship between the participants, and the pervasive sense of impermanence or imperfection within the ritual. Soshitsu's reflection on *ningen* provides a useful starting point to delineate the roles of hosts and guests. *Ningen*(人間) – i.e. person – literally means the space between one person and another, indicating that one becomes truly human only in relation to the other.¹ This concept is central to the tea practice, where there is neither performer nor audience but only mutual interaction. The Zen expression *mubinsbu* (無賓主), composed of *mu* (無, void), *hin* (賓, guest), and *shu* (主, host), encapsulates the idea that “Through sympathetic coordination, host and guest become one”: there is no distinction between them, and harmony transcends their roles (Soshitsu 1979, p. 40). Aesthetic involvement is fundamental, but must be collective; otherwise, the ceremony fails. Tea practice represents a tacit mode of aesthetic communion carried out through imitation, observation, and performance. This underscores its many social functions, including the transmission of values, the mitigation of conflicts through a sense of fairness, and the establishment of a consensus within the specific event. By encouraging a sense of *communitas*, this liminal experience offers relief from social obligations in a rigidly structured society (Ludwig 1989, p. 95). Moreover, through the bonds it cultivates, the ceremony blurs the distinction not only between performer and audience but also between production and consumption. As such, the role of the individual artist is impossible since the aesthetic experience is a collaborative co-creation, where all contribute to the formation of meaning and the evocation of feelings (Saito 2007a, p. 127).

By aspiring to this kind of social egalitarianism, tea ceremony embraces and elevates imperfection to an aesthetic ideal, adding a sociopolitical layer to it (Saito 1997), and facilitating an appreciation of ordinary activities by imbuing them with aesthetic significance. In this light, the food, the tea, as well as the very actions of eating and drinking are integral. Embracing uncertainty, perishability, and the transience of all things, the ceremony venerates human agency in imparting value to imperfection and contingency, paradoxically rendering them contradictory and deliberately sought after. Indeed, despite humanity's assertive agency over events, the ceremony extols spontaneity and the ephemeral nature of the self, embodied in sequential gestures. Thus, the concept of im-

¹ Regarding *ningen*, many reflections can be found in Watsuji's (2015) study on climate and ethics.

permanence revolves neither on individual objects nor on artistic motifs but on the occasion itself, constituting ‘an art without an artwork’, where various elements – objects, spaces, temporalities – are synaesthetically appreciated in that precise moment. Even if in *chanoyu* numerous arts converge, its essence does not lie in the appreciation of objects or gestures per se but in their relationality. Just as everyday reality comprises relational configurations instead of discrete objects, the ceremony embeds relationality at its core.² Primacy is to be accorded not to a reified state of perfection; rather, to the ongoing, incomplete, and imperfect process towards perfection. Imperfection permeates every facet of the ceremony, epitomizing the acceptance of the uncontrollable aspects of existence (Saito 1997, p. 383) that, beset by difficulty, irregularity or impermanence, finds validation through its aestheticization, from the meticulous arrangement of *kaiseki* meal to the nuanced flavour of *matcha* the ceremony culminates in.

All this foregrounds the non-objective, implicit, and operative aesthetic perspective tied to this performance. Its contradictory features exemplify the contingent conception inherent in Japanese aesthetics, which often blends rigid formal rules with the expression of the impermanence of everything. As fundamental elements of *chanoyu*, food and tea help interpret the ambivalent relationality in such aesthetic modality whose taste is rooted in a complementary harmony. Its aesthetic experience is indeed *bittersweet*, together perfect and imperfect. To fully grasp it, the role of *kaiseki*, *wagashi* and *matcha* must be deeper scrutinized.

3. Kaiseki: A Paradigm

In the *Nanpōroku* (南方録), Sen No Rikyū asserts that scarce and bland food represents the truest flavour and deepest beauty, not because desirable but because more authentic.³ Along with *toriawase*, ‘the artful selection and arrangement’ of ingredients, constant repetition is a key trait of *kaiseki* cuisine. Rikyū emphasizes simplicity and rusticity as food was exclusively meant to prevent

² For the concept of a radical relationality embedded in *chanoyu*, in connection with Nishida’s philosophy, see Greco (2023). On the configuration of *chanoyu* as a synesthetic art, I am grateful for the valuable insights and exchanges with the scholar in Japanese aesthetics Lorenzo Marinucci, who is extensively exploring these topics.

³ *Nanpōroku* is considered one of the most significant texts on the practice of tea and is attributed to Sen No Rikyū, probably the most important promulgator of *chanoyu*, and the mythological reformer of *cha kaiseki*. For a deeper understanding of it, see Varley & Kumakura (1989), Rath (2013).

people from fainting during the long ritual. This seemingly narrow perspective appears to disregard the importance *kaiseki* has gradually attained, becoming synonymous with fine dining, not only in Japan. Indeed, *kaiseki* is today marked by perfection and sophistication; accordingly, it is now the paradigm of Japanese refined taste.

There is little doubt that today's Japanese cuisine has its origins in tea practices. *Cha kaiseki*, the ceremonial cuisine, has developed from the late 1500s onwards (Rath 2016, p. 34). The word *kaiseki* can be written by using two pairs of kanji: the binomial 懷石 stands for 'stone in the robe', originally referred to the hot stone Zen monks pressed onto their stomachs to stave off hunger and cold, while 会席 stands for 'formal occasion' (Tan 2009). Despite its humble beginnings, *kaiseki* involves painstaking attention to every detail, representing the highest level of meal preparation; akin to an innovative form of banqueting, it has promoted a paradigm shift that affected domestically and internationally the evolution of Japanese cuisine. Its cornerstone principles entail selecting the finest ingredients, eschewing repetition of cooking techniques, ensuring each dish is served at its optimal temperature, maintaining equal emphasis on taste and presentation, and fostering a harmonious relationship with the environment (Cwiertka & Yasuhara 2020, p. 101). However, *kaiseki* meal follows the guidelines of every banquet in Japan, which encompass time (a ceremony can span an entire day), meticulousness (each aspect is carefully arranged to cultivate an imperceptible harmony), and the imperative to never distract the guests. The latter aspect is cardinal in Japanese aesthetics, where keeping the guest engaged arises from the combination of two elements: the flawless emulation of nature, albeit subtly executed, and the corresponding freedom – indeed, necessity – for the spectators' imagination. Japanese art is renowned for *suggesting* rather than overtly *displaying*, leaving room to observers' interpretation. Echoing Dōgen's insights on cooking, there's a poignant reference to Zen principles, according to which meticulous attention to detail should permeate even the most rudimentary tasks such as rinsing rice. For this reason, Kumakura (1989, p. 58) claims that *kaiseki* cuisine is inherently *humanistic* as it embodies a heightened sensitivity.

Furthermore, in *chanoyu* every element must align with the specific occasion and prevailing season. Seasonality assumes a particularly interesting role as not solely dictated by climates but revolving around fixed ingredients corresponding to apparently immutable seasons. The ceremony does not embrace meteorological conditions, fostering a sense of discomfort as participants, regardless of external factors, adapt to the circumstances of *that* time (Saito 2007a,

p. 129). In resonance with Dōgen's teachings, one must embrace seasonal changes as part of a unified whole, avoiding narrow joys for spring or melancholy for autumn, yet appreciating the relative qualities from a broader perspective.

Kaiseki has shaped Japanese culinary evolutions and tea practice also for its focus on food's appearance. Japanese cuisine is often acclaimed as primarily a visual art form, to the extent that taste would be suggested by the dishes' look. Indeed, the meal presentation emerges as its hallmark since 1900: the distinctive traits consist in "plain" flavours and colours, yet composed of intricate textures, and the harmonious shapes integrated with minimalist tableware. This plethora of attributes endows *kaiseki* with its artistic and philosophical essence, making it paradigmatic of a recognizable 'Japanese taste'. Even within the ritual, the significance of food is undeniable. Thus, the creation of a specific meal for the ceremony is interpreted as one of the key factors behind *chanoyu*'s rise to such a prominent cultural status in Japanese society.

4. Matcha and Wagashi, or On Bittersweet

"*Zencha ichimi* (禅茶一味)": the taste of tea and Zen are one and the same, stated Rikyū's grandson and tea master Sen Sōtan (Soshitsu 1979, p. 61). Here 'taste' refers both to the subtle, persistent flavour of tea and the atmosphere surrounding this practice. Soshitsu stresses that Zen is not merely meditation, rather the daily realization of non-duality achievable in the simple act of drinking tea, which concurrently transcends consumption. Many scholars agree that during *chanoyu* tea is primarily drunk neither for its taste nor properties, but as a medium to foster harmony among participants and with nature.⁴

The ceremonial drink is *matcha*, a herbaceous and astringent powdered green tea. Unlike regular tea infusion, which is commonly consumed without any rigid codification, *matcha* has profoundly influenced Japanese material culture, also leading to a kind of 'monocultural' conspicuous consumption. Within the ritual, it is drunk in two forms: *koicha*, thicker and denser, and the lighter *usucha*. Besides the harmonic function of tea during *chanoyu*, one of the most omitted and intriguing aspects concerns its effects. While Suzuki states that it "keeps the mind fresh and vigilant, but it does not intoxicate" (2018, p. 56), Anderson (1987, p. 495) argues that

⁴ See: Anderson (1987); Pitelka (2007); Tollini (2014).

it acts as a remedy against life's anxieties by infusing tranquility. While these observations acknowledge the multiple physiological properties attributed to tea, they tend to underestimate its actual stimulant effects – especially in powdered form – which have long been used by Buddhist monks to stay awake during meditation for its strong exciting power (Pitelka 2007, p. 4). The multifaceted role of *matcha* underscores its central place in the physical and spiritual dimensions of the ceremony, making it similar to rituals where the participants' state of consciousness is altered. Here's why tea becomes a form of spiritual upliftment and serves as a bridging drink: the act of preparing and consuming it links everyday life with the most complex Buddhist philosophical concepts (Okakura 1964; Anderson 1987, p. 478); concurrently, tea not only symbolizes and gives meaning to ordinary actions, but concretely enables the participants' transformation. All the symbols unfolding during the ceremony are concentrated within its flavours and its effects.

The astringency of tea finds balance in the delicate taste of accompanying sweets. Japan's relationship with confectionery carries a profound yet overlooked nature. When sugar first made its way to Japan, it was believed to possess medicinal properties, making it a valuable commodity. Imports of it increased from the 16th century, but for many years sugar remained a luxury food. Actual production in Japan began during the Edo period, a time of prosperity when tea drinking became a common practice among warriors and merchants. As trade between China and Japan grew, sugar became a common item leading also to the production of *wagashi*, often cited as the main reason Japanese today can endure such long ceremonies (Rath & Watanabe 2023, p. 3). In *chaji*, two types of *wagashi* are served: *omogashi*, before *koicha*, sliced with a special wooden pick, and *higashi*, dry sweets eaten with the fingers in the final part of the ritual. Both classified as 'ceremonial sweets', they create a nice contrast with the taste of tea and are often the only gift guests can offer to the host. *Wagashi* are imbued with delicate flavours that reflect the current season and environment, captivating through their taste, visual appeal, and texture. Concurrently, they evoke imaginative responses, as their names are often associated with natural scenes. Their symbolism is comprehensible only within the specific ceremony, thereby transcending their often-abstract appearance.

In many rituals, confectionery hold a peculiar significance and, more than any other food, it reflects a genuine and intimate care for others. The Japanese word for 'sweet', *amai* (甘い), shares the same kanji as *amae* (甘え), which encapsulates a complex sentiment

of dependence, longing for being pampered and indulgence in both caring for others and being cared for. A renowned albeit very reductionist study about it was that of neuropsychologist Takeo Doi (1971). *Amaeru* (甘える) is the intransitive verb corresponding to the noun *amae*. It epitomizes the essence of relational dynamics, the idea of relying on and presupposing the love and care of others, embodying the peculiar trait of sweetness as an ambivalent taste/emotion. Doi contended this yearning for dependent affection constitutes one of the features of Japanese culture, setting it apart from Western individualism. My hypothesis is that this nurturing attitude finds one of its most significant aesthetic expressions in *chanoyu*, whereby the Buddhist ‘interdependence’ of everything is also expressed as dependence – *amae*. The sensation of being cared for and entrusted, even in a seemingly implicit manner, manifests itself particularly in the attentiveness towards the guest who concurrently seeks and requires it. It is a reciprocal attitude and sentiment: *amae* and hospitality reside in the collaboration between the participants to create a harmonious atmosphere. The link between hospitality and dependence lays the groundwork for a deeper understanding of the ethical dimensions in the ceremony. *Amae* primarily signifies a transcendence of the self while simultaneously affirming it in the relationship. The tea ceremony communicates the host’s care through aesthetic means (Saito 2017, p. 151), while the participant’s transformation unfolds through its consumption. In its turn, the sweet experience extends beyond the ceremony’s culmination and plays a symbolic role at the moment of farewell: offering a final *bigashi* serves as a transitional stage, legitimizing the guests’ return to the mundane world (Surak 2013, p. 50).⁵

5. Performative Taste

The tea ceremony stands as a unique performance that aligns with daily life’ rhythm offering a non-Western perspective on art integrated into the aesthetics of everyday. Taste transcends gustatory perception by encompassing the whole atmosphere. In the ceremony the intricate interplay between consumption and contemplation, emblematic of taste’s liminality, is revealed.

⁵ As Ota Toru also explained to me: “I make a two-dimensional sketch of the main theme, select the ingredients according to the taste of the guests, and translate it into a 50-gram sweet sculpture, so I never make the same confectionery. A *wagasbi*, which symbolizes the main theme of the ceremony, serves to leave an image of it in the guest’s impression, so ‘one moment, one meeting’ becomes exactly ‘one tea, one confectionery’” (private conversation, November 2023).

Kondo's thesis (1985) posits that ritual is both a performative and communicative act, defining the ceremony as the ritualized version of the common interaction between host and guest, and an amplified expression of manners' significance in Japanese culture. In *chanoyu*, both the master and the guest contribute to the savoured taste and a perfect performance occurs only when both parties possess the necessary understanding and cognition. This underscores the ceremony as a form of 'co-performing', where everyone is a participant. Indeed, the meal takes here on a formal connotation, and even the act of drinking tea is different from its everyday consumption; the focus shifts from the taste of tea to the taste of the entire experience (Saito 2007a, p. 36). Its appreciation is intertwined with the overall atmosphere, and participants consciously engage in something heightened. If this alone equates the ceremony with a work of art is arguable. Perhaps the dominance of ritual over artistic expression makes it a distinct realm, wherein tea assumes primacy because of the attention paid to it. The intensity of sensory stimuli escalates throughout the ceremony: from the lightest drink and incense to the richest meal and sweetest confectionery, culminating in the strongest bitterness of tea and most saccharine morsels. Yet, sensory qualities are here neither vehicles nor signs for meaning, but are themselves meaningful as evenemental relationships. Taste also transmits the aesthetic principle of *wabi*, where attention to emptiness imbues rhythm and contributes to a sort of holistic experience (Surak 2013, p. 50). Similar to the 18th-century Western aesthetic shift, that redefined taste from a mere bodily sense to a capacity for judgment, in the ceremony, taste functions as a bridge between the sensory experience of food and tea and the ideal of 'good taste'. This broader notion of taste forms the basis of *chanoyu*'s philosophy. Unlike Western conceptions, which emphasize the intellectual and imaginative capacities of the perceiver, taste in this context is composed of normative guidelines, necessary for it to become the expression of a shared feeling between performer and audience. In the broader socio-cultural context of Japanese daily life, this normativity, central to the tea ceremony, is also valued and reflected in various forms, most notably in the asymmetrical and contingent sense of harmony that defines practices such as meal arrangements, packaging, and garden design.⁶

⁶ About the role of taste in the broader Japanese context see: Surak (2013); Saito (2007b). Unfortunately, a deeper exploration of the multivalency of taste was beyond the scope of this discussion. However, it would be interesting to further investigate the performative aspects of taste by examining the interplay between gustatory and metaphorical (or 'refined') taste in Japanese aesthetics. A comparative analysis between Western and Japanese perspectives on this theme would also offer valuable insights. For an intriguing connection of *chanoyu* performativity with the notion of *rasa* in Natyashastra theater, see Holland (2000).

Moreover, the various objects used in the ritual are not valuable per se; they do not hold significance in isolation but acquire meaning as they become mediums of relationships within a specific occasion. As symbolic extensions of the host, they form “a ‘bundle of relations’ with considerable symbolic impact” (Kondo 1985, p. 297, 299). Each object is activated within the specific relational environment, becoming a metaphor for the entire ceremony. Taste and food actively participate as well, blurring the lines between tasters and tasted, between the material and the cognitive. Especially with *wagashi*, guests should *savour* the representation of the host’s values and feelings. The celebration of this ritual creates a participatory experience imbued with an atmospheric quality that extends beyond these sweet miniature sculptures to actively engage the taster.

In *chanoyu*, food and tea occupy a unique space where consumption and contemplation blend rather than being mutually exclusive. Also thanks to both the peculiarity of taste and the perishable nature of food, overly linear and totalizing conceptions of the ceremony can be avoided. Often understood as a static monolith, *chanoyu* risks of being frozen as a symbol of ‘Japanese cultural essence’, immutable rather than contingent and processual (Pitelka 2007).

Tea is still today the iconic drink of the Japanese, daily consumed and found in cans at all vending machines. However, during the ceremony, it becomes a *tea beyond tea*, a taste of the atmosphere, a social and communal event, a physical and spiritual transformation.⁷ In this regard, Saito (2007a, p. 38) addresses a paradox, namely the celebration of an everyday activity isolated from the everyday itself. This isolation would make the participant more aware of the ordinary qualities of the action being performed. The special moment departs from the mundane but cannot do without it; simultaneously, it fits into the paradigm art has always respond to, somehow detaching itself from the ordinary. The simple act of preparing and drinking tea is elevated to a refined art form, and a sublimation of the everyday. Celebrating impermanence and consisting of mundane actions, *chanoyu* renders them artistic.

Within this framework, taste amplifies the fact that there are no individual aesthetic subjects but only collective ones. There is no contemplation of objects in themselves but of objects in their use and relationality. Moreover, it is precisely in the repetition of its codes that the possibility of transcendence and transformation lies, allowing guests to elevate their thoughts. A cup of tea in *sadō*

⁷ For an in-depth analysis of the transformative power of the performing arts, see Fischer-Lichte (2008).

is more than just a normal cup of tea: it is a concentrated performative experience while still retaining the taste and vitality of an everyday cup of tea.

References

- Anderson J. L., *Japanese Tea Ritual: Religion in Practice*, in “Man”, 22/3 (1987), pp. 475-498.
- Ashkenazi M., Jacob J., *Food Culture in Japan*, Greenwood Press, Westport-London 2003.
- Cwiertka K. J., *Modern Japanese Cuisine. Food, Power and National Identity*, Reaktion Books, London 2006.
- Cwiertka K. J., Miho Y., *Branding Japanese Food. From Meibutsu to Washoku*, Hawaii University Press, Honolulu 2020.
- Dōgen E., Uchiyama Roshi K., *Tenzo Kyōkun* (典座教) (1987); transl. in *How to Cook Your Life. From the Zen Kitchen to Enlightenment*, Shambhala Publications, Boulder (CO) 2005.
- Doi T., *Amae no Kōzō* (甘えの構造) (1971); transl. *The Anatomy of Dependence*, Kodansha USA Inc, Tokyo and New York 2002.
- Fischer-Lichte E., *Ästhetik des Performativen* (2004), transl. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, Routledge, London and New York 2008.
- Greco F., ‘Radical Relationality: A Philosophical Approach to Mindfulness Inspired by Nishida Kitarō’, in S. Ferrarello, C. Hadjioannou (eds.), *The Routledge Handbook of Phenomenology of Mindfulness*, Routledge, London and New York 2023, pp. 123-137.
- Holland J.-H. II, *A Public Tea Gathering: Theater and Ritual in the Japanese Tea Ceremony*, in “Journal of Ritual Studies”, 14/1 (2000), pp. 32-44.
- Kondo D. K., *The Way of Tea: A Symbolic Analysis*, in “Man”, 20/2 (1985), pp. 287-306.
- Kumakura I., ‘Sen no Rikyū; Inquiries into His Life and Tea’, from P. Varley, I. Kumakura (eds.), *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, pp. 33-70.
- Ludwig T. M., ‘Chanoyu and Momoyama: Conflict and Transformation in Rikyū’s Art’, from P. Varley, I. Kumakura (eds.), *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989, pp. 71-100.
- Mori B. L. R., *The Tea Ceremony: A Transformed Japanese Ritual*, in “Gender and Society”, 5/1 (1991), pp. 86-97.
- Okakura K., *Cha no Hon* (茶の本) (1906); transl. *The Book of Tea*, Dover, New York 1964.

- Pitelka M., *Japanese Tea Culture: Art, History and Practice*, Routledge, London and New York 2007.
- Rath E. C., *Reevaluating Rikyū: Kaiseki and the Origins of Japanese Cuisine*, in “The Journal of Japanese Studies”, 39/1 (2013), pp. 67-96.
- Rath E. C., *Japan’s Cuisine. Food, Place and Identity*, Reaktion Books, London 2016.
- Rath E. C., Watanabe T., Amai: *Sweet and Sweeteners in Japanese History*, in “Gastronomica” (Winter 2023), pp. 1-6.
- Saito Y., *The Japanese Aesthetics of Imperfection and Insufficiency*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 55/4 (1997), pp. 377-385.
- Saito Y., *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2007a.
- Saito Y., *The Moral Dimension of Japanese Aesthetics*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 65/1 (2007b), pp. 85-97.
- Saito Y., *Aesthetics of the Familiar. Everyday Life and World-Making*, Oxford University Press, Oxford 2017.
- Soshitsu Sen XV, *Tea Life, Tea Mind*, Urasenke Foundation Kyoto, Weatherhill, New York and Tokyo 1979.
- Surak K., *Making Tea, Making Japan. Cultural Nationalism in Practice*, Stanford University Press, Stanford (CA) 2013.
- Suzuki D. T., *Zen Buddhism and its influence on Japanese culture* (1938); ed. *Zen and Japanese Culture*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 2018.
- Tan V., “Understanding Kaiseki”, *The Atlantic*, 8 October 2009. Available at: [theatlantic.com/health/archive/2009/10/understanding-kaiseki/28068/](https://www.theatlantic.com/health/archive/2009/10/understanding-kaiseki/28068/) (Accessed: 28 May 2024).
- Tollini A., *La cultura del Tè in Giappone e la ricerca della perfezione*, Einaudi, Torino 2014.
- Watsuji T., *Fūdo: Ningengakuteki kôsetsu* (風土: 人間学の考察) (1935); transl. *Vento e terra. Uno studio dell’umano*, Mimesis, Milano-Udine 2015.

Actively restructuring our models through aesthetic experience: revisiting the adverbialist approach through Predictive Processing Theory

Claudia Cano*, Francesca D'Alessandris**

ABSTRACT

This article aims at describing aesthetic experience based on its cognitive structure. In contrast with the so-called “content-oriented approach”, we defend a “broad” structuralist account of aesthetic experience, particularly drawing on the Adverbialist Model and reframing it within the context of an embodied version of Predictive Processing Theory. We describe here the paradigmatic features of aesthetic experience, that we mainly identify in a particular “cognitive restructuring” mechanism, corresponding to an updating of internal world models, which unfolds under a disinterested motivation profile, correlating with peculiar metacognitive feelings. This approach avoids some relevant objections faced by content-oriented definitions of aesthetic experience and enhances the explanatory power of structuralist views, specifically by accounting for the feeling of learning, the particular attentional profile of our aesthetic experiences, and the pleasure that accompanies ambivalent (both positive and negative-valenced) aesthetic experiences, as in the paradoxical case of the tragic.

1. *Introduction*

Aesthetic experience is torn between two mutually exclusive definitions. Some aim to define it in relation to its content (content-oriented approach); others, on the contrary, in relation to its structure (structure-oriented approach). In our contribution, we will argue for a “broad” structuralist approach, drawing particularly on the Adverbialist Model of aesthetic experience and reframing it in the context of the Predictive Processing Theory. Our account will specifically advocate for a cognitive restructuring underlying our aesthetic experiences and will have the benefit of avoiding some objections that content-view definitions face, as well as enhancing the explanatory power of structuralist views. Section 2 will describe the content-related approach and point to some of its shortcomings. For present purposes, we will address the core proposals of this approach, based on one of its main proponents, namely Noël

* Institut Jean-Nicod (CNRS-EHESS-ENS), École des Hautes Études en Sciences Sociales.

** Ph.D., University of Modena and Reggio Emilia.

Carroll. Section 3 contrasts the content-oriented view of aesthetic experience with structuralist models, particularly advocating for the adverbialist account. We propose to integrate into this model, which emphasizes the characteristic balance between fluency and disfluency of subpersonal cognitive functions, the Predictive Processing Theory of Mind, revisited in an embodied framework. This entanglement will enable us to more fully explain the kind of cognitive processes and affective states correlating with aesthetic experience, emphasizing the central role of the cognitive restructuring mechanism underlying it. Section 4 discusses the “disinterested” profile which is characteristic of aesthetic experiences. It also explores how our model explains the nature of attention in aesthetic experience, the paradox of the tragic, and the paradigmatic active feature of aesthetic experience. Finally, we will face in section 5 some objections that could be addressed to our view as well as some explanatory advantages of our conception.

2. *The content-oriented theory and its controversial shortcomings*

In his paper “Art and the Domain of the Aesthetic”, Noël Carroll accounts for aesthetic experience (AE) by referring to *what it is an experience of* rather than in terms of its internal structure. That is, he defines AE by listing several pre-theoretically paradigmatic instances of its content, thus in the framework of what we may call the “content view” of AE. Specifically, he refers to the formal structure of an artwork, to its design, to its aesthetic expressive qualities, and to how those properties “emerge from what are called the base properties of an artwork” (Carroll 2000, p. 207). Carroll draws the content-related approach against the background of the “attitude-oriented” view, thus putting pressure on those who claim that the mark of AE is a *sui generis* attitude instantiated toward an artwork or a natural object. To some authors, as Carroll correctly points out, AE has to be described as a specific type of subjective response, which is namely featured by disinterestedness and sympathetic attention (Stolnitz 1960, p. 32-42) and is also object-directed (Beardsley 1982, p. 288). Content-view advocates cast fundamental doubts, particularly, on the first of these possible aspects of AE.

To Carroll, the claim that one experiences and values an artwork – or any aesthetic object – disinterestedly is at least hard to credit. To begin with, aesthetic appreciation is to him a human capacity that provides significant evolutionary advantages, for it might correspond to the ability to detect regular patterns in

general experiential content. Since this capacity provides us with prediction skills in coping with the world (Carroll 2000, p. 198), it appears fundamentally counterintuitive that we experience objects aesthetically in a disinterested way. Moreover, we expect art or any other aesthetic object, in general, to make us “see”, “perceive”, or “feel” something *meaningful* (Carroll 2000, p. 201). Once again, this experiential motivation is far from being disinterested. Thus, to content-oriented view defenders, the disinterestedness argument can gain no purchase, at least in this narrow version. These objections ground Carroll’s suggestion that the sufficient condition of AE relies rather on its content.

Even though Carroll conceives aesthetic properties as response-dependent (Carroll 2000, p. 208), his content-related view of aesthetic properties (AP) ends up leading to a counterintuitive universalism of aesthetic evaluations. In Carroll’s view, when it comes to art, AE corresponds to the act of “attending with understanding” the formal, design, and expressive qualities of the artwork (Carroll 2000, p. 204). The author proposes a thought experiment to support this argument. Think about two subjects being in the same perceptive mental states about the same qualities of an artwork. According to Carroll, even if they attend to the relevant aesthetic properties with opposite motivations, the two subjects would undergo the same experience of the artwork, namely an aesthetic experience of it (Carroll 2002; 2005). Whether the first is scrutinizing the artwork with the practical interest of selling it and the other contemplates it without any further purpose than to do so, during a leisure visit to a museum, does not make a difference, not even at a phenomenological level.

Several worries can be raised against Carroll’s argument. We will focus here on what we take to be its main weakness. The flaw of this account of AE lies not so much in negating a phenomenal difference between the two experiences figured in the thought experiment, even though that point is also problematic (Levinson 2016, p. 9-10). Nor do we want to point to the controversial applicability of this model to natural phenomena. Rather, the weakness of Carroll’s argument resides in how he conceives the act of attending a work of art aesthetically. Carroll states that “The formal, aesthetic, and expressive dimensions of artworks are each in turn elements in the way in which the artwork is embodied or presented. Artworks have points or purposes: to advance a theme or a point of view, or simply to elicit a state, such as tranquility. The form of the work and the qualities with which it is invested are the means by which the purposes of the work are realized. In this regard, aesthetic expe-

periences involve focusing on the ‘how of the work’”. (Carroll 2012, p. 174). However, note that the perception of aesthetic qualities of an artwork may be the content of other types of experiences (on this point see also Schaeffer 1996, p. 134-135; Levinson 2016, p. 6-7), e.g. of an epistemic experience or a strictly practical relationship with the object (as in the case of the art seller). It thus seems more appealing to say that what makes the perception of an artwork truly aesthetic is rather the fact that it integrates with a “personal” reaction. It is the direct experience of what the work evokes *in us* that leads us to appreciate the aesthetic properties of the work. That appreciation does not merely depend on the spectator’s knowledge about the artwork itself or about the author’s intentions, though these surely intervene during an aesthetic experience. A subject in front of a work of art could legitimately recognise that ‘the author had the intention of expressing that emotion’, that the work considered has ‘the purpose of expressing that emotion’, but nevertheless not aesthetically value it. She could appreciate it artistically without attending it in the manner we intuitively characterize as aesthetic, which involves, as we may explain accurately in what follows, more complex cognitive and phenomenal reactions. These are reflected by the personal experience of an aesthetically valuable object as something “worthwhile”, “improving”, “insightful” (King 2022), “rewarding”, and not only, let’s say, artistically remarkable (for similar arguments, see Levinson 2016, p. 9, who speaks about “endorsed satisfaction”).

Furthermore, and more importantly, if Carroll was right, aesthetic agreement about the same artwork among different subjects would be ideally achievable. In a content-view putative scenario, subjects would have to attend with the same level of understanding the same aesthetic properties to put an end to their disputes about the aesthetic value of the same artwork, independently of their personal dispositions or cognitive differences. This does not seem to correspond to how things go in the real world: even art critics who agree on the *artistic* value of an artwork can disagree on the *aesthetic* value they personally attribute to it.

This implausible universalism of aesthetic appreciation leads us to argue that a structure-oriented approach might be more appealing than the content-oriented view when it comes to characterizing AE. A plausible account of AE may accommodate the fact that we do dispute aesthetic values of objects and that we do not reach any consensus on that by merely referring to perceivable, either expressive or artist-intention-related (in the case of an artwork) properties of the relevant object. A structure-oriented account might fit this

requirement. It may also more easily elucidate core characteristics of AE, above all its positive character, and the importance we attribute to it. We will thus focus on those in the following. In line with some recent contributions we advocate for a “fresh start” (Nanay 2016) in aesthetics, zooming on the *structure* rather than on the content of AE to unveil its unique features but also its continuity with the ordinary, cognitive, and affective way humans cope with the external environment (Dewey 1934/2005).

3. Applying Predictive Processing Theory to an adverbialist model of aesthetic experience: the need for a cognitive restructuring

We have seen so far that a “content-oriented view” of AE, that aligns the latter with the perception of particular content, is not without problems. Instead, we maintain that a conception or at least a description of aesthetics that is based on the *structure*¹ of the experience would hold more explanatory power.

3.1 Adverbialism, fluency, and disfluency

In contrast to the content-oriented view of AE, which, as mentioned above, relies on the properties of the objects on which AE is supposedly built, structuralist models refer to the “internal aspects” of AE (Peacocke, 2023). We put under the “structuralist” label both the *Attitudinal* and the *Adverbialist* models of AE. On the one hand, the Attitudinal Models describe AE in terms of a particular intentional attitude, intended either as a reaction toward an aesthetically valuable object (Kriegel 2023), or as a *sui generis* attitude, as in the classical version of attitudinalism supported by Stolnitz (1960, 1961). On the other hand, the Adverbialist Model defines AE as a set of intentional attitudes that are not essentially aesthetic *per se*, but whose combination gives rise to an AE or, more precisely, to an apprehension of the world *aesthetically* (Dokic, 2016; Koblizek, 2023). The Adverbialist Model, drawing from psychological and empirical research, represents a recent departure from traditio-

¹ Some critical readings have pointed to the limits of the structure-oriented view of AE by referring to its incapacity to identify the unicity, that is, the “signature” that makes aesthetic different from other kinds of experience (Vernazzani 2021). In a nutshell, according to this view, a structure-oriented account works only in conjunction with a content-oriented account. However, this argument can be rejected based on the same criticism of the implicit universalism of content view we mentioned above. Even though we share Vernazzani’s concern regarding the signature of AE, we will thus suggest in the following a way to overcome that shortcoming in a different way and to originally enhance the structuralist approach to AE

nal perceptual and attitudinal models of aesthetic experience. We will consider the adverbialist characterization here. Indeed, in line with Goldman (2013), we advocate for a ‘broad view’ of AE, which the adverbialist view accommodates better than the attitudinal one, given that the latter describes the aesthetic experience in terms of one single attitude, whereas the adverbialist admits that AE is a combination of different attitudes. More precisely, drawing on J. Dewey’s footsteps in his characterization of AE (Dewey 1934/2005), Goldman rightly posits that AE certainly involves the exercise of our perception, but also emotional and cognitive elements (Goldman 2013, p. 326). Within the framework of adverbialism, we aim here to specifically describe the precise cognitive process underlying AE. In line with some recent works in psychology, we propose to reframe the adverbialist conception of AE in light of the Predictive Processing Theory, while maintaining a situated and embodied approach to cognition.

The Adverbialist Model as described by Dokic (2016) investigates the processes of fluent and disfluent information processing underlying AE.² Concretely, it seems that à minima every AE implies a form of information processing. The cognitive psychology research conducted by Reber, Schwarz, and Winkielman (1998, 2003), highlights the significance of processing fluency, which is the ease with which we process information. This phenomenon also applies to aesthetic experiences. Specifically, since it can translate into the epistemic or metacognitive feeling of “familiarity” with the given object (Dokic 2016), the ease in information processing would help explain some of our aesthetic behaviors, such as enjoying music from genres we are already familiar with or appreciating a type of dance we already know.

However, while fluent processing can correlate with pleasure (Schwarz 2018) and explain certain aesthetic behaviors, it cannot be taken as the sole factor underlying aesthetic experiences. Indeed, it should be noted that the relationship between pleasure and fluency holds only up to a certain threshold, as excessive familiarity can lead to boredom or even irritation (Bornstein, Kale, & Cornell 1990). Therefore, Dokic (2016) claims that at least some minimal disfluency is also necessary to describe AE. What is crucial in sustaining aesthetic contemplation (see also Berlyne 1974; Schaeffer 2015) is thus the balance between fluency and disfluency, which prevents that experience from becoming monotonous or, on the contrary, overwhelming.

² For another account of aesthetic experience that highlights the role of fluency and disfluency, see also Schaeffer 2015.

In the end, adverbialists have it that AE consists of “non-intentional ways of organizing or combining various non-aesthetic attitudes, including epistemic feelings or emotions having to do with familiarity and novelty” that metacognitively track our information processing (Dokic 2016, p. 85). We will soon examine the subpersonal mechanisms these metacognitive feelings reflect.

3.2 The Predictive Processing Theory

Beyond the Processing Fluency Theory, which the Adverbialist Model explores to construct its model of aesthetic experience, another approach that focuses on information processing at different levels is the Predictive Processing Theory of Mind (PPT). PPT can be seen as a promising psychological, cognitive, and neuroscientific framework that could be useful for understanding the cognitive aspects of AE.

According to the core insight of PPT, the brain could be conceived as a machine continuously making predictions about sensory data and cognitive processes. Specifically, advocates of PPT suggest that our brain is a hierarchical cognitive operator. At the lowest level of that prediction engine, we find first-level mental processes responsible for processing sensory data. At the highest level, we instead locate mental processes such as perception, action, and general high-level cognitive mechanisms underlying our behavior. Following this model, each level of the machine is supposed to track and make predictions about the lower mental layer. In turn, mental processes unfolding at a lower level can validate or disconfirm upper-level predictions, in a continuous “feedback loop” (Velasco & Loev 2024). In layman terms, we may say that according to PPT, the way we experience the world consists of a continuous interplay of expectations based on sub-personal predictions and confirmations or disconfirmation (prediction errors) of these expectations. In the case a prediction error occurs, a subsequent readjustment of previous world predictive patterns unfolds. Since expectations are always made based on previous experience, the ultimate long-term scope of our cognitive system is to minimize prediction errors at any cognitive level.

A promising aspect of PPT is that it can successfully set different cognitive models under a common framework (Kirchoff 2018) while at the same time holding the capacity to accommodate the outcomes of numerous empirical studies on multiple mental processes. That advantage is particularly evident when it comes to the currently open questions about metacognitive feelings. Feelings are

conscious positive or negative-valenced affective states constantly accompanying our world experience. Metacognitive feelings are the species of feelings related to metacognition (De Sousa 2009), which is the mental mechanism of monitoring subjective cognitive activity (thinking, understanding, remembering, perceiving, decision-making, etc.). One instance of this type of metacognitive feeling is, as previously seen, the feeling of familiarity or novelty, produced by the ease or difficulty of processing information. Among others, one of the possible functions of metacognitive feelings is to enable us to cope with the uncertainty and opacity of mental processes (Proust 2015). Besides their function, a worth considering issue about metacognitive feelings is from what they proximally stem, that is, what lets them emerge as phenomenal (positive or negative) properties of cognitive activity. An interesting suggestion is that they would depend on the fluency or disfluency of cognitive information processing. Positive-valenced metacognitive feelings would reflect the ease of the unfolding of a mental process and, conversely, negative evaluations of a non-fluent cognitive activity would emerge as negative-valenced metacognitive feelings (Velasco & Loev 2024).

In short, the theoretical advantage of PPT is that it enables us to explain why fluency reflects on the phenomenal level in positive metacognitive feelings, for within that framework fluency would correspond to a positive assessment of the accuracy of a given prediction. PPT can thus be a fruitful model for accurately understanding AE, since the latter, as it has been suggested by Dokic (2016), corresponds to the metacognitive feelings reflecting a certain balance between fluency and disfluency of subpersonal (perceptual and affective) mechanisms.

3.3 *The Aesthetic “Cognitive Restructuring”*

In line with some recent work conducted by psychologists regarding the explanatory power of PPT when it comes to describing AE³ (Van de Cruys et al., 2022, Frascaroli et al. 2023), our central aim is to argue that AE involves the occurrence of a cognitive “prediction

³ Despite the fact that we mobilize the PPT, it's important to note that we don't blindly adhere to a conception of the PPT as an alternative or reductive model to adopt to account for the human mind itself. Indeed, PPT has been mobilized to account for a consequent set of faculties (memory, imagination, among others). However, these approaches still present certain shortcomings (Rescorla, 2017). As far as aesthetic experience is concerned, we believe that PTT remains a valid tool for describing it and detailing its underlying mechanisms. So, without blindly defending the PPT or even reducing aesthetic experience – in its phenomenal character in particular – to the PPT, we still believe that it enables us to support our apprehension of the objects of our aesthetic experience in terms of the expectations we have of them.

error.” As seen through the Adverbialist Model, when it comes to AE, the subject deals with an item that does not fully fit her expectations: the stimulus needs to strike a balance between being fluent enough to prevent overwhelming the subject, yet disfluent enough to avoid becoming monotonous or “boring” in a non-relevant manner. Otherwise, the subject would show no interest in keeping exploring the object. This dynamic interaction between fluency and disfluency is pivotal in making aesthetic experiences rewarding.

Our contribution to this discussion relies on the introduction of *cognitive restructuring* as a process that resolves the tension between fluency and disfluency. We characterize that process as an updating of subjective cognitive models, that we take as mental frames and related expectations guiding the subject’s coping with the world. We further suggest that what leads to a reorganization of these cognitive models is the occurrence of a prediction error triggered by a minimal level of disfluency leading the subject to update her mental patterns. Given that there is a minimal sense of disfluency, which can be taken as the phenomenological affective state tracking a potential prediction error, it could be argued that, during an AE, a “prediction error” thus occurs, which motivates the reconstruction of the previous unsuccessful predictive models. It is precisely this cognitive restructuring that transforms the prediction error into a “learning” experience, fostering the sense of discovery, and improvement often associated with AE. Cognitive restructuring would be the mechanism that makes AE not only rewarding but also worthwhile and meaningful, as it enables the subject to integrate new perceptual and cognitive insights. The feeling of learning from AE, or the commonsense belief that art is somehow fulfilling would stem from this cognitive mechanism.

While AE clearly involves cognitive⁴ mechanisms and meta-cognitive feelings, it is important to emphasize that this does not render the experience purely intellectual. Instead, cognitive restructuring is to be seen as the construction of new patterns and thought models that directly or indirectly result from the cognitive and affective interaction of an embodied subject with her environment. These processes unfold over time, and it is shaped by the subject’s personal history, embodied experiences, and social context, making AE a deeply situated phenomenon. In other terms,

⁴ Our proposal is based on a broad conception of ‘cognitive’, including not only the function of intellect, or in other terms not only what Kant would have called “understanding”, but also beliefs, and knowledge (which constitute our cognitive background). We conceive all these cognitive functions as accompanied by affective states, which play an important role in the exercise of our imagination, memory, and other faculties.

we conceive cognitive restructuring as a form of accommodation,⁵ in Piaget’s sense of an activity by which an organism or a system is modified or transformed in order to adjust to an environment or an object (Piaget 1974).

Jean Piaget’s concept of accommodation involves adjusting or creating new cognitive schemas to integrate new information that doesn’t fit existing knowledge, contrasting with assimilation, where new information is incorporated into existing schemas without alteration. This process is crucial for cognitive development and adaptation, including in responses to aesthetic experiences. We propose to reframe such cognitive reconfiguration within the context of PPT. In our view, accommodation can be taken as the act of elaborating new predictions. Combining PPT and Piaget’s idea of accommodation may be insightful due to PPT’s power in explaining in more fine-grained detail the *evolutionary function* of the accommodation itself. Following PPT, not only does the organism construct the meaning of present experience but she also assesses the predictive efficacy of her meaning-making in view of future experiences. On the other hand, the notion of accommodation allows us to explicitly stress the historical, understood as personal, social, and embodied aspects of prediction, which are particularly relevant in the case of aesthetic experience as we intend it.

One might object that PPT is based on a strict representationalist view of cognition at odds with the Piagetian conception of accommodation we refer to, that namely emphasizes the situated relationship between an organism and its environment. However, promising contemporary research suggests an integration of PPT and embodied mind theories⁶ (Kirchoff 2018; Miller & Clark 2018). Our account is in line with these attempts. Aesthetic experience, as we take it, would be a key test-bed for investigating the legitimacy of this research, since on the one hand there is broad consensus that experience is highly dependent on subjective conditions, and, on the other hand, as we suggest, it is successfully describable as the result of a prediction error.

In sum, the novelty of our proposal lies in the emphasis on *cognitive restructuring* as a process resulting from the tension between fluency and disfluency of subpersonal cognitive mechanisms, ulti-

⁵ McReynolds 1971 used the term “cognitive structuring” to refer to the (piagetian) process of “assimilation”, by which new information fits with the existing mental schemata or models, as Van de Cruys et al. (2022) notice. We delve into the notion of cognitive restructuring to talk about the phenomena of “acomodation”.

⁶ Embodied cognition theories claim that cognition is not merely a brain-bound activity but is deeply shaped by the subject’s interaction with her physical, social, and cultural environment (cf. Clark 1997; Varela et al. 1991).

mately making AE both rewarding and meaningful. PPT's strength in explaining AE stems from its ability to navigate between fluency-driven pleasure and the novelty generated by disfluency. While avoiding some of the shortcomings of the content-oriented view we pointed to above, our approach aligns with content-view defenders' reasonable claim that what we expect from art is to be somehow meaningful and "improving". Ultimately, "art's reorganizing power" (Noe 2023) would come from its particular ability to allow for the cognitive restructuring underlying aesthetic experiences.

4. The need for the disinterested profile and its consequences regarding aesthetic experience

It is worth noting that, in any case, the "cognitive restructuring" needs to occur under particular circumstances. As already noted by Dokic (2016), the right balance between fluency and disfluency needs to happen under a particular "motivational profile" (Dokic 2016, p. 74-76), as the metacognitive feelings of familiarity and novelty need to be further circumscribed. The question arises as to whether, despite the criticisms noticed by Carroll and other authors skeptical about the notion of "disinterestedness", a revisited notion of "disinterestedness" cannot nonetheless be guaranteed under an adverbialist conception. Since "to be disinterested" is not to be "uninterested", an enlightened conception of aesthetic disinterestedness can still hold (see, for instance, Brady 1998). It could find its roots in what Levinson (2016) calls interest "for its own sake". We need to guarantee that there is still an interest in the object at stake during AE – it would be incongruent to claim otherwise – but disinterest is defined positively as interest for the sake of the experience itself.

One might perceive a tension between the aesthetic experience being "for its own sake" and its potential to lead to epistemic gains or understanding something new. This tension dissolves when one acknowledges the difference between the motivational profile underlying the experience and the possible functionality that such experience might have evolved to bear. While the engagement with the object is driven by a disinterested motivation – experiencing the object "for its own sake" – the cognitive restructuring that occurs can still yield epistemic gains without compromising the intrinsic value of the experience (for similar arguments, see Schaeffer 2015 or Cochrane 2023). Thus, cognitive restructuring can happen under a disinterested approach.

AE, thus, needs to guarantee the clause of “disinterestedness”, understood under an active conception that includes the phenomenal character of valuing the object itself. This final clause would be compatible and even explain other characteristics of AE. We will focus here on (1) the way our attention is exercised; (2) the paradox of the tragic; and (3) the inherently active profile of aesthetic experience.

(1) The conception of aesthetic experience under PPT, as leading to a cognitive restructuring under the particular motivational profile, would help explain the type of attention at stake underlying our aesthetic experiences. First, a particular exercise of attention can correlate with the process of optimizing our predictions (Feldman & Friston, 2010; Hohwy, 2012, in Velasco & Loev 2024, p. 6). Second, our conception of aesthetic experience through the lens of the disinterested profile would be able to explain another structural model of aesthetic experience understood in terms of its attention. Importantly, Nanay (2016) asserts that AE is characterized by attention that focuses on an object while being distributed across its properties. This is especially relevant in experiences like observing a landscape, a painting, or a piece of music, where perception is concentrated on the whole object while acknowledging its various constitutive elements. In this sense, the attention is distributed and therefore “overinvested”, as Schaeffer (2015) notices. This phenomenon could be explained by the disinterested profile sustaining the cognitive restructuring. Indeed, the need for accommodation in our AE does not seem to respond to any pragmatic goal, but is sought “for its own sake”. In this sense, our attention can focus on as many properties of the object as possible, making sense of all of them holistically.

(2) Moreover, as our model focuses not only on the structure of aesthetic experience but also on the metacognitive feelings involved, it can elucidate why pleasure can be derived from representational content that is otherwise valued negatively. The approach presented above suggests that the pleasure of an AE stems from the overarching satisfaction of understanding or grasping something new, regardless of the content’s inherent negativity. Such a model accounts for the paradox of the tragic (see, e.g. Schaeffer 2015), where individuals find enjoyment in tragic or distressing artworks because their cognitive engagement leads to a moment of understanding something new. Our approach allows us to explain how aesthetic experiences transcend mere content to offer profound cognitive rewards, thereby enriching our understanding of the world.

(3) Finally, AE, far from being a mere passive contemplation, is

an active behavior that necessitates cognitive restructuring to create new meaning. This active engagement involves not only physical presence but also perceptual, cognitive, and emotional involvement with the object, which is somewhat challenging, even at lower levels. AE requires the integration of whatever is perceived into one's cognitive background, and even reevaluating and recombining the latter to allow the AE to emerge. Even though AE occurs under a "disinterested profile", this disinterest signifies engaging with the object "for its own sake", under a highly active mode of contemplation. The aesthetic object prompts a kind of engagement that, while disinterested in pragmatic outcomes, is rich with cognitive activity. Thus, AE, detailed under PPT terms, unveils its active and situated character, involving a dynamic interplay between the object and the subject's physical and cognitive activity.

5. *Advantages and answers to objections*

Let us wrap things up. Through this article, we have drawn a structuralist and specifically adverbialist conception of AE taking into account both the cognitive and affective sides of this latter. Our approach reframes the Adverbialist Model, understood through the prism of the fluency and disfluency of information processing and the specific disinterested "motivational profile" (Dokic, 2016), in the context of PPT. Combining PPT with the adverbialist approach has the advantage of more fully accounting for the anticipatory mechanisms at play in the metacognitive appreciation of an aesthetic object. Although we take cognitive restructuring as a crucial aspect when it comes to AE, we are not defending here an intellectualist conception of aesthetics, since we intend cognition as always already entangled with affective states and shaped by the environment the subject as a whole organism is originally related to.

We believe that, *prima facie*, this model can be applied to multiple AE such as listening to music, literature, and cinema, but also to ordinary AE, and experiences of natural objects. The relative specificity of each remains to be determined, and the model undoubtedly needs to be tested on particular cases. Anyway, before future investigations, it is important to preliminarily clear the field from some objections that could weaken our general model. The main objection to our view could refer to a radical form of subjectivism we might be supporting here. Are we implicitly suggesting that, since AE reflects personal metacognitive feelings, any kind of objectivism is banned when it comes to aesthetic appreciation?

We do not believe so. A form of objectivism is still provided by our account: to our view, the objective side of AE would stem from the situated relationship between a subject x and an item y . This relationship would provide some justification for the fact that x experiences y as an aesthetic item, at least in terms of fluency/disfluency processing. Furthermore, insofar as the subject can provide reasons for her aesthetic appreciation of the object, based on her mental and embodied state, the AE she is undergoing is *ipso facto* “objectively” reasonable and thus understandable to other people. Those reasons, while sometimes personal, can in principle be communicated to others and might (or not) resonate with them. In this scenario, agreement would not be necessarily reached as in the content-view scenario, thus better accommodating common sense intuitions about aesthetic appreciation. Still, this sharing of reasons could potentially lead others to a new cognitive restructuring of their own experience through a different approach to the stimulus.

Let us now address a last potential concern about our approach. Given that our conception lies highly on cognitive and epistemic grounds, it might seem at odds with the phenomenology of more ordinary experiences such as, for instance, the experience of a beautiful sunset, or of other ordinary objects. One might argue that it is not obvious how these experiences would involve a cognitive restructuring. First, note that, according to our view, it is *de iure* possible for any object to be an aesthetic object. Indeed, if the object *is* aesthetic, it is only because it is the object of an AE. Second, and more fundamentally, if there is an absence of AE in front of a given object, this is attributed to the deficiency of basic meaning-making. Thus, if there is an AE in front of a sunset, it is because there is, at least in a minimal sense, some degree of accommodation. Drawing from the idea that AE are inherently situated (Brady 1998), whether intentionally sought or stumbled upon unexpectedly, every AE, even those seemingly purely perceptual, is intricately connected to a specific context and a bodily-sentient organism, thus infused with past encounters and engaged in sense-making with new information, regardless of the nature of the object⁷. In the case of the appreciation of the sunset, one appreciates its fleeting nature or finds a particular resonance in colors reminiscent of a cherished childhood landscape, among others, which lead to the previously described necessary “cognitive restructuring.” After all, even a garbage plastic bag can give place to an AE (as in the

⁷ This does not mean that the properties of the object do not have a role in the aesthetic experience; once again, the aesthetic experience unfolds in the relationship between the object *and* the subject

well-known scene of *American Beauty*),⁸ as long as it elicits some new meaning-making.

Though the reasons behind cognitive restructuring might be highly personal, an aesthetic experience (AE) remains justifiable by applying to the situated relationship between the subject undergoing it and the object the experience is about, as previously stated.

6. Conclusion

To conclude, our account has the benefit of avoiding some of the objections that the content-oriented view has to face. It also presents the advantage of providing an accurate account of AE, explaining why it presents itself with a particular attentional overinvested profile. Furthermore, this model makes sense of the pleasure derived from this type of experience, even when this is paradoxical. That pleasure would indeed depend, particularly, on having “learned” something new, in the sense of actualizing prior models. Moreover, our view helps understand and unveil the dynamic character of AE while accepting its intra- and inter-personal differences. Finally, given the fundamentally epistemic character of AE that emerges, further research needs to be done in terms of curiosity and understanding, both highly present in learning and aesthetic contexts.

References

- Beardsley M.C., *The Aesthetic Point of View: Selected Essays*, edited by Wreen M.J. & Callen M.D., Cornell University Press, Ithaca (N.Y.) 1982.
- Berlyne D.E., *Studies in the New Experimental Aesthetics: Steps Toward an Objective Psychology of Aesthetic Appreciation*, Hemisphere Publishing Corporation, Washington D.C. 1974.
- Bornstein R.F., Kale A.R., & Cornell R.K., *Boredom as a Limiting Condition on the Mere Exposure Effect*, in “Journal of Personality and Social Psychology”, 58/5 (1990), pp. 791-800.

⁸Our approach is prima facie compatible with the hypothesis that even abstract ideas and intellectual pursuits (Schellekens 2022) can be objects of aesthetic experience since to our account aesthetic experience is defined not based on the perception of a material object, but rather referring to the way we perceive, and in particular by the interplay of fluency and disfluency of our expectations in experiencing disinterestedly a phenomenon. Furthermore, applying our view to intellectual objects would not be inconsistent with the embodied framework we situate our account in. No inconsistency would arise insofar as we take intellectual objects themselves as originally resulting from the cognitive function of an embodied mind.

- Brady E., *Don't Eat the Daisies: Disinterestedness and the Situated Aesthetic*, in "Environmental Values", 7/1 (1998), pp. 97-114.
- Carroll N., *Art and the Domain of the Aesthetic*, in "The British Journal of Aesthetics", 40/2 (2000), pp. 191-208.
- Carroll N., *Aesthetic Experience Revisited*, in "The British Journal of Aesthetics", 42 (2002), pp. -.
- Carroll N., 'Aesthetic Experience: A Question of Content', in M. Kieran (eds.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Blackwell, London 2005, pp. 69-97.
- Carroll N., *Recent Approaches to Aesthetic Experience*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 70/2 (2012), pp. 165-177.
- de Sousa R., *Epistemic Feelings*, in "Mind and Matter", 7/2 (2009), pp. 139-161.
- Dewey J., *Art as Experience*, The Penguin Group, New York 1934.
- Dokic J., *Aesthetic Experience as a Metacognitive Feeling? A Dual-Aspect View*, in "Proceedings of the Aristotelian Society", 116/1 (2016), pp. 69-88.
- Frascaroli J., Leder H., Brattico E., Van de Cruys S., *Aesthetics and Predictive Processing: Grounds and Prospects of a Fruitful Encounter*, in "Philosophical Transactions Royal Society B", 379 (2023): 20220410.
- Goldman A., *Aesthetic Value*, Westview Press, Oxford 1995.
- Goldman A., *The Broad View of Aesthetic Experience*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 71/4 (2013), pp. 323-33.
- King A., 'Response-dependence and Aesthetic Theory', in Howard C. and Rowlands R. (eds.), *Fittingness: Essays in the Philosophy of Normativity*, Oxford University Press, Oxford 2022.
- Kirchoff M., *Predictive Brains and Embodied, Enactive Cognition: An Introduction to the Special Issue*, in "Synthese", 195/6 (2018), pp. 2355-2366.
- Koblizek T., *Contemporary Art and the Problem of Indiscernibles: An Adverbialist Approach*, in "Estetika: The European Journal of Aesthetics", 16/1 (2023), pp. 19-35.
- Kriegel U., *A Fitting-Attitude Approach to Aesthetic Value?*, in "British Journal of Aesthetics", 63/1 (2023), pp. 57-73.
- Levinson J., *Aesthetic Pursuits: Essays in Philosophy of Art*, Oxford University Press, Oxford 2016.
- Mack A., *Is the Visual World a Grand Illusion?: A Response*, in "Journal of Consciousness Studies", 9/5-6 (2002), pp. 102-10.
- McReynolds P., 'The Nature and Assessment of Intrinsic Motivation', in P. McReynolds (eds.), *Advances in Psychological Assessment*, Vol. 2, Science and Behavior Books, Palo Alto 1971, pp. 157-177.
- Miller M. & Clark A., *Happily Entangled: Prediction, Emotion, and*

- the Embodied Mind*, in “Synthese”, 195/6 (2018), pp. 2559-2575.
- Mothersill M., *Beauty Restored*, Clarendon Press, Oxford 1984.
- Nanay B., *Aesthetics as Philosophy of Perception*, Oxford University Press, New York 2016.
- Noe A., *The Entanglement: How Art and Philosophy Make Us What We Are*, Princeton University Press, New York 2023.
- Peacocke A., ‘Aesthetic Experience’, in E.N. Zalta (ed.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Spring 2023 Edition, URL = <https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/aesthetic-experience/>.
- Piaget J., *Adaptation Vitale et Psychologie de l’Intelligence*, Hermann, Paris 1974.
- Proust J., ‘Feelings as Evaluative Indicators’, in T.K. Metzinger & J.M. Windt (eds.), *Open MIND* (31), MIND Group, Frankfurt am Main 2015, pp. 1-7.
- Reber R., Schwarz N., & Winkielman P., *Processing Fluency and Aesthetic Pleasure: Is Beauty in the Perceiver’s Processing Experience?*, in “Personality and Social Psychology Review”, 8/4 (2004), pp. 364-82.
- Reber R., Winkielman P., & Schwarz N., *Effects of Perceptual Fluency on Affective Judgments*, in “Psychological Science”, 9 (1998), pp. 45-48.
- Schaeffer J.-M., *L’expérience Esthétique*, Gallimard, Paris 2015.
- Schwarz N., ‘Of Fluency, Beauty, and Truth: Inferences from Metacognitive Experiences’, in J. Proust & M. Fortier (eds.), *Metacognitive Diversity: An Interdisciplinary Approach*, Oxford University Press, New York 2018, pp. 25-46.
- Stolnitz J., *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction*, Houghton Mifflin, New York 1960.
- Van De Cruys S., Bervoets J., & Moors A., ‘Preferences Need Inferences: Learning, Valuation, and Curiosity in Aesthetic Experience’, in *The Routledge International Handbook of Neuroaesthetics*, Routledge, London 2022, pp. 475-506.
- Velasco & Loev 2024, *Metacognitive Feelings: A Predictive-Processing Perspective*, in “Perspectives on Psychological Science”, 20/10 (2024), pp. 1-23.
- Vernazzani A., *How Artworks Modify Our Perception of the World*, in “Phenomenology and the Cognitive Sciences”, 22/2 (2021), pp. 417-438.
- Winkielman P., Schwarz N., Fazendeiro T., & Reber R., ‘The Hedonic Marking of Processing Fluency: Implications for Evaluative Judgment’, in J. Musch & K.C. Klauer (eds.), *The Psychology of Evaluation: Affective Processes in Cognition and Emotion*, Mahwah, Lawrence Erlbaum, 2003, pp. 189-217.

Perspective and Metamorphosis from the Renaissance to Amazonia

Emanuele Capozziello*

ABSTRACT

In this article, I aim to create a dialogue between “perspectivist” anthropology and the concept of “perspective” in aesthetics and art history. By juxtaposing the two, I will explore the emergence of an anthropological theory of representation that points toward a “reversal” of the Western perspectivist paradigm. The first part will delve into the notion of perspective as a distinctly modern and Western “scopic regime,” while the second part will examine anthropological perspectivism as a form of “reversal” of the first. This reversal will be characterized as pointing toward a “metamorphic” conception of perspective within the ethno-anthropological framework. I will argue that, in anthropological perspectivism, “having a perspective on the other” involves an openness to adopting their form, whether as a risk or an opportunity. Thus, “putting the other into perspective (as an object)” transforms into “assuming the perspective of the other (as a subject).”

KEYWORDS

Perspective, perspectivism, metamorphosis, representation, anthropology

In this article, I will attempt to bring “perspectivist” anthropology into dialogue with some reflections on the notion of “(linear) perspective” in aesthetics and art history. I will seek to show how, in the polarities highlighted by this comparison, it is possible to see the emergence of *a theory of representation* that constitutes a “reversal” of what will be examined as the representational paradigm of Western perspectivism.

First, what do I mean by “perspectivist anthropology”? Eduardo Viveiros de Castro defines perspectivism as “a set of ideas and practices” particularly prevalent in indigenous Amazonia, more generally throughout Native America, and to varying degrees in multiple indigenous societies worldwide (though this ethnological generalization of the model has not remained without criticism).¹

* Ph.D., Scuola Normale Superiore, emanuele.capozziello@sns.it

¹ Two very harsh critiques of this and other aspects of perspectivism are elaborated by Ramos 2012 and Turner 2009. When situated within the contemporary anthropological rediscovery of the conceptual tool of “animism” (Holbraad & Pedersen 2017, pp.

Viewed in light of a traditional soul-body dialectic, this cosmology “imagines a universe peopled by different types of subjective agencies, human as well as nonhuman, each endowed with the same generic type of soul, that is, the same set of cognitive and volitional capacities” (Viveiros de Castro 2004, pp. 5-6). This interspecific psychological identity implies a conception of the body as the site of differentiation, as long as it is a *site of perspective*. For example, even though a human and a jaguar are similar in terms of their “personhood,” what differentiates them is the body-environment nexus: each body has properties that configure its environment in a specific way. The bodily difference between a human and a jaguar results in a difference in the “worlds” these different species inhabit: similar concepts, values and desires populate the souls of humans and jaguars, but they pass through two different bodily filters, each capable of reacting to different affordances and engaging in certain behaviours over others. Thus, for example, the same ideas of “drink” or “home” will yield different objective correlates: “what jaguars see as ‘manioc beer’ (the proper drink of people [...]), humans see as ‘blood’ [and vice versa]. Where we see a muddy salt-lick on a river bank, tapirs see their big ceremonial house” (Viveiros de Castro 2004, p. 6).

Thus, by perspectivism, anthropologists mean a conception of the world that foregrounds the corporeal-environmental situatedness of the subjectivities (both human and other-than-human) that inhabit it, identifying the factor of differentiation among these subjectivities in the acquisition of different perspectives that are not simply “different viewpoints on the same world,” but more properly “formally similar yet bodily-environmentally distinct viewpoints that *generate* different worlds.”²

Beyond the ambition of constructing an original ethno-anthropological schematism, perspectivism aims to identify certain non-Western cosmologies as “partners” in philosophical thought, particularly useful in the effort to develop a philosophical rejection of “the

160-163; Mancuso 2014; Harvey 2006; Descola 2013; Bird-David 1999), perspectivism can be understood as a spontaneously transcultural comparative model. However, this understanding also scales back its predicative claims on individual ethnographic contexts. I will not further develop the issue of the relationship between perspectivism and animism as transcultural ontologies or comparative models. I mention it here to acknowledge a tradition of ethno-anthropological “generalization” in logical-structural terms and its critical points; however, the ambition of this article remains (for whatever this means) strictly philosophical, focusing more on the conceptual life of the notion of perspective within this field of study, rather than on its actual robustness or validity as an ethnographic tool.

² Good introductions to perspectivism and its partaking in a broader “ontological turn” in anthropological and social sciences are Holbraad & Pedersen 2017, Mancuso 2016 and Viveiros de Castro 2012.

vicious dichotomies of modernity” (Viveiros de Castro 2014, p. 49). These dichotomies (subject-object, human-nonhuman, culture-nature, and so on), as I will attempt to show, are countered by this anthropological school with the (distinctly modern) philosophical technique of ‘ironization.’ The notion of perspective itself is imbued with this irony: the perspectival subject of Western modernity is stripped of its rationalistic fixity and exposed to decentering, deformation and relativization. Specifically, unlike the abstract and monocular subject of the Alberti’s “*costruzione legittima*,” the perspectival subject of anthropological perspectivism is conceived as *intrinsically metamorphic*. The perspectival subject cannot but “unceasingly transform into its opposite,” into the other-than-self, thus framing the relationship with the other as an encounter with a “Necker cube,” *a space of oscillating identity and gestaltic instability* (Viveiros de Castro 2014, p. 72). Returning to the earlier example of perspectival differentiation between human and jaguar, Viveiros de Castro writes: “every beer has a background-taste of blood and vice-versa” (Viveiros de Castro 2014, p. 73).

In this article, I recognize anthropological perspectivism as a valuable “partner” in philosophical thought, suggesting a potential new structural role for the concept of perspective within a theory of representation that is beyond-the-human (Kohn 2013), ecological (Descola 2013) and multispecies (Van Dooren *et al.*, 2016). However, the very use of the term “representation” – which I will employ here in its scopic-visual and aesthetic-cognitive sense as it appears in contemporary debates on linear perspective (e.g. Marin 2001) – reveals the article’s departure from some fundamental philosophical premises of anthropological perspectivism. The latter adopts a rigorously anti-representationalist stance, preferring an “ontological” discourse about “worlds” over an “epistemological” discourse about “worldviews” (Henare *et al.*, 2007, pp. 10-12). Since my aim is a from-above comparison between studies on “linear” perspectivism in the West and studies on perspectivist cosmologies in various ethnographic contexts, this article does not intend to adhere to the perspectivism of Viveiros de Castro and colleagues in a scholastic manner.

In §1, I will focus on the notion of perspective as a distinctly modern and Western “scopic regime,” while in §2, I will examine anthropological perspectivism as a kind of “reversal” of the first. I will characterize this reversal as indicative of a “metamorphic” conception of perspective by the anthropologies under consideration. Even one of the fathers of Renaissance ‘perspectivism,’ Giovanni Pico della Mirandola, spoke of the human being as a “wonderful

chameleon,” whose metaphysical freedom allows them to transform into any living being: to vegetate like a plant, to cry out like a beast, to dance like a star (Severi 2018, p. 262). However, it is important to add that metamorphoses, understood in the strong sense – not merely as chameleonism or mimicry, but as the true adoption of the form and perspective of the other, representing a true decentring of one’s self – fall within the domain of magical exceptions or *mirabilia*, in a tradition that spans from Ovid to Kafka (Malabou 2012, p. 7). In contrast, in some non-Western ontologies, these *metamorphoses represent the only authentic ‘rational’ possibility for the understanding of the other.*

1. *Perspective: the scopic regime of Western modernity*

In the following text, Philippe Descola identifies Renaissance perspective as the scopic-imaginative logic of the cognitive and practical relationship of the “modern subject” with the world:

Thanks to linear perspective, which orders a geometric space from the viewer’s axis of vision that is centered, homogeneous and measurable at every point, the subject who creates the image and the viewer who contemplates it work together to create a new totality that emancipates itself from the things it depicts. Perspective enables a new experience of the phenomenal world, which has suddenly become modern nature as a reality instituted by a human agent and henceforth traversed by the distinction between a subject and an object. (Descola 2021, pp. 439-440).

Descola, therefore, considers “perspective” as the hypostatization of a human subject that objectifies the non-human other in a *homogeneous and impersonal* image. This entails the deepest ecological consequences: “Nature, now dumb, odor-free, and intangible, had been left devoid of life. [...] [A]ll that remained was a ventriloquist’s dummy, of which man could make himself, as it were, the lord and master” (Descola 2013, p. 61). In a similar way, Bruno Latour claims that perspective establishes a regime of representational binarization: the (human) subject *for* this (natural) object, and the object *for* this subject (Latour 2017, p. 17). This dualistic scheme anchors a monolithically defined “nature” to an ideal and omnipotent human sight, which, as we will see, “rationalizes” all the other-than-human into a flattened and linearized whole. Latour expresses these thoughts through the following image: “To prepare a still life (*nature morte*), the artist first has to kill it” (Latour 2017, p. 18).³

³ I would like to thank one of the anonymous reviewers for recommending that I reference the work of Denis Cosgrove in connection with these themes, though numerous other sources could undoubtedly be cited, particularly within the field now recognized

Reflections such as the latter fit into a broader discourse that (often critically) *metaphorizes* Renaissance linear perspective as a (or *the*) “scopic regime” of Western modernity: a schema that defines epochal conditions of visibility and invisibility (Jay 1988).⁴ As noted by James Elkins, since at least the eighteenth-century perspective has evolved from being a cold geometric method of pictorial representation to becoming a metaphor that has rewritten both lexically and conceptually the history of Western thought: “Any opinion is a ‘standpoint’, a ‘point of view’ [...] Every thought, to the degree that it is our own possession, contributes to our ‘perspective’” (Elkins 1994, p. 29). Eventually, in the work of authors such as De-scola and Latour, “perspective” has become the name given to the monarchic gaze upon the world that dominates the non-human and attributes to it a value *relative* to human “usefulness” or “truth.”

In these (often indistinguishably critical and descriptive) conceptions of perspective as the “scopic regime of modernity,” a *dialectic of distance* between subject and object is at stake. Erwin Panofsky referred to it as an oscillation between the “‘claim’ of the object” and the “ambition of the subject”:

Thus the history of perspective may be understood with equal justice as a triumph of the distancing and objectifying sense of the real, and as a triumph of the distance-denying human struggle for control; it is as much a consolidation and systematization of the external world, as an extension of the domain of the self (Panofsky 1991, pp. 67-68).

as “landscape aesthetics” (Siani 2022). Regarding Renaissance perspective painting – especially concerning the early Italian origins of landscape painting – Cosgrove writes: “in an important, if not always literal, sense the spectator owns the view because all of its components are structured and directed towards his eyes only. The claim of realism is in fact ideological. It offers a view of the world directed at the experience of one individual at a given moment in time when the arrangement of the constituent forms is pleasing, uplifting or in some other way linked to the observer’s psychological state; it then represents this view as universally valid by claiming for it the status of reality. The experience of the insider, the landscape as subject, and the collective life within it are all implicitly denied. Subjectivity is rendered the property of the artist and the viewer – those who control the landscape – not those who belong to it” (Cosgrove 1984, p. 26).

⁴In this text, Martin Jay discusses a “plurality” (inherently undetermined) of scopic regimes that shape modernity. He exemplifies this by placing Cartesian-Renaissance perspectivism alongside what Svetlana Alpers famously called the Dutch “art of describing” and Christine Buci-Glucksmann’s Baroque “madness of vision.” To be sure, Jay recognizes the “hegemonic” role of the perspectivist scopic regime within both artistic and scientific visual culture, but he emphasizes the importance of avoiding its “demonization”: “The radical dethroning of Cartesian perspectivalism may have gone a bit too far. In our haste to denaturalize it and debunk its claims to represent vision *per se*, we may be tempted to forget that the other scopic regimes I have quickly sketched are themselves no more natural or closer to a ‘true’ vision. Glancing is not somehow innately superior to gazing; vision hostage to desire is not necessarily always better than casting a cold eye; a sight from the situated context of a body in the world may not always see things that are visible to a ‘high-altitude’ or ‘God’s-eye-view’” (p. 19).

The *Zwischenraum*, the intermediate space between self and external world that Aby Warburg (2017) saw constitutively displayed and incessantly renewed in the history of Western artistic creativity, is, according to authors like William Ivins (1938), a space of rationalization of the visible, while others, like John Berger (1972, p. 109), emphasize how the perspectival gaze aims to “lock infinity in a safe,” and thus to the appropriation by the perspectival self of a homogeneous space. This visual tension between distancing and appropriation rests on a premise of anthropocentric rationalization of the visible/imaginable: visual space is “denarrativized,” “robbed of its substantive meaningfulness to become an ordered, uniform system of abstract linear coordinates” (Jay 1993, pp. 51-52). The human subject is thus placed in an ambivalent role: while it is true that the spectator is nothing but a particular point of view within an infinite *res extensa*, it is also true that the faculty to trace the limits and terms of the visible characterizes this human subject as an “angelic ‘I’” (Harries 1973). The human being is a “zero point” that generates an infinity of possible perspectives on an infinite world, but does not grant these perspectives genuine autonomy (Rotman 1987). Rather, the subject states “this is how I would see” from this viewpoint or that, where these viewpoints would remain blind spots if not filled by human consciousness. In this sense, modern perspective is essentially “linear”: it draws an infinite line that transverses reality orthogonally, without consideration for the encounter of non-human perspectives, pigeonholing the plurality of alternative modes of vision into a monofocal master grid. This “cold, synchronic, omniscient gaze” (Bryson 1983, p. 94) is not only “angelic,” but even “godlike”: linear perspective grants “to mortal man the heretofore sacred privilege of *imaging nature* just as God himself projected it from his own divine eye” (Edgerton 2009, p. 76, my italics).⁵

However, it would be difficult to deny the evidence that, in the history of modern sciences and arts, the ideal of a systematizing gaze and an infinite rationalized space – with the dialectic of distance that this polarity entails – *has remained exclusively an ideal*. The demiurgic-rationalistic *Urform* of the world has always been exposed to a *reversal* into its negative, namely the proliferation of scattered and perverse glances. We could say that, throughout the perspectivist modernity art and thought, Leibnizian perspectivism, heir to that of Alberti and Brunelleschi in its confidence in the

⁵ Belting (2011) claims that with perspective “the question of the image” was born: the question of the centrality of gaze and the transformation of the world into an image (in an obvious reference to Heidegger’s “world picture”). Perspective turns *nature* into a totality of which it is possible and necessary to have an *image*. On these issues, see also Fraisopi (2016) and Longo (2012).

fulfillment of the single point of view in an infinite and rational harmony,⁶ has always been afflicted by Nietzschean perspectivism, that is, by illusionism and relativism.⁷ In other words, *an anamorphic potential* has always stylistically and conceptually infested the perspectival paradigm (Lacan 1998, pp. 79-90). Anamorphosis, like the one shown in the famous Holbein's painting *The Ambassadors*, is a "depraved perspective," but despite this, it is nothing but a "logical demonstration" of the perspectival gaze (Baltrušaitis 1977), since, we could say, it is a real attempt to explore the multiple dimensions or alternative geometries promised by the opening of an infinite space by linear perspective. Anamorphosis is an ambiguous introspection by perspective, an attempt to carry itself to its extreme consequences, which, however, culminates in a reversal of the original rationalistic intent.

A ground of anamorphic proliferations such as Baroque art – in which "the soul aspires to dissolution in the sublimity of the huge, the infinite" (Wölfflin 1950, p. 10) – may be seen as a demonstration of the impossibility of considering perspectivist rationalism as anything more than an ideal never fully realized. The infinite *res extensa* projected by Baroque perspective becomes wild and impassable by a single gaze directed towards a rational vanishing point. Glances flee towards "a luminous chaos of material excess, where form undoes itself to become another" (Buci-Glucksmann 2013, p. XIX). The subject – now no longer a rational and abstract point, but a bodily and passionate individual – is brought by vision outside of itself, to ecstasy (Buci-Glucksmann 2013, p. 4), and the world betrays every gaze that attempts to linearly traverse it by distorting every form. The ambition for the truth of perspective is *logically* reversed into a joyful aporia (Marin 2001, p. 15). The gaze surrenders to the folds of representation and casts glances without ambitions for the infinite, but *dissolved* in the infinite (Deleuze 1993, p. 24).

Anamorphosis and the Baroque demonstrate that the rationalistic distance opened by the scopic regime of linear perspective is always exposed to self-contradiction. By slightly shifting the point of view, a space that appears perfectly geometrized becomes an illusionistic and dysmorphic space. A gaze that imagines it can

⁶ "From the perfection of the supreme author it also follows that not only is the order of the whole universe the most perfect possible, but also that each living mirror which represents the universe according to its own point of view, that is, each *monad*, each substantial centre, must have its perceptions and its appetites regulated in the best way which is compatible with all the rest" (Leibniz 2014, p. 275)

⁷ "If our 'I' is our only *being*, on the basis of which we make everything *be* or understand it to *be*, fine! Then it becomes very fair to doubt whether there isn't a perspectival *illusion* here – the illusory unity in which, as in a horizon, everything converges" (Nietzsche 2003, p. 77).

“see through” the pictorial surface and fantasize about “dominating” the representational space, can instead become lost in a “madness of vision.”

2. Amerindian perspectivism as metamorphism

Now, I suggest that the attempt by Viveiros de Castro and colleagues to understand under the label of “perspectivism” the cosmologies of some native non-Western cultures, is related to the recognition of what I just described as the “anamorphic potential” of the systematized space. The dialectical irony in these anthropologists’ choice of word lies in adopting only the “irrational” byproducts of the representational regime of perspective. Here, “having a perspective” does not mean striving for the rationalization and domination of the visible. Instead, it means *exposing oneself to anamorphic relationships with the world, opening up to an inevitable madness of representation*. In this sense, I suggest that anthropological perspectivism rediscovers in some non-Western cosmologies a representational paradigm determining a *reversal*⁸ of Western perspective. Anthropological perspectivism has as its hallmark the conversion of an anamorphic risk into a lucid metamorphic consciousness: *the transformation into the other as a representational model*.⁹

The fundamental premise of this perspectivism is a conception of the world as an uncertain “metamorphic zone” (Latour 2017). As Peter Rivière notes, the “native peoples of Amazonia live in a highly transformational world, where what you see is not necessarily what you get” (1994, p. 256),¹⁰ and this due to a particular conception of the body. Viveiros de Castro defines the Amazonian body as “an assemblage of affects or ways of being that constitute a habitus” (Viveiros de Castro 2012, p. 113). For instance, the body of a jaguar is not merely its physical frame, but an extended and

⁸ I take *the metaphor* of a “reverse perspective” from Pavel Florenskij (2002). I am not suggesting a shared methodology or intent between anthropological perspectivism and Florenskij’s aesthetic-theological theory, but I use this image of a perspective “reversal” to highlight a resonance in the goals of the two theories to “challenge” the representational system of linear perspectivism on its own ground. Both theories ambitiously present a model of representation that is not simply other but, in a somewhat ironic dialectic, elaborates a “negative” of the criticized theory. For a similarly non-literal and dialectical interpretation of “reversal” in Florenskij, see Antonova (2010).

⁹ We can find a similar model of representation as the adoption of the perspective of the other in Walter Benjamin’s dissertation on German Romanticism. We can in fact think of metamorphic perspectivism as the endless incorporation of “other beings, other centers of reflection, more and more into [one’s] own self-knowledge” (Benjamin 1996, p. 146).

¹⁰ This is true not only for the Amazon world. See, for example: Hallowell 1960, p. 65.

dynamic affective structure determined by everything it means to “be a jaguar,” such as moving like a jaguar, smelling like a jaguar and hunting like a jaguar. Thus, a transformation into a jaguar is already noticeable in the adoption of behaviours similar to those of the animal (primarily, in ethnographic examples, the “thirst for blood”). The physical difference between a human being and a jaguar is one negotiable boundary among others (at most, as we read in many myths or stories, characterized as a phenomenological threshold of confirmation)¹¹ and certainly not an ultimate barrier.

Every form of life is internally driven by a metamorphic *Bildungstrieb*: daily existence is guided by a constant “allomorphic impetus” (Viveiros de Castro 1992, p. 22). The Brazilian forest of the Araweté is a cosmos where there is no stable mirroring between the self and the other. The forest is “a non-Euclidean social space” (Viveiros de Castro 1992, p. 4), where the form of the self and the form of the other are subject to “a process of continuous topological deformation.” Descola (2013, p. 138) aptly refers to this phenomenon as “anamorphosis”: the forest space is uninhabitable by systematizing gazes and stable life forms, as every encounter with the other can potentially deform the basic relational premises of the space in which it occurs.

Kaj Århem (1996) discusses, in the case of the Makuna, “the universe of living being [...] as a cosmic food web” (p. 188). What determines the nature of a jaguar is its bodily perspective, that is, its performative, affective and relational positioning in the cosmic order of the forest. We can follow Deleuze’s idea that “perspectivism [...] does not mean a dependence in respect to a pre-given or defined subject; to the contrary, a subject will be what comes to the point of view, or rather what remains in the point of view” (Deleuze 1992, p. 19). Perspective is an effect of the individuation of a body within a diachronic, dialogical and differential cosmic process. “The form (or perception) is defined by the relation, and not vice versa” (Vilaça 2005, p. 458).

The body, and thus its perspective, are continuously fabricated through nourishment, abstention, decoration and a series of other daily practices where it is impossible to clearly distinguish processes of conservation from those of transformation, the maintenance of identity from the exploration of alterity (Tassan 2017; Vilaça 2002; Viveiros de Castro 1987). Even metabolic processes are seen as potentially metamorphic practices. In these processes it becomes particularly clear how metamorphosis always involves a dialectic between a *vis centrifuga* and a *vis centripeta* (Goethe 1988, p. 43), betwe-

¹¹ For some non-Amazonian examples, see: Howell (2013, pp. 101-102; 2016, p. 56), Willerslev (2007, pp. 89-90).

en the (re)generative maintenance of identity and the “allomorphic impetus.” Among the Makuna, the meat of an animal can only be consumed after proper shamanic blessings, since food consummation “involves a process of partial consubstantiation and contextual identification between eater and food – and therefore also the potentiality of the eater being ‘consumed’ by the very food consumed” (Århem 1996, p. 194). Among the Suya, failure to observe certain food restrictions exposes to a risk of “incorrect incorporation” of the prey, this implying a metamorphosis of the human into a witch, and as a consequence the ability to transform into a bat, a jaguar or an owl (Seeger 1981, p. 199). Among the Wari’, prey that is not correctly killed, inspected and ingested may provoke certain types of sickness, in which “the sick person gradually transforms into the animal” (Vilaça 2002, p. 357). This risk of transformation into the prey due to a failure to comply with hunting and consumption norms assumes, for the Achuar, the form of a risk of “role reversal”: the undisciplined or disrespectful hunter, for example, becomes himself a potential prey of cannibal spirits (Descola 1986, p. 318).

Maintaining one’s bodily perspective is, therefore, a continual exercise in mitigating metamorphic risks, and therefore of taking care of one’s role or position in the cosmic web. To metamorphose means to assume the other’s position, and therefore the other’s perspective within the cosmic network of the forest. A human fears *instantaneously and unknowingly* entering the gaze, that is, the relational space, of the non-human entity.

Metamorphosis occurs at the meeting point of two perspectives [...]. In this case, then, it would be probably more accurate to say that transformation is not a process but a relation. Nothing ‘happened’, but everything has changed. No motion, no ‘process’, no ‘production’; just position and condition, that is, relation. (Viveiros de Castro 2012, p. 147; see also Viveiros de Castro 2014, p. 66).

The ability of the individual’s gaze to distance and distinguish what it meets is linked to a subtle anamorphic line, which, like in the case of Holbein’s *The Ambassadors*, requires a particular correspondence between viewpoint and topological conditions. Ethnographies from various parts of the world tell us of instances where this coincidence is lacking, leading to a perspectival distortion in the relationship with the other that calls into question the possibility to have a stable representation of them and, in certain occasion, even to distinguish oneself from them. For the Yukaghir, for instance, hunting is essentially a perspectival game. Hunting is not a moment of orthogonal and stable distancing between a hunter-subject and a hunted-object, but an encounter with the gaze of

the other in a dynamic and topologically ambiguous space, thus a space of potential reversal of perspectives. Hunting an elk requires the hunter to imitate the appearance, movements, smell and sound of the prey (Willerslev 2007, p. 1). However, this “mimetic performance” should not be understood in utilitarian terms of disguise or illusion. The hunter imagines entering a seduction scenario with the prey, where not only the lives but also the identities of both parties are at stake. The hunter may temporarily transform into an elk, seduce the animal and kill it. But it can also happen that, by entering this metamorphic zone, the hunter falls in love with the elk and irreversibly distorts their human gaze.

In conclusion of this characterization of the notion of *perspective as perpetual exposure to anamorphic (and thus metamorphic) risks or opportunities*, I would like to suggest that there are some significant resonances between this way of understanding perspective and some post-Panofskian readings of Renaissance perspective. Hubert Damisch emphasizes that the perspectival subject is the opposite of a “humanist” or anthropomorphic subject (Damisch 1994, pp. 44-5; Iversen 2005). Instead, it is a geometric element inserted into a topological network that does not gift the subject with universal freedom, but *captures* it in a spatial grammar (Damisch 1994, p. 46; Lacan 1998, p. 89). Perspective is a representational system that determines perceptual reasoning and fixes the image of the other as a “lure” for the gaze (Marin 2001, pp. 14-17). Accordingly, the proliferation of anamorphoses is the collateral effect of the rationalization of gaze. In Norman Bryson’s terms, the *gaze*, the orthogonal look that systematizes the flow of phenomena, tries to repress but is always threatened by the *glance*, the “fleeting look” that, captured by the Other, decenters the subject’s position and relativizes any claim of linearity (Bryson 1983, pp. 87-131). The perspectival world of the Yukaghir is, in this sense, a “hall of [*curved*] mirrors” (Willerslev 2007, p. 11), where an accidental or imprudent look can deform the individual’s body – i.e., the synthetic unity of their affects – and displace their viewpoint into that of another individual or species.

3. Concluding remarks

The perspectivist socio-ecological complexity cannot be homogenized into an absolute vision where the viewpoint and vanishing point establish the systematizability of infinite space by a rationalizing gaze. The forest world can only be viewed from an infinity of perspectives, each understandable as an anamorphic variation of

the other. There is no stable rational form, no *costruzione legittima* of space. It is only possible, recalling Florenskij, to see each perspective corresponding to a single *Gestalt*, and each of the infinite *Gestalten* claims its own inalienable principle of vitality.¹² Having a perspective on the other thus means being open, either in the sense of a risk or in the sense of an opportunity, to adopt their form: “putting the other into perspective (as an object)” becomes “assuming the perspective of the other (as a subject).”

However, this radical reconfiguration of the concept of perspective raises a doubt: in Viveiros de Castro and colleagues’ ambition to find philosophical “partners” in perspectivist ethnographies for rejecting a theory of representation based on the universal rationalization of the world (and thus the establishment of a dialectic between alienating “distancing” and dominating “appropriation”), might they not end up fostering a new universalistic ambition? This ambition could be even more presumptuous than the previous one, because the objective homogenization of the other can give way to an idealistic proteism, that is, a claim to universal “personification.” The perpetual risk/opportunity of metamorphosis into the other might thus signify an unwarranted certainty regarding “What It Is Like to Be” the other. The risk of justifying such a theory of representation on an ethno-anthropological basis must be mitigated, and David Graeber’s (constructive) critiques of perspectivism can help clarify this issue.

On one hand, Graeber (2015, p. 6) writes that perspectivism should teach us not to resign ourselves to the “radical alterity,” and thus the fundamental unrepresentability, of what it is like to be the other, but rather to recognize that what distances us from the apperception and way of life of the other is not so “radical” after all. So that what differentiates us is not a metaphysical boundary, but a metamorphic frontier. On the other hand, however, Graeber provides a shrewd “critical” definition of this metamorphic freedom. The “flat” metaphysical ground underlying a universal metamorphic disposition is *not* positively characterized as a space of cosmic resonance, harmonization of identities or reconciliation of differences in a monadology of universal mirroring. Instead, the metaphysical ground underlying the metamorphic zone is *negatively* characterized by Graeber as a space of “recognition of our common limitations,” where “nobody ever will be able to understand the world completely, and [...] this gives us something to talk about”...

¹² “[N]othing that exists can be seen as indifferent and passive material for fulfilling whatsoever kind of schemas, still less taking into account the schema of Euclidean-Kantian space. And so forms should be apprehended according to *their own* life, they should be represented through *themselves*, according to the way they have been apprehended, and not in the foreshortenings of a perspective laid out beforehand” (Florenskij 2002, p. 218).

or someone to transform into, as I would add (Graeber 2015, pp. 27-28). Thus, perspectivist metamorphosis means overcoming the necessary “equivocation” (Viveiros de Castro 2004) in the encounter with the other – of whom we initially never understand what it is like to be them – not through the search for a spontaneous and reassuring super-identity (or “Form”) that defines us both, but through the constant recognition of the *limitedness* that we share when attempting to represent ourselves and the world. In this sense, metamorphosis does not establish universal personification, but rather a disposition to recognize the fragile limits of one’s own and the other’s identities, to which one responds with a constant attempt at self-redefinition in the encounter with the other.

Bibliography

- Antonova C., *Space, Time, and Presence in the Icon. Seeing the World with the Eyes of God*, Ashgate, Farnham-Burlington 2010.
- Århem K., “The cosmic food web: human-nature relatedness in the Northwest Amazon,” in Descola P., Palsson G. (eds.), *Nature and Society: Anthropological Perspectives*, Routledge, London 1996.
- Baltrušaitis J., *Anamorphoses ou Thaumaturgus Opticus* (1955); transl. *Anamorphic Art*, Chadwyck-Healey, Cambridge (MA) 1977.
- Belting H., *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks* (2008); transl. *Florence and Bagdad. Renaissance art and Arab Science*, Belknap Press, Cambridge (MA)-London 2011.
- Benjamin W., *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik* (1919); transl. “The Concept of Criticism in German Romanticism,” in Bullock M., Jennings M. W. (eds.), *Selected Writings. Volume 1. 1913-1926*, The Belknap Press, Cambridge (MA)-London 1996.
- Berger J., *Ways of Seeing*, Penguin, London 1972.
- Bird-David N., “Animism” revisited: personhood, environment, and relational epistemology, in “Current Anthropology,” 40/S (1999), pp. S67-S91.
- Bryson N., *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Yale University Press, Yale-London 1983.
- Buci-Glucksmann C., *La folie du voir: Une esthétique du virtuel* (2002); transl. *The Madness of Vision. On Baroque Aesthetics*, Ohio University Press, Athens 2013.
- Cosgrove D.E., *Social Formation and Symbolic Landscape* (1984), The University of Wisconsin Press, Madison 1998.
- Damisch H., *L'origine de la perspective* (1987); transl. *The Origin of Perspective*, The MIT Press, Cambridge (MA) 1994.

- Deleuze G., *Le Pli. Leibniz et le Baroque* (1988); transl. *The Fold. Leibniz and the Baroque*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.
- Descola P., *La Nature Domestique: Symbolisme et Praxis dans l'Écologie des Achuar*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris 1986.
- Descola P., *Par-delà nature et culture* (2005); transl. *Beyond Nature and Culture*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 2013.
- Descola P., *Les formes du visible. Une anthropologie de la figuration*, Éditions du Seuil, Paris 2021.
- Elkins J., *The Poetics of Perspective* (1994), Cornell University Press, Ithaca-London 2018.
- Edgerton S. Y., *The Mirror, the Window, and the Telescope. How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 2009
- Florenskij P., *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, Reaktion Books, London 2002.
- Fraisopi F., *Perspective and Spatiality in the Modern Age. The Italian Painting and the Topos of Annunciation between Art, Theology and Science*, in "Aisthesis," 1 (2016), 115-133.
- Goethe J.W., *Scientific Studies*, Suhrkamp Publishers, New York 1988.
- Graeber D., *Radical alterity is just another way of saying 'reality'. A reply to Eduardo Viveiros de Castro*, in "Hau: Journal of Ethnographic Theory," 5/2 (2015), 1-41.
- Hallowell I., "Ojibwa Ontology, Behavior, and World View" (1960), in Diamond S. (ed.), *Primitive Views of the World*, Columbia University Press, New York-London 1964.
- Harries K., *Descartes, Perspective, and the Angelic Eye*, in "Yale French Studies," 49 (1973), 28-42.
- Harvey G., *Animism: Respecting the Living World*, Columbia University Press, New York 2006.
- Henare A., Holbaard M., Wastell S., "Introduction: Thinking through things," in Id., *Thinking through things: Theorizing artefacts ethnographically*, Routledge, London 2007.
- Holbraad M., Pedersen M. A., *The Ontological Turn. An Anthropological Exposition*, Cambridge University Press, Cambridge (UK) 2017.
- Howell S., "Metamorphosis and identity: Chewong animistic ontology," in Harvey G. (ed.), *The Handbook of Contemporary Animism*, Routledge, London-New York 2013.
- Howell S., "Seeing and knowing: Metamorphosis and the fragility of species in Chewong animistic ontology," in Arhem K., Sprenger G. (eds.), *Animism in Southeast Asia*, Routledge, London-New York 2016.

- Iversen M., *The Discourse of Perspective in the Twentieth Century: Panofsky, Damisch, Lacan*, in "Oxford Art Journal," 28/2 (2005), 191-202.
- Ivins W. M., *On the Rationalization of Sight. With an Examination of Three Renaissance Texts on Perspective*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1938.
- Jay M., "Scopic Regimes of Modernity," in H. Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle 1988.
- Jay M., *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1993.
- Kohn E., *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*, University of California Press, Berkeley 2013.
- Lacan J., *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1973); transl. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, W.W. Norton & Company, New York-London 1998
- Latour B., *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique* (2015); transl. *Facing Gaïa. Eight Lectures on the New Climatic Regime*, Polity Press, Cambridge (UK) 2017
- Leibniz G. W., *Leibniz's Monadology. A New Translation and Guide*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014.
- Longo, G. "L'infini mathématique 'in prospettiva' et les espaces des possibles," In Benoist J., Paul T. (eds.), *Le formalisme en action: aspects mathématiques et philosophiques*, Hermann, Paris 2012.
- Malabou, C., *Ontologie de l'accident* (2009); transl. *Ontology of the Accident. An Essay on Destructive Plasticity*, Polity Press, Cambridge (UK) 2012.
- Mancuso A., *L'animismo rivisitato e i dibattiti sulle ontologie indigene*, in "Archivio Antropologico Mediterraneo," 16/1 (2014), 5-30.
- Mancuso A., *Antropologia, "svolta ontologica", politica. Descola, Latour, Viveiros de Castro*, in "Archivio Antropologico Mediterraneo," 18/2 (2016), 97-132.
- Marin L., *De la representation* (1994); transl. *On Representation*, Stanford University Press, Stanford 2001.
- Nietzsche, F., *Writings from the Late Notebooks* (1885-1888), Cambridge University Press, Cambridge (UK) 2003.
- Panofsky E., *Die Perspektive als „symbolische Form“* (1927); transl. *Perspective as Symbolic Form*, Zone Books, New York 1991.
- Ramos A. R., *The Politics of Perspectivism*, in "Annual Review of Anthropology," 41 (2012), 481-94
- Rotman B., *Signifying Nothing. The Semiotics of Zero*, Macmillan Press, New York 1987.

- Seeger A., *Nature and Society in Central Brazil. The Suyá Indians of Mato Grosso*, Harvard University Press, Cambridge (MA)-London 1981.
- Severi C., *L'oggetto-persona. Rito, memoria, immagine*, transl. *Capturing Imagination. A Proposal for an Anthropology of Thought*, Hau Books, Chicago 2018.
- Siani A., *Landscape Aesthetics*, in "International Lexicon of Aesthetics," Spring 2022, DOI 10.7413/18258630126.
- Tassan M., *Metamorfosi dei corpi e "corpo aperto": umani e non-umani nella cosmologia di un Quilombo amazzonico*, in "Lares," 83/2 (2017), 269-296.
- Turner T. (2009), "The Crisis of Late Structuralism. Perspectivism and Animism: Rethinking Culture, Nature, Spirit, and Bodiliness," *Tipiti*, 7 (1), 3-42
- Van Dooren T., Kirksey E., Münster, *Multispecies Studies. Cultivating Arts of Attentiveness*, in "Environmental Humanities," 8/1 (2016).
- Vilaça A., *Making kin out of others in Amazonia*, in "Journal of the Royal Anthropological Institute," 8 (2002), 347-365.
- Vilaça A., *Chronically Unstable Bodies: Reflections on Amazonian Corporalities*, in "Royal Anthropological Institute," 11/3 (2005), 445-464.
- Viveiros de Castro E., *Araweté: os deuses canibais* (1986); transl. *From the Enemy's Point of View: Humanity and Divinity in an Amazonian Society*, University of Chicago Press, Chicago-London 1992.
- Viveiros de Castro E., *A fabricacao do corpo na sociedade Xingua-na*, in Oliveira Filho J. (ed.), *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*, UFRJ/Marco Zero, Rio de Janeiro 1987.
- Viveiros de Castro E., *Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation*, in "Tipiti," 2/1 (2004), pp. 3-22.
- Viveiros de Castro E., *Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere. Four lectures given in the Department of Social Anthropology, Cambridge University, February-March 1998*, Hau Masterclass Series, Manchester 2012.
- Viveiros de Castro E., *Me taphysiques cannibales: Lignes d'anthropologie post-structurale* (2009); transl. *Cannibal Metaphysics*, Univocal, Minneapolis 2014.
- Warburg A., *Mnemosyne. Einleitung* (1929); transl. *Mnemosyne Atlas: Introduction*, in "La Rivista di Engramma," 142 (2017), 11-29.
- Willerslev R., *Soul Hunters: Hunting, Animism, and Personhood among the Siberian Yukaghirs*, University of California Press, Berkeley 2007.
- Wölfflin H., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (1915); transl. *Principles of Art History*, Dover Publications, New York, 1950.

Imagination in Practice: The Manipulation of Objects in Mixed Reality through Eidetic Variation

Floriana Ferro*

ABSTRACT

This paper explores the application of the phenomenological method of eidetic variation, developed by Edmund Husserl, to mixed reality (MR). Initially, MR is defined within the Reality-Virtuality (RV) continuum developed by Milgram and others (1994) and revisited by Skarbez and others (2021). MR objects, situated within this spectrum, are analyzed phenomenologically as both perceptual and imaginative, constituted by a network of relations. The paper then focuses on Husserl's method of eidetic variation from *Experience and Judgement*, which involves arbitrary modification of object characteristics to grasp their essence. This method, though rooted in essentialism, is used by content designers in augmented reality (AR) and virtual reality (VR) to create objects and environments. Lastly, the paper suggests that MR reflects the externalization of imagination through digital technologies, proposing an Analogue-Digital (AD) continuum that integrates human bodily experience and MR technology, facilitating imaginative visualization and creation without searching for the essence of objects.

KEYWORDS

Mixed Reality; Phenomenology; Eidetic Variation; Externalization; Imagination.

1. *Introduction*

In this paper, I aim to outline a key practice developed in theoretical phenomenology and apply it to mixed reality (MR). The practice in question is the method of eidetic variation, developed by Edmund Husserl in his work *Experience and Judgement* (Husserl 1973). I will explore this method in its original form as conceptualized by Husserl and in its practical application by content designers working with augmented reality (AR) and virtual reality (VR) environments.

To build my argument, I will start by defining MR as a spectrum within the Reality-Virtuality (RV) continuum. This concept was introduced by Milgram and colleagues (Milgram *et al.* 1994; Milgram & Kishino 1994) and later revisited by Skarbez, Smith,

* Università di Udine, floriana.ferro@uniud.it.

and Whitton (2021). MR objects are situated within this spectrum and can be examined from a phenomenological perspective (Husserl 2005), as they are both perceptual and imaginative. Additionally, these objects are constituted by a network of relations (Hui 2012, 2016).

Secondly, I will focus on Husserl's *Experience and Judgement* to describe the method of eidetic variation, which allows for the manipulation of MR objects. This method involves an arbitrary variation of certain characteristics of objects to grasp their essence (*eidōs*) (Husserl 1973). Imaginative variation lies at the heart of eidetic seeing (*Wesenerschauung*) and develops through specific methodological stages (Zhok 2012; Jansen 2016; Lee 2023) within the human mind. While content designers may not fully embrace this essentialist view, they use eidetic variation to craft objects, characters, and backgrounds in AR and VR.

Finally, I will demonstrate how this practice arises from our tendency to “externalize” imagination through technologies, both analogue and digital. Galit Wellner (2018, 2020, 2022) suggests that digital technology offers many possibilities by engaging with various layers of reality (augmented or virtual). This idea fits within a framework of “carnal phenomenology.” Inspired by Merleau-Ponty's idea of the flesh as a pluri-dimensional and multi-level common element (Merleau-Ponty 1968), we can view the MR spectrum as an amalgamation of the analogue and the digital, the human living body (*Leib*) and MR technology. Thus, a new version of the spectrum, defined as the Analogue-Digital (AD) continuum, is proposed. Within this framework, objects in AR or VR can be manipulated using eidetic variation without the pursuit of its essence, solely aiding imagination in the processes of visualization and creation.

2. *Perceptual Objects in Mixed Reality*

According to Milgram and Kishino's view of the RV continuum (Fig. 1), reality unfolds between the “real environment” – that is the analogue world where we currently live – and the “virtual environment” – commonly known as VR (Milgram *et al.* 1994, p. 283).

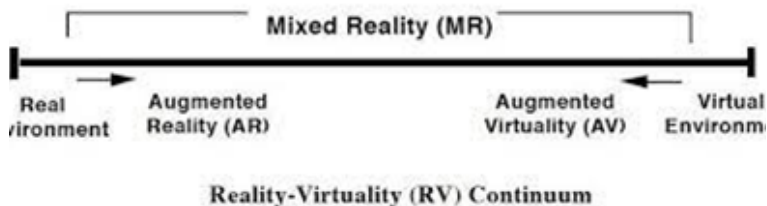


Fig. 1: RV Continuum (Milgram and Kishino)

We can immediately notice that, in the middle of this spectrum, there are two dimensions: Augmented Reality (AR), where, according to Gutiérrez and others, “computer graphics are superimposed over images of the real world” (Gutiérrez *et al.* 2008, p. 117), and Augmented Virtuality (AV), where “imaged portions of the real world are integrated within a virtual world” (Gutiérrez *et al.* 2008, p. 117). A significant part of the RV continuum is occupied by MR, which encompasses digital environments that refer to the analogue world (AR and AV). Milgram and Kishino’s model offers a framework for understanding the interrelation between analogue and digital dimensions, especially because of the absence of distinct demarcations among dimensions.

This perspective has recently been revisited by Skarbez and others (2021), who have differently defined both VR and the MR spectrum.

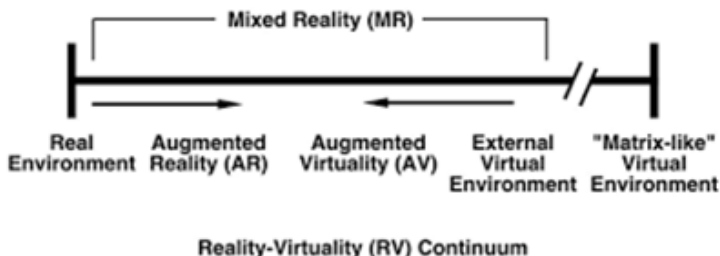


Fig. 2: Revised RV Continuum (Skarbez, Smith, and Whitton)

In this version, the MR spectrum includes also VR, which is defined as an “external virtual environment.” Skarbez and others add another dimension, that is an entirely immersive VR setting (a “Matrix-like” virtual environment) (Skarbez *et al.*, 2021: 3). This realm has the same degree of immersivity than analogue reality and is indistinguishable from it. This “Matrix-like” VR must be considered as hypothetical, since nothing like this has been realized yet.

My view shares some points with both the original 1994 version of the RV continuum and its 2021 revisitation: the former theorizes a continuous spectrum of reality that bridges the analogue and virtual dimensions, while the latter encompasses VR within the MR spectrum. In contrast, I challenge the notion of a completely analogue dimension (the so-called “real world”) and a completely digital one (an entirely immersive VR). According to Weiser’s definition of “ubiquitous” or “pervasive computing” (Weiser 1991), digital devices are now increasingly invisible and computing influences our daily lives. The presence of smart objects and systems (smartphones, smartwatches, home automation, etc.) and the growth of the Internet of Things (IoT) testifies this tendency. Just as our analogue reality cannot be experienced without being intertwined with the digital, so we cannot experience a hypothetically immersive VR environment without referring to our embodied experiences rooted in analogue reality. From my perspective, the intertwining of the digital and the analogue is so intricate that each facet of reality should be viewed as a form of MR, albeit with distinct characteristics.

AR and VR objects, as belonging to this spectrum, are digital objects relating with both the digital and analogue dimensions. They can also be approached from a phenomenological standpoint: they are both perceptual objects that we can see, hear, manipulate, etc., and imaginative objects, since we do not find them in nature – as it happens with plants, animals, rocks, etc. – but originate from the mind of human creators. Digital objects are thus real objects, which are made of bits and are perceivable by us (Chalmers 2022). Phenomenologically speaking, their being made of bits is not sufficient to define them, exactly as the atomic nature of things does not help understanding how we perceive and conceive them (Hui 2012, p. 381). As Hui specifies, digital objects are better defined as being in a network of relations. Even analogue objects are related to each other and to the world, however, their transcendence is perceived by us as strong (they are difficult to destroy or modify). On the other hand, digital objects

are perceived as having a weaker form of transcendence (they can be easily modified or destroyed), but their relationality is more articulated and pervasive (Hui 2012, p. 394).

Moreover, digital objects have certain perceptual characteristics that make them differ from analogue objects (Ferro 2023). The aspect of interest here is that they originate from human phantasy, which represents non-existing objects. Phantasy is a form of quasi-perception (*Quasi-Wahrnehmung*), since the phantasized object is not an object experienced as itself present (Husserl 2005: 18). In Husserl's words: "If I make the shift into phantasy, I have the consciousness of passing over into a null world. What is re-presented does not exist: it neither exists now nor has existed nor will be coming into existence" (Husserl 2005, p. 360). This definition can be only partially applied to digital objects: when they are phantasized, they have not existed before and they do not exist yet, but they are supposed to come into existence in a digital dimension. The imaginative nature of digital objects applies only to the initial stage of their genesis, when they are in the mind of their creators. Once they are translated in bits and run by a program, they can be perceived by us.

3. *The Method of Eidetic Variation*

The double nature of digital objects, which are both perceptual and imaginative, makes them particularly suitable for eidetic variation. Husserl outlines this method in *Experience and Judgement* (Husserl 1973, Part III, Chap. II), with the purpose of searching for the *eidōs*, the essence of the thing in its logical and invariable form. The *eidōs* makes it possible to grasp what remains constant in a phenomenon apart from its variable manifestations. This method goes in search of a *pure generality* of the thing, not its *empirical generalities*. In order to obtain empirical generalities, it is sufficient to keep in mind one experienced object and then moving on to other experienced objects. In this way, it is possible to compare objects appearing in a finite closed experience and identify their common characteristics (Husserl 1973, § 82, pp. 327-328). For instance, I see a specific horse and compare it with other specific horses I have seen, represented, or imagined in the past. In this way, an empirical concept of horse is formed, which contains the commonalities of the few horses I have experienced. According to Alfred Schütz, empirical generalities derive from contingent similarities of factual individuals (Schütz 1959, p. 59).

Eidetic variation works differently. In Husserl's words:

It is based on the modification of an experienced or imagined objectivity, turning it into an arbitrary example which, at the same time, receives the character of a guiding "model," a point of departure for the production of an infinitely open multiplicity of variants. It is based, therefore, on a *variation*. [...] For this it is necessary that ever new similar images be obtained as copies, as images of the imagination, which are all concretely similar to the original image. Thus, by an act of volition we produce free variants, each of which, just like the total process of variation itself, occurs in the subjective mode of the "arbitrary" (Husserl 1973, § 87, pp. 340-341).

Unlike empirical generality, pure generality is not limited to previously experienced objects, but on arbitrary variation, allowing us to "test" what we consider as the essence of something, in such a way as to produce new examples of it again and again. At some point, there emerges that without which the object cannot be intuitively imagined as such. According to Husserl, we thus reach "the *eidōs*, the *idea* in the Platonic sense, but apprehended in its purity and free from all metaphysical interpretations, therefore taken exactly as it is given to us immediately and intuitively in the vision of the idea which arises in this way" (Husserl 1973, § 87, p. 341). The eidetic seeing (*Wesensschauung*) is possible only if we "hold" the entire plurality of arbitrary variations and find the boundaries of the concept we are looking for.

This operation is performed by active consciousness: we produce variations of features, test these features by imagining other application contexts, and discover the essential characteristics of the object by distinguishing them from marginal ones (Zhok 2016, p. 223). For instance, I think about a white horse, then I imaginatively vary the color of its coat, the size of its muzzle, the consistence of its mane and tail, the width and the length of its legs. At the end of these variations the main features of a horse are found and it is easier for me to understand what a horse is and not to confuse it with a donkey or a mule.

Even if this process is active, Husserl states that the pure generality of *eidōs* "is *passively preconstituted* as such" (Husserl 1973, § 87, p. 343). This assertion can be better understood by analyzing the stages of ideation, which are the following:

1. The productive activity which consists in running through the multiplicity of variations.
2. The unitary linking in continuous coincidence,
3. The active identification which brings out the congruent over against the differences (Husserl 1973, § 87, pp. 346-347).

The first part of the process (free variation) is performed by the activity of our volition, through which we produce variants of the same example. On the contrary, the second stage of the method (the unitary linking in coincidence) emerges passively, thus making the third stage possible (the active identification of the *eidōs*) (Janzen 2016). Processes of active and passive synthesis are both important in order to obtain the essence of something. Essence must be considered as the Platonic idea, but “free from all metaphysical interpretations” (Husserl 1973, § 87, p. 341): it means that the *eidōs* is not a transcendent entity, existing independently from our world. Rather, the essence “merely prescribes the minimum requirements which must be satisfied if an object is to be *an object of this kind*” (Lee 2023, p. 188).

Experience is not completely abandoned, since eidetic variation starts from a contingent example, but its relevance is nonetheless “bracketed” through the *epoché*. “For a pure *eidōs*, the factual actuality of the particular cases by means of which we progress in the variation is completely irrelevant” (Husserl 1973, § 89, p. 350). By putting our natural attitude in brackets, we are freed from all case realities. In this way, we do not grasp empirical generalities, but the pure essences of things.

In contemporary discourse, the pursuit of essences is rarely a concept shared by scientists or philosophers, although Husserl’s essentialism differs significantly from a Platonic perspective. As it was previously noticed, Husserl does not posit abstract entities existing beyond our world, but contemplates the universal within the individual (Moran 2000, p. 134). Despite not sharing this essentialist framework, the first step of Husserl’s ideation (free variation) is frequently used by content designers, who employ this method to craft objects, characters, and backgrounds in MR.

4. *Manipulating Objects in Mixed Reality*

Husserl never referred to technology, but only to the possibilities of our consciousness to produce quasi-objects through phantasy. Content designers, on their side, make a wide use of imagination and of the free variation conceptualized by Husserl through digital technology. This use expresses our tendency to “externalize” imagination through technologies, a tendency concerning both analogue and digital dimensions. I will now focus on the possibility of externalization of our phantasy in MR. There are many programs through which we can visualize variation of objects, including the

ones using generative Artificial Intelligence (AI). Wellner brings the recent example of “Sketch RNN” (Wellner 2022, p. 1446), a recurrent neural network that is able to produce multiple kind of sketches of the same object (i.e., a lighthouse or a sheep), starting with the first lines drawn by the human user. Something similar happens with common programs through which we can generate images, such as Canva or Dall-E: we only need to write the name of something and the AI produces images. When we use Canva, we can start with a simple object (i.e., by writing “horse”) and then ask the program to change the coat (i.e., “white horse”) or other aspects (i.e., “long tail”). We can also change the style (i.e., watercolour) and see what kind of alternatives AI suggests. If we are not satisfied, we can be more specific by extending our instructions (i.e., “a white horse with a long tail on a battlefield with many soldiers”). In this way, we can widen the possibilities of our imagination, not only by finding something corresponding to what we have in mind, but also receiving new variations we had not thought of before. Generative AI was preceded by other programs externalizing our imagination, such as Photoshop and CAD softwares, which follow our instructions and help us producing objects, images, plans, etc. They help us to visualize specifically what we are phantasizing, by producing alternatives strictly following our instructions (i.e., change of shape, color, etc.). Generative AI, on the other side, somehow “phantasizes” as well and increases the types and number of variations.

Wellner considers the possibilities of digital imagination and their application to the new “digital landscape”, as Melinda Campbell (2022) rightly points out. Specifically, Wellner invokes “the layer paradigm [...] a dynamic mode of operation in which changes in the order of the layers can produce new meanings and eventually new imaginings” (Wellner 2018, pp. 60-61). This paradigm is based on the idea that digital technologies introduce new layers of information, thus allowing our imagination to be externalized and placed in these layers. Imagination is somehow relocated outside our capabilities and is not limited to humans only, but can be extended to AI, since some layers can be performed by AI itself (Wellner 2022). This causes not only a change in the perception of our environment, where new layers are added, but even changes ourselves deeply.

This kind of reflection is particularly suitable for interpreting the use of eidetic variation in MR environments. Following Wellner’s postphenomenological suggestion (2020), digital technology offers many possibilities by engaging with various layers of reality (aug-

mented or virtual). This statement can be better specified by referring to the RV continuum, which was discussed in Section 2. Here an interpretation of the continuum situated within a framework of “carnal phenomenology” is developed and takes inspiration from Merleau-Ponty’s idea of the flesh as a multi-layered element (Merleau-Ponty 1968; Ferro 2021). According to this view, the flesh is the common tissue of the world, its warp and weft, a dynamic element characterized by a chiasmatic dialectic between different poles.

In his Working Notes, the author writes: “This mediation through reversal, this chiasm, there is not simply a for-Oneself for-the-Other antithesis, there is Being as containing all that, first as sensible Being and then as Being without restriction” (Merleau-Ponty 1968, p. 215). The unique element of the flesh is the common ground where dialectic takes place, giving birth to a stratified Being. According to my interpretation of Merleau-Ponty’s ontology in relation to MR, there are two main levels, the analogue and the digital, which dialectically relate to each other. From this dynamic movement and intertwining, other dimensions arise that present varying degrees of analogue or digital. The tissue of the flesh contains multiple layers and leaves (Merleau-Ponty 1968, pp. 117, 138, 158, 178), thus constituting a stratification that Merleau-Ponty defines as “dimensionality” (Merleau-Ponty 1968, pp. 178, 227). The author died in 1961, so he did not know the Digital Revolution and its effects. However, I believe that my interpretation fits well with his concept of flesh as a common body, which includes both the subject and the object. The human living body (*Leib*) and MR technology can be seen as poles of Being, giving rise to an intertwining of the analogue and the digital, that is the RV continuum. Even Merleau-Ponty’s view of “verticality” (Merleau-Ponty 1968, pp. 178, 201, 203-204), which constitutes the dimensionality of Being, helps us understand the continuum: each layer of the flesh (AR, AV, VR, etc.) develops “horizontally”, whereas the flesh cuts across these layers “vertically” and unifies them.

In this way, an ontological interpretation of the RV continuum, developed in 1994 and revisited in 2021, takes place. I define it as the Analogue-Digital (AD) continuum. Whereas the computer science representation of the continuum is characterized by flatness, a phenomenological representation needs to develop in depth¹, as in the following version:

¹ Martino Feyles also criticizes, from a phenomenological standpoint, the RV continuum, by highlighting that Milgram and Kishino’s model is based on the description of technological devices but does not account for our experience of mixed environments (Feyles 2020, p. 101).

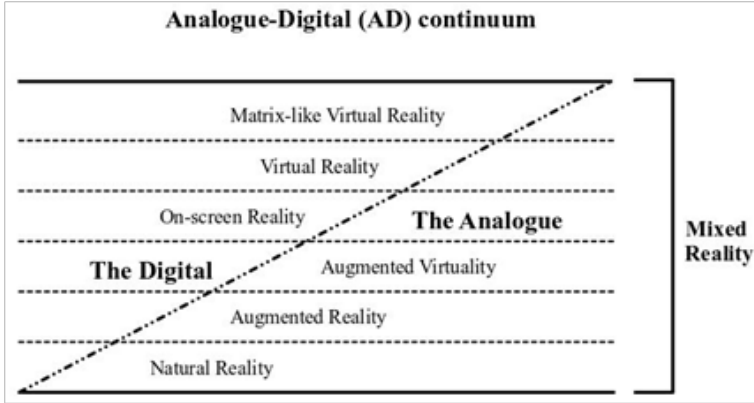


Fig. 3: The Analogue-Digital (AD) continuum

In this representation the real is constituted by *the analogue* and *the digital*, two different poles of the flesh which dynamically interact in a chiasmatic relation: they revert one into the other without annihilating the other pole. As evidenced by the dot-and-dash line, there are blurred boundaries between the poles, which give rise to multiple layers of MR. It means that the deep intertwining of reality produces different dimensions, ranging from natural reality to a hypothetical “Matrix-like” VR. Even these layers are separated by dot-and-dash lines. As in the revisited version of the RV continuum (Skarbez *et al.* 2021), AR, AV, and VR are included within the MR spectrum, but there is an additional level, namely on-screen reality (Carbone 2019). We have access to this dimension in multiple ways: for instance, by using laptops and mobile phones or by simply watching a smart TV, when we do not use augmented softwares. This level constitutes a non-immersive digital reality and is strangely missing from both 1994 and 2021 versions of the continuum. MR is constituted by all these layers, which show how hybrid our reality is.

In this way, Wellner’s idea of the layer paradigm can be applied to the continuity of analogue and digital dimensions². Our imagination is thus externalized in multiple ways, including, in the case

² Applying the layer paradigm does not imply a complete agreement with the postphenomenological approach adopted by Wellner. Despite multiple points of contact between my position and the postphenomenological one, the latter conceives mixed dimensions on the basis of mediation theory (Liberati 2024), whereas a Merleau-Pontian framework is adopted here and relies on the chiasmatic intertwining of human and technology.

of augmented or virtual environments, also the contribution of AI. Within this framework, an object can be manipulated, using MR technology, through the method of eidetic variation. This manipulation opens up the possibility of a hybrid imagination, since human phantasy is aided by both digital technology and AI suggestions in visualization and creation processes. Husserl's free variation can thus be employed without necessarily sharing an essentialist framework. However, it takes on a new meaning, if we reconfigure our ontology towards a posthuman idea, including the hybrid intertwining of human *Leib* and digital technology.

5. Conclusion

This study was mainly focused on eidetic variation and has tried to explore its relevance and performability within the domains of MR, especially in its augmented and virtual versions. First, the paper focused on the computer science theory of the RV continuum, analyzing it in its two best-known versions, respectively developed in 1994 (Milgram *et al.* 1994; Milgram & Kishino 1994) and 2021 (Skarbez *et al.* 2021). Strengths were identified in both versions, considering that the former theorizes a continuous spectrum of reality bridging analogue and virtual dimensions, while the latter includes VR within the MR spectrum. Also some weaknesses were found, since the idea of completely analogue (the "real world") and completely digital (a "Matrix-like" VR) dimensions that are not encompassed within the MR spectrum look actually difficult to sustain, because of the phenomenon of pervasive computing (Weiser, 1991) and the diffusion of IoT technologies.

After this short analysis of the MR spectrum, I have sought to focus on the phenomenological method of eidetic variation, as developed by Edmund Husserl in *Experience and Judgement*. From the exploration of the stages and the relevance of this method, which aims to obtain the *Wesenerschauung*, there emerges a different use that does not entail an essentialist framework. Eidetic variation, originally aimed at grasping the essence of objects through imaginative operations, finds a new life in the hands of content designers who phantasize, manipulate, and shape digital objects in MR dimensions. They particularly recur to the first stage of the method, that is free variation, rather than looking for essences and make use of the other two steps, which are unitary linking and active identification of congruences over differences (Husserl 1973, § 87, pp. 346-347).

Some examples of the use of free variation through both generative AI and traditional design programs have been given. The former results particularly interesting, since it can increase the types and number of possible variations by performing operations at some levels of the process. This aspect is particularly analyzed by Wellner, who refers to the layer paradigm, according to which we can externalize our imagination and relocate it outside our own capabilities, on different levels of information (Wellner 2022). Not only our visualization of free variation, but also the answers of generative AI to our prompts help us extend the possibilities of creation in digital environments. This changes ourselves deeply and opens up to a posthuman perspective on imagination.

Starting from these assumptions, the layer paradigm has been applied to the RV continuum according to a phenomenological reading of Merleau-Ponty's late thinking. Taking inspiration from his monist ontology, the flesh can be considered as the common element of the world and of the RV continuum. The flesh is considered as a multi-layered element (Merleau-Ponty 1968, pp. 117, 138, 158, 178), characterized by dimensionality and verticality. The flesh cuts across different layers, which are reconfigured according to a new representation of the RV continuum: it is defined as the AD continuum, since it takes place between the analogue and the digital, resulting from their intertwining. In this way, the amalgamation of digital technologies and the human living body (*Leib*) is acknowledged and underscores the interplay between our imagination and the digital environments in which we hybridize.

Ultimately, this convergence of phenomenology and MR technologies not only enhances our understanding of digital objects and their manipulation, but also reaffirms the potential of eidetic variation as a methodological tool. It allows us to externalize and refine our imaginative capabilities, leveraging the spectrum of reality in novel ways that resonate with our embodied experiences. As such, the method of eidetic variation goes beyond its original theoretical context, being put in practice during generative processes within augmented and virtual dimensions.

References

- Campbell M., *Unfolding the Layers of Mind and World: Wellner's Posthuman Digital Imagination*, in "Foundations of Science", 27 (2022), pp. 1371-1380.

- Carbone M., *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Cortina, Milano 2016; transl. *Philosophy-Screens: From Cinema to the Digital Revolution*, SUNY Press, New York 2019.
- Chalmers D., *Reality+: Virtual Worlds and the Problems of Philosophy*, Allen Lane, London 2022.
- Ferro F., *Merleau-Ponty and the Digital Era: Flesh, Hybridization, and Posthuman*, in “Scenari”, 15 (2021), pp. 189-205.
- Ferro F., *Perceptual Relations in Digital Environments*, in “Foundations of Science”, 28 (2023), pp. 1071-1084.
- Feyles M., *Phenomenology of Augmented Environments*, in “Aesthetica Preprint”, 114 (2020), pp. 99-111.
- Gutiérrez, M.A., Vexo F., Thalmann D., *Stepping into Virtual Reality*, Springer, London 2008.
- Hui Y., *What is a Digital Object*, in “Metaphilosophy”, 43/4 (2012), pp. 380-395.
- Hui Y., *On the Existence of Digital Objects*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2016.
- Husserl E., *Erfahrung und Urteil. Studien zur Genealogie der Logik* (1948); transl. *Experience and Judgement: Investigations in a Genealogy of Logic*, Northwestern University Press, Evanston 1973.
- Husserl E., *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung: Zur Phänomenologie der Anschaulichen Vergegenwärtigungen Texte aus dem Nachlass (1898-1925)* (1980); transl. *Phantasy, Image, Consciousness, and Memory (1898-1925)*, Springer, Dordrecht 2005.
- Jansen J., ‘Husserl’, in A. Kind (ed.), *The Routledge Handbook of Philosophy of Imagination*, Routledge, New York 2016.
- Lee C.-Y., *Reconsidering Husserl’s Method of Eidetic Variation: The Possibility of Productive Phantasy*, in “Husserl Studies”, 39 (2023), pp. 179-205.
- Liberati N., *The Creation of Digital Materiality Philosophy: A Phenomenological Investigation on Augmented Reality and Its Effects on Society*, Mimesis International, Milan 2024.
- Merleau-Ponty M., *Le Visible et l’Invisible* (1964); transl. *The Visible and the Invisible*, Northwestern University Press, Evanston 1968.
- Milgram P. et al., *Augmented Reality: A class of displays on the reality-virtuality continuum*, in “Proceedings of SPIE, Telemanipulator and Telepresence Technologies”, 2351 (1994), pp. 282-292.
- Milgram P., Kishino F., *A Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays*, in “IEICE Transactions on Information Systems”, 77 (1994), pp. 1321-1329.
- Moran D., *Introduction to phenomenology*, Routledge, London 2000.
- Schütz A., *Type and eidos in Husserl’s late philosophy*, in “Philosophy and Phenomenological Research”, 20 (1959), pp. 147-165.

- Skarbez R., Smith M., Whitton M.C. (2021), *Revisiting Milgram and Kishino's Reality-Virtuality Continuum*, in "Frontiers in Virtual Reality", 2 (2021), n. 647997.
- Weiser M., *The Computer for the 21st Century*, in "Scientific American", 265/3 (1991), pp. 94-105.
- Wellner G., *Posthuman imagination: From modernity to augmented reality*, in "Journal of Posthuman Studies", 2/1 (2018), n. 45.
- Wellner G., 'Postphenomenology of augmented reality', in H. Wiltsse (ed.), *Relating to things: Design, technology and the artificial*, Bloomsberry Visual Arts, London 2020, pp. 173-187.
- Wellner G., *Digital Imagination, Fantasy, AI Art*, in "Foundations of Science", 27 (2022), pp. 1445-1451.
- Zhok A., *Possibility and Consciousness in Husserl's Thought*, in "Husserl Studies", 32 (2016), pp. 213-235.

Il paradosso dell'arte concettuale

Filippo Focosi*

ABSTRACT

In the field of visual arts, the category of Conceptual Art has occupied a very prominent place for decades now. Broadly understood, it includes not only the works of 'strictly' conceptual authors such as Beuys or LeWitt, but also works belonging to different genres: from the ready-mades of Duchamp and his modern followers, to the installations of Pistoletto and the performances of Marina Abramović. Despite such wide extension and diffusion, Conceptual Art is unable to deliver what its name promises, since – this is what we are going to argue – the ideas it conveys are either trivial or inadequately elaborated. In this essay we will highlight the reasons for this apparent paradox, that have to do with a common tendency toward reductionism in the use of one's linguistic, visual, and performative media. Subsequently, we will analyse the most common strategies deployed by conceptual artists in order to reaffirm the intellectual weight of their own works, such as de-contextualization, bizarre titling, the display of autobiographical elements, and the reference to critical-theoretical discourses. Such strategies will ultimately prove ineffective in filling the semantic void to which conceptual art seems irremediably destined, and even to some extent dangerous from a more general aesthetic and artistic point of view.

KEYWORDS

conceptual art, performance, ready-made, cognitive value, contextualism.

1. Dalle Avanguardie alle Neoavanguardie

Il Novecento ha conosciuto una proliferazione di correnti e movimenti artistici senza eguali per estensione, innovazione, e diversificazione. Ciò è particolarmente evidente se gettiamo lo sguardo al campo delle arti visive, dove ha avuto luogo l'azione dirompente delle Avanguardie storiche dei primi decenni del ventesimo secolo. Alcuni di questi movimenti si distinguono per una portata rivoluzionaria tale da inventare dei nuovi linguaggi espressivi: pensiamo al Cubismo, al Futurismo, all'Astrattismo, o al Surrealismo. In ciascun caso, pur nella individuale interpretazione offerta dal singolo artista, si poteva registrare una piena aderenza allo stile generale

* Università di Macerata; filippofocosi@libero.it.

sotteso al nome assegnato al movimento artistico di appartenenza. Ciò era in parte ascrivibile alla presenza di un manifesto, o intento programmatico altrimenti espresso, che dettava le linee formali cui conformarsi e i contenuti o valori simbolici da perseguire.

Una tale tendenza al rinnovamento e alla pluralità delle proposte artistiche è proseguita fino al secondo dopoguerra, che ha visto il sorgere delle Neoavanguardie, le quali porteranno a esiti ancor più estremi e radicali la sperimentazione formale e linguistica delle singole arti. Un caso emblematico è costituito dall'Arte Informale: corrente, o categoria, che possiede una connotazione "peggiorativa", in quanto comprende opere pittoriche destituite di qualsivoglia volontà compositiva o strutturante (ancorché labile) che possa sopperire all'assenza di elementi figurativi o semantici (cf. Dorflès 1999, pp. 44-49). Il superamento di quelle istanze formaliste – ancorché non necessariamente svincolate da precise volontà di significazione – che hanno attraversato buona parte dei percorsi dei più grandi artisti della prima metà del Novecento, e che risuonano ancora nell'apologia del Modernismo di teorici come Clement Greenberg, tocca forse il suo apice con il movimento dell'Arte Concettuale, che si pone volutamente come un'arte anti-estetica, che può fare (teoricamente) a meno non solo della forma, ma persino dell'oggetto fisico, o che può quantomeno ignorarne gli aspetti strettamente percettivi. Le difficoltà che (ancora oggi) si affacciano quando ci si accosta all'Arte Concettuale hanno a che fare non tanto (o non solo) con il suo pendere, dichiarato, dal lato del contenuto (concettuale) a (quasi) totale discapito della forma, quanto per l'approccio riduzionista al primo elemento, che si presume essere il suo nucleo essenziale e fondativo. Tali criticità, che possono assumere la forma del paradossoso, hanno un peso particolarmente accentuato, e meritano dunque un più dettagliato approfondimento, anche in relazione all'ampia diffusione che tale corrente artistica ha avuto nel corso dei decenni. Ma a quali opere o autori ci si riferisce, precisamente, quando si utilizza la categoria di 'arte concettuale'? E quali sono, nello specifico, i suoi aspetti più problematici o paradossali?

2. Due definizioni di arte concettuale

Prima di affrontare di petto la questione della natura intrinsecamente paradossale dell'arte concettuale, occorre di necessità definirne in modo più esatto i tratti salienti e l'estensione storica. Ora, esistono due definizioni di arte concettuale, l'una 'ristretta' e l'altra 'ampia'. Secondo l'accezione ristretta, l'espressione 'arte

concettuale' corrisponde a una corrente artistica sviluppatasi negli anni Sessanta del secolo scorso, che ha avuto il periodo di massima diffusione tra il 1966 e il 1972, e che ha tra i suoi massimi rappresentanti artisti come Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Joseph Beuys, e Adrian Piper (cf. Schellekens 2022). Caratteristica fondamentale di tale movimento è la totale e assoluta preminenza dell'idea sull'oggetto, ovvero del progetto creativo sull'esecuzione materiale. Per usare le parole dello stesso LeWitt (1967), nell'arte concettuale "l'idea o concetto costituisce l'aspetto principale di un'opera", a discapito tanto della portata emotiva quanto dell'attrattiva esteriore dell'oggetto in cui l'idea si incarna. In tal senso, l'arte concettuale può dirsi una corrente "squisitamente mentale", di ricerca intellettuale, che si concentra sull'ideazione di strategie volte a suscitare una certa immagine mentale nello spettatore (cf. Dorfler 1999, p. 131).

È tuttavia opinione diffusa e condivisa che la categoria dell'arte concettuale sia molto più estesa della succitata corrente artistica designata da tale nome. Ciò anche in relazione all'uso pervasivo di tale etichetta – tanto in filosofia, quanto da parte di storici e critici d'arte – per qualificare artisti e opere che non rientrano in questo ristretto ambito. Secondo una definizione ampia – abbracciata ormai dalla maggioranza degli autori contemporanei (cf., ad es., McIver Lopes 2014; Caldarola 2020; Dal Sasso 2020) – possiamo definire 'concettuali' quelle opere che sono apprezzate principalmente per il loro contenuto intellettuale, laddove tale contenuto è il risultato di una originale combinazione di linguaggio, azioni, *media* visivi. Altri tratti ricorrenti possono essere individuati nel frequente coinvolgimento attivo e partecipativo del pubblico (cf. Caldarola 2020, p. 137), e nella tendenza a mettere in discussione – spesso in maniera provocatoria e dissacratoria – gli assunti tradizionali riguardo a cosa può essere o meno considerato come artistico (cf. Schellekens 2022).

Nella sua accezione più ampia, la categoria dell'arte concettuale comprende opere e artisti appartenenti a movimenti e periodi artistici differenti, sia precedenti la corrente dell'arte concettuale propriamente detta (e dunque, in certo senso, proto-concettuali; si pensi al Dada), sia coevi e/o in parte intersecantesi con essa (Neo-Dada, Fluxus, Arte Povera, Pop Art, Minimalismo, Body Art, Land Art), sia, infine, successivi, e annoverabili come post-, o neo-, concettuali, in quanto continuatori di tale poetica o linguaggio. Le modalità attraverso cui un buon numero di artisti riconducibili a questi movimenti hanno (quantomeno in alcune fasi del loro percorso creativo) cercato di veicolare contenuti concettuali apprezzati

zabili sono molteplici, e vanno dall'utilizzo di linguaggi visivi più tradizionali come pittura e scultura, al ricorso a mezzi espressivi di altro genere, come fotografia, video, scrittura, installazioni, performance, pratiche di modificazione corporea, e via dicendo. Nulla è, in teoria, precluso all'artista concettuale, il quale spesso lavora attingendo a più *media* contemporaneamente. Oltre ai citati Kosuth, Beuys, e LeWitt, possiamo dunque annoverare tra gli artisti concettuali più importanti autori come Marcel Duchamp, Piero Manzoni, Robert Barry, Gino De Dominicis, Christo, Michelangelo Pistoletto, Emilio Isgrò, Marina Abramović, Damien Hirst, Maurizio Cattelan, Tracey Emin, Felix Gonzales-Torres. Si tratta ovviamente di una lista, oltreché piuttosto eterogenea, unicamente indicativa e tutt'altro che esaustiva: il che costituisce una ulteriore prova della rilevanza di tale macro-genere, che ormai occupa stabilmente una posizione centrale nell'odierno sistema delle arti visive.

3. *Quali idee? Il paradosso dell'arte concettuale*

L'arte concettuale – tanto nella sua dimensione ristretta quanto in quella più ampia, che sarà al centro delle nostre riflessioni – è caratterizzata innanzitutto, come si è visto, dalla preminenza dell'elemento mentale o intellettuale, tanto che alcuni (in primis, Lucy Lippard) si sono spinti a parlare di “de-materializzazione” dell'opera d'arte (cf. Lippard 1973; Goldie & Schellekens 2010, pp. 22-24), con ciò intendendo la possibilità che l'arte possa fare a meno di mezzi o supporti fisici, siano essi oggetti o azioni: si pensi a opere come *Following Piece* (1969) di Vito Acconci, che consiste nell'istruzione di seguire una persona (scelta a caso) che sta camminando per strada, fino a che non entra in un luogo privato. Sebbene non tutti concordino con tale ipotesi, dal momento che le idee comunicate sono comunque incarnate in oggetti fisici o eventi dotati di specifiche proprietà percettive (nel caso dell'opera di Acconci, si tratterebbe dell'istruzione stessa, e della documentazione fotografica dell'evento che ha avuto luogo in un dato posto/momento), è indubbio che queste ultime sono, di per sé stesse, relativamente insignificanti dal punto di vista estetico. L'artista concettuale crea senza avere bisogno di disporre di particolari capacità nel padroneggiare o manipolare il *medium* percettivo di cui si serve.

Non manca, va detto, chi ha cercato di rinvenire tratti estetici più o meno rilevanti in opere classificabili come concettuali, a partire da *Fountain* (1917) di Duchamp – l'orinatoio che questi inizialmente firmò come R. Mutt per proporlo alla Society of

Independent Artists –, che potrebbe essere apprezzata anche in virtù della sua ‘levigatezza’ o ‘sinuosità’ (come se fosse, dunque, un’opera scultorea a tutti gli effetti: cf. Dickie 1974, p. 42). Osservazioni analoghe potrebbero essere fatte – per limitarci alla produzione dell’artista francese – per altri suoi *ready-made*, persino quelli apparentemente più insignificanti (e non modificati in alcun modo dall’autore) come *Comb* (1916), un semplice pettinino che, se osservato dalla prospettiva della successiva corrente minimalista, potrebbe rivelare insospettiti motivi geometrici ricorrenti (cf. Humble 1982, p. 55). Tuttavia, si tratta di letture decisamente forzate, e per giunta in disaccordo con le intenzioni dichiarate dello stesso Duchamp, il quale affermava di puntare, attraverso i *ready-made*, a creare un’arte che, anziché sedurre l’occhio, sollecitasse la mente, e a tal fine selezionava oggetti che fossero il più possibile neutri dal punto di vista estetico (*Ibid.*, pp. 54-56). In generale, quand’anche presenti, le qualità estetiche che si possono cogliere nelle opere concettuali sono perlopiù accidentali, esigue e secondarie (cf. LeWitt 1967). Per non parlare del fatto che buona parte dell’arte concettuale si pone non solo come non-estetica, ma anche (esplicitamente) come anti-estetica, e si serve di elementi disgustosi, sgradevoli, ripugnanti, destabilizzanti: a partire dagli escrementi (fortunatamente non esibiti ma solo evocati) della dissacrante *Merda D’artista* (1961) di Piero Manzoni, passando per le performance ‘digestive’ di Gina Pane (come *Nourriture*, che la vedono impegnata a ingurgitare 600 grammi di carne macinata cruda), fino ad arrivare alle tracce di urina e ai preservativi usati rinvenibili nel famoso letto (*My Bed*, 1998) di Tracey Emin.¹

Possiamo dunque ragionevolmente asserire che nell’arte concettuale il contenuto semantico-cognitivo interno all’opera è ciò che più conta, ed è del tutto preminente rispetto non solo agli aspetti estetici, ma anche a quelli emotivi o rappresentazionali; in ciò si misura la sua distanza da altre forme d’arte, come la letteratura, dove pure l’elemento intellettuale è ben presente (cf. Dal Sasso 2014).² L’eventuale apprezzamento delle qualità estetiche (o emotive e rappresentazionali) di un’opera concettuale è sempre funzionale all’apprezzamento delle idee trasmesse – anche per tramite di queste stesse qualità – dall’opera (cf. Caldarola 2020, pp. 135-136; Schellekens 2022). È su quest’ultimo terreno, dunque, che si gioca la partita dell’arte concettuale.

¹ Sull’interesse sempre più marcato dell’arte contemporanea verso l’osceno, il disgustoso, lo scatologico, si veda Jean Clair (2016).

² La Schellekens (2022) parla in tal senso dell’artista concettuale come di un “produttore di significato”, in quanto, anche quando si serve di elementi rappresentazionali o illustrativi, lo fa per rappresentare qualcosa che non può essere colto “ad occhio nudo”, ma si rivolge piuttosto alla mente del fruitore.

Il problema è che anche sul piano intellettuale la maggior parte delle opere cosiddette concettuali (in senso ampio) risultano piuttosto carenti, e dunque deludenti rispetto alle aspettative che legittimamente – in relazione alla definizione entro cui tali opere ricadono, al modo in cui ci vengono presentate e descritte, e alle intenzioni dichiarate degli artisti – riponiamo su di esse. Per dirla in maniera ancor più netta e volutamente provocatoria, io ritengo che le idee trasmesse dall'arte concettuale siano, alternativamente, 'banali' o 'banalizzate'. Se così stanno le cose, ci troveremmo di fronte a un evidente paradosso, dal momento che tale forma d'arte mira – lo si è visto – a suscitare un interesse, quando non un piacere, di tipo intellettuale, a stimolare riflessioni su tematiche di vario genere (artistiche, sociali, esistenziali, etc.), fino a nutrire vere e proprie ambizioni filosofiche (cf. Goldie & Schellekens 2010, pp. 113-120). Partiamo dal primo insieme, o corno del dilemma. Alcune opere solitamente classificate come concettuali sono esplicitamente, persino intenzionalmente, banali, superficiali, 'leggere' per ciò che concerne il loro 'peso' concettuale. Tale è il caso, ad esempio, del lavoro dell'artista statunitense Jenny Holzer, la quale ha portato a compimento l'anelito duchampiano a spostare l'arte (visiva) verso "regioni maggiormente verbali", realizzando opere che consistono in semplici iscrizioni, ovvero affermazioni di carattere aforistico riprodotte in una varietà di supporti, che vanno dalle *t-shirt* ai grandi pannelli pubblicitari delle strade di New York. Holzer ha chiamato questi suoi aforismi "*Truisms*", vale a dire, "realtà ovvie": e alcune, ovvie, lo sono davvero (ad es., "*torture is barbaric*", "*expiring for love is beautiful but stupid*", "*the land belongs to no one*", e così via), anche perché danno (volutamente) l'impressione di essere "frasi colte dalla strada, idee o pregiudizi ascoltati in metropolitana, slogan percepiti alla Tv, discorsi che ci avvolgono quando cuciniamo un pasto solitario o mentre aspettiamo alla fermata del tram" (Broggi 2012).

Quello di Holzer non è, tuttavia, un caso isolato: sempre nell'ambito dell'arte concettuale 'pura', ovvero consistente principalmente nella riproduzione di frasi, il francese Ben Vautier, attivo sin dagli anni Cinquanta all'interno del movimento Fluxus, si caratterizza per aver dipinto (con una grafia corsiva un poco infantile), su oggetti di vario tipo, enunciati di estrema (e a volte imbarazzante) semplicità e ingenuità (una su tutte: "*scritto in bianco*", acrilico – ovviamente bianco – su fondo rosso, 2007). Altri artisti ancora (ad es., Agnetti, Barry, Weiner) si sono contraddistinti per la realizzazione epigrafica di massime lapidarie "fini a sé stesse", come pure di descrizioni di idee "vaghe" o di operazioni inesistenti (cf. Dorflès

1999, pp. 134-143). Secondo Harold Osborne (1980, pp. 14-15), uno dei tratti distintivi dell'arte concettuale è proprio la "banalità e futilità intenzionale delle idee messe in gioco". Si pensi a un'opera paradigmatica come *One and Three Chairs* (1965) di Joseph Kosuth, la quale, com'è noto, è composta da una sedia, una fotografia della sedia, e una definizione (presa da un dizionario in lingua inglese) della parola 'sedia': l'idea in essa espressa (ovvero, che un oggetto sia passibile tanto di riproduzione fotografica quanto di definizione verbale) è "palesamente scontata". Ora, continua Osborne, è possibile che l'arte concettuale abbia per oggetto la banalità e la superficialità, in quanto "sintomi dell'età in cui viviamo"; ma "non può essa stessa essere banale", pena – aggiungo io – l'appiattirsi su quelle porzioni di realtà da cui prende le mosse.

Ovviamente, non tutte le opere concettuali sono banali. Il problema è che, come sottolinea anche James Young (2001, pp. 151-152), anche quando possiedono un certo spessore o grado di profondità intellettuale, le idee trasmesse dall'arte concettuale sono prive di valore cognitivo. Tornando alla Holzer, non c'è dubbio che alcuni dei suoi *Truisms* – come "*The world operates according to discoverable laws*", o "*Things are delicately interconnected*" – siano potenzialmente informativi. Tuttavia, la Holzer si limita ad affermarli, senza fornire alcuna prova della loro verità: pertanto, sostiene Young, essi non contribuiscono in alcun modo alla conoscenza umana. All'argomento di Young si potrebbe obiettare – come fa Peter Goldie (2007, pp. 166-167) – che il valore cognitivo di un'opera d'arte non sta tanto nel fornire una conoscenza di tipo proposizionale, ovvero nell'asserire verità giustificate, alla maniera di una dimostrazione scientifica o filosofica, quanto nel comunicare "in modo artistico" idee interessanti, che ci spingono a riflettere su temi tutt'altro che banali, facilitando così la conoscenza. Il punto è che, come sostiene Peter Lamarque (2019, pp. 260-264), le idee diventano interessanti solo quando sono elaborate o articolate: la letteratura – alla quale l'arte concettuale tende ad essere accostata, in quanto arte non-percettiva – riesce a farlo nella misura in cui l'idea viene espressa sotto forma di un tema che possiede un valore universale, e che viene a sua volta sviluppato attraverso dettagli descrittivi e narrativi, i quali donano coerenza e interesse al soggetto esplicito dell'opera. L'arte concettuale, viceversa, dispone di risorse linguistiche "utili solo a evocare idee, piuttosto che a svilupparle": l'eventuale produzione di qualcosa di simile al concetto poetico o al significato letterario è lasciata "all'ingegno dello spettatore".

Queste considerazioni non dipendono, a mio avviso, unicamente dalla scarsità di mezzi linguistici e verbali dell'arte concettuale e dal modo in cui vengono impiegati. Le cose non vanno molto

meglio, infatti, se volgiamo lo sguardo alle opere che si servono anche di *media* visivi, performativi, o di altro genere. Prendiamo Gino De Dominicis, artista anconetano considerato tanto un erede di Duchamp per il suo approccio ironico e cerebrale, quanto un anticipatore di Cattelan e altri neo-concettuali. De Dominicis si è confrontato più volte, soprattutto a partire dal 1969, con le idee di eternità e immortalità (difficile pensarne di più profonde!), non trovando però altri mezzi (per darne espressione artistica) che realizzare una performance dal titolo *Che cosa c'entra la morte?* (1971), in cui si aggira per le sale espositive della VII^a Biennale di Parigi con un cappello a cilindro nero, un peluche di tigre e un cartello che riporta il titolo dell'opera, o esporre (in occasione della Biennale di Venezia del 1972) una serie di oggetti enigmatici (come il Cubo invisibile o la Palla di gomma "caduta da due metri") davanti a un ragazzo affetto da sindrome di Down (titolo dell'opera: *Seconda soluzione d'immortalità - l'universo è immobile*). Un discorso analogo lo si può fare per buona parte della produzione artistica di Michelangelo Pistoletto, il quale decide ad esempio di esplorare un concetto geometrico complesso e importante come quello di 'frattale' - di cui la natura fornisce molti, e affascinanti, esempi (cavolfiori, alberi, nuvole, etc.) - semplicemente producendo una serie di specchi dalla forma irregolare (*Frattali*, 1999-2000) al cui interno è impressa una serie numerica del tutto casuale (con buona pace delle proprietà di 'auto-similarità' e 'struttura fine' che una figura geometrica frattale possiede).

Potrebbero esservi tuttavia casi in cui il supporto visuale o performativo si riveli adeguato al contenuto cognitivo dell'opera, non tanto come sua rappresentazione o esemplificazione, ma in quanto strumento che permette di cogliere in modo esperienziale anziché intellettuale le idee che l'autore intende comunicare. Secondo Elisabeth Schellekens (2007, pp. 82-83), il valore cognitivo di molte opere concettuali starebbe proprio nella loro capacità di trasformare dei concetti astratti in qualcosa di concreto e percepibile, perfino ordinario, e di fornire così una sorta di "presa fenomenologica" su idee (artistiche, filosofiche, politiche) verso le quali siamo normalmente indifferenti o distanti, sollecitando in noi una partecipazione emotiva e immaginativa, piuttosto che intellettuale e distaccata. Schellekens fa l'esempio di *An Oak Tree* (1973), un'opera di Michael Craig-Martin che consiste in una installazione su una parete, dove possiamo osservare, a due metri e mezzo circa dal suolo, un bicchiere d'acqua posto su una mensola, al di sotto della quale (a una certa distanza) è affisso un testo nel quale l'autore afferma di aver, in questa maniera, trasformato il bicchiere d'acqua in una quercia, e di aver creato, at-

traverso questa operazione, un'opera d'arte. L'opera di Craig-Martin, sostiene Schellekens, è in grado di attivare una risposta empatica e immaginativa che ci avvicina ad afferrare un concetto profondo, che attiene alla storia delle religioni, come quello di 'transustanziazione', oltretutto di farci riflettere sulla natura dell'arte.³ In maniera analoga, afferma Goldie (2007, pp. 161-164), *Space Closed by Corrugated Metal* di Santiago Sierra – performance che consisteva nello sbarrare (letteralmente) l'ingresso agli invitati alla mostra da lui organizzata presso la Lisson Gallery di Londra nel settembre 2002 – aveva lo scopo di provocare un sentimento di rabbia o frustrazione nelle persone invitate, così da far loro comprendere “come ci si sente” a vivere in uno stato di esclusione o isolamento per questioni politiche o economiche. Ora, premesso che una siffatta versione del valore cognitivo dell'arte concettuale si applicherebbe solamente a un numero contenuto di casi, limitandoci ai due esempi in questione, mi sembra tutto fuorché certo che le risposte che tali opere tendono a suscitare negli spettatori siano dell'ordine di quelle descritte da Schellekens e Goldie. Se le si considera come reali tentativi di affrontare da un punto di vista artistico tematiche religiose, filosofiche, esistenziali, o sociali, di indubbia portata, credo che la reazione più appropriata sia quella di sconforto misto a fastidio verso la riduzione di un'idea teologica (la transustanziazione) al gioco (infantile) del far finta che un bicchiere d'acqua si trasformi in una quercia,⁴ o verso l'ennesimo sberleffo perpetrato nei confronti dell'art-system (mi riferisco qui all'opera di Sierra), che si iscrive in un filone piuttosto fortunato in ambito concettuale (penso ancora a De Dominicis e ad alcune sue performance che prevedevano l'assenza totale di opere nelle sale espositive). Se però si vuole mantenere per buona l'ipotesi della conoscenza esperienziale che l'arte concettuale, attraverso opere del tipo indicato, sarebbe in grado di attivare, occorre sottolineare come sia lo stesso Goldie (2007, pp. 168-169) a qualificare tale conoscenza (per quanto utile) come “esigua” se paragonata a quella che, sulle medesime questioni, possiamo ottenere da altre discipline o attività umane.

In definitiva, anche quando si misura con idee tutt'altro che banali, l'arte concettuale non riesce a mio avviso a pervenire a risultati intellettualmente soddisfacenti, in quanto tali idee sono semplicemente asserite, senza essere giustificate, oppure sono evocate in modo vago e ambiguo, senza essere adeguatamente sviluppate e articolate, né linguisticamente né attraverso *media* visivi o performa-

³ Il termine 'transustanziazione' indica (nel linguaggio dei teologi cattolici) la totale conversione della sostanza del pane e del vino nella sostanza del corpo e del sangue di Cristo, durante la celebrazione eucaristica al momento della consacrazione.

⁴ Per una lettura positiva di *Oak Tree* in quanto opera che ci impegna in un gioco di finzione, si veda tuttavia Caldarola (2020, pp. 150-155).

tivi. Tutto sommato, ciò non dovrebbe nemmeno sorprendere, se è vero, come sostiene Elisa Caldarola (2020, pp. 138-139), che la tecnica utilizzata dall'artista concettuale per veicolare idee consiste nel "ridurre al minimo" gli aspetti sensibili – e, aggiungiamo, verbali – rilevanti. Al punto che a volte gli è sufficiente appropriarsi di *media* di altre forme d'arte, apportandovi solo piccole modifiche (pensiamo alla famosa "Gioconda coi baffi" [L.H.O.O.Q.] di Duchamp, o alle cancellature, integrali o parziali, di opere letterarie compiute da Emilio Isgrò). Secondo P.N. Humble (1982, p. 63), parte del fascino che tale forma d'arte suscita sta proprio nell'aver cercato di creare usando i mezzi più semplici e apparentemente insignificanti. Se tuttavia vuole evitare di restare imprigionata tra la Scilla della banalità e la Cariddi della banalizzazione del contenuto intellettuale, l'arte concettuale deve di necessità elaborare strategie ulteriori rispetto alla riduzione al minimo delle risorse linguistico-percettive. All'analisi di queste mosse strategiche, e alla valutazione del loro grado di efficacia, sarà dedicato il prossimo paragrafo.

4. I quattro stratagemmi dell'arte concettuale: rimedi efficaci o pericolose trappole?

Come abbiamo appena visto, se ci limitiamo all'analisi degli aspetti 'minimi' – siano essi percettivi o linguistici – interni alle opere concettuali, i risultati, per ciò che concerne le idee che esse sono in grado di comunicare, lasciano alquanto a desiderare. Tuttavia, questa forma d'arte dispone di altri mezzi, per esaminare i quali dovremo spingerci ai confini della singola opera e andare al di là delle sue qualità intrinseche, fino a includere vari elementi di carattere biografico, critico e contestuale, che in questo caso rivestono una speciale importanza. Gli artisti concettuali utilizzano infatti espedienti, o stratagemmi, in parte inediti rispetto all'operare artistico tradizionale: solo una valutazione ponderata e attenta degli stessi ci permetterà di stabilire se rappresentano delle risorse preziose per il raggiungimento di una qualche cifra intellettuale, o se invece nascondono delle insidie che ne fanno delle armi a doppio taglio.

4.1 La decontestualizzazione e il rischio dell'“anything goes”

La prima strategia che andremo a considerare è quella della 'de-contestualizzazione'. Ciò, anche per motivi cronologici: essa infatti è la tecnica messa in atto da Duchamp nel produrre i suoi *ready-made*, i quali anticipano molte delle caratteristiche distintive di tutto ciò che successivamente prenderà il nome di arte concettuale.

le, a partire dal mettere in discussione il nostro modo di concepire l'arte. Possiamo senz'altro affermare che il genere del *ready-made*, in cui rientra la parte più significativa dell'opera di Duchamp, comprende anche alcune importanti opere di Andy Warhol (le famose *Brillo Box*), e si estende fino ai lavori dei numerosi moderni epigoni dell'artista francese, come Simon Starling, Tracey Emin, e Felix Gonzales-Torres. Lo stesso *modus operandi* inaugurato da Duchamp a partire dai primi decenni del Novecento con orinatoiri, ruote di biciclette e quant'altro, e successivamente ripreso da Warhol con le scatole di detersivo,⁵ è stato attualizzato da Starling, Emin e Gonzales-Torres, i quali hanno prelevato alcuni oggetti – ad esempio, rispettivamente, una Fiat 126 (*Flaga*), un letto sfatto (*My Bed*), dei mucchi di caramelle (“*Untitled*”. *Portrait of Ross in L.A.*) – dal loro contesto originario per trasportarli (senza aggiungerli o toglierli alcunché) in ambiti deputati alla fruizione artistica: musei, gallerie d'arte, sale espositive. Questa particolare tecnica, se così la si vuol chiamare, non si limita peraltro alle arti visive: esperimenti analoghi sono stati compiuti dallo stesso Warhol nel cinema e da John Cage nella musica.

A tali operazioni di de-/ri-contestualizzazione sono stati attribuiti, nel tempo, diversi significati: dallo sfidare i criteri tradizionali che definiscono un'opera d'arte, al trasformare – Arthur Danto (1981) avrebbe detto “trasfigurare” – il banale in inconsueto, fino al suscitare riflessioni che dal campo artistico si aprono alle sfere culturali, sociali, psicologiche, e quant'altro. Ma, dobbiamo chiederci, può un semplice slittamento contestuale produrre simili, rimarchevoli effetti? Non tutti sono di quest'avviso. A proposito ad esempio della famosa fontana-orinatoio duchampiana, Monroe Beardsley (1983, p. 25) ritiene ingiustificato il clamore suscitato da un'operazione il cui scopo principale era, a suo avviso, quello di sondare fino a che punto poteva arrivare la tolleranza di una giuria artistica: in fondo, Duchamp non fece altro che indicare un oggetto e chiamarlo ‘arte’, per poi invitare altre persone a considerarlo come tale. È innegabile che questo gusto per la provocazione e per la sfida al senso comune sia alla base di molte delle azioni compiute dai numerosi seguaci dell'artista francese.

Il punto è che, come sottolinea Humble (1984, p. 122), c'è una bella differenza tra, da un lato, selezionare un oggetto (naturale o artificiale) e presentarlo come opera d'arte, e, dall'altro lato, creare un

⁵ Le *Brillo Box* di Warhol non sono, va ricordato, le stesse scatole di detersivi che troviamo nei supermercati: tuttavia, essendo delle riproduzioni fedeli di queste ultime, e dunque pressoché percettivamente indistinguibili da esse (come sostenuto da Arthur Danto), sono a mio avviso legittimamente assimilabili ai *ready-made*.

oggetto dotato di qualità estetiche (essenziali per la definizione di arte proposta da Humble), ma anche, aggiungiamo, di proprietà espressive e semantiche. Il semplice dislocamento di un oggetto non lo rende di per sé un'opera d'arte, né, più in generale, un oggetto concettualmente (seppur non esteticamente) significante: quanto meno, non senza l'aggiunta di una qualche teoria o interpretazione che ne sveli – o inventi? – il senso ultimo. Pensare (come molti membri del mondo dell'arte fanno) che ciò sia possibile equivale ad attribuire agli artisti una sorta di potere sciamanico – di cui a volte gli artisti stessi, dal citato Craig-Martin a (come vedremo a breve) Manzoni e Pistoletto, sembrano auto-investirsi – che, osserva ancora Humble (1982, pp. 54-57), Duchamp medesimo rifiutava, in quanto animato piuttosto da un “impulso nichilista” (se tutto, anche un comune orinatoio, è arte, allora niente è arte). Impulso che, a ben vedere, informa a mio avviso buona parte dell'operare artistico (non solo concettuale) contemporaneo, rendendo il rischio dell'*anything goes* quanto mai concreto. Basti pensare a *Comedian*, l'ennesima trovata di Maurizio Cattelan, il quale nel 2019 ha appeso una banana sulle pareti della galleria Perrotin ad Art Basel Miami Beach; banana che è stata poi staccata e mangiata da un altro sedicente artista che ha ovviamente filmato la sua 'performance' presentandola come arte concettuale...

4.2 *A caccia di titoli*

Solitamente, le opere – o performance – che sono il frutto di un siffatto slittamento contestuale, vengono accompagnate dai titoli più stravaganti e bizzarri, al punto che sono a volte questi, ancor più dell'opera in sé, a catturare la nostra attenzione. Secondo Jerrold Levinson (2011), i titoli delle opere d'arte sono sempre fattori rilevanti dal punto di vista estetico e apprezzativo; persino la scelta di usare semplici numeri di catalogo (o la dicitura 'senza titolo') ha un suo peso interpretativo, quanto meno in negativo (l'opera avrebbe infatti un significato diverso se fosse denotata da un 'vero' titolo). Tuttavia, è chiaro che, in una forma d'arte “ridotta all'osso” come l'arte concettuale (cf. Caldarola 2020, p. 138), essi rivestono una importanza di gran lunga maggiore che nell'arte tradizionale (tanto per fare un esempio: *Per Elisa* di Beethoven non avrebbe perso nessuna delle sue qualità espressive se fosse passata alla storia semplicemente col suo titolo originale, ovvero *Bagatella n.25*). Ora, Levinson (2011, pp. 18-24) individua sette tipologie di titoli, a seconda di come questi possono (in una certa misura) influenzare il contenuto di un'opera d'arte. Essi sono dunque denominati, nell'ordine: neutri, rafforzanti, focalizzanti, destabilizzanti, disorientanti, disambiguanti, e allusivi (quest'ultima tipologia è considerata trasversale rispetto alle prime

sei). A quali di queste categorie sono riconducibili i titoli delle opere concettuali? A dire il vero, tra gli esempi fatti da Levinson non figurano opere appartenenti all'arte concettuale, né ristretta né ampiamente intesa, eccezion fatta per un riferimento ai dadaisti in relazione alla classe dei titoli disorientanti. Proprio a questa tipologia, insieme a quelle dei titoli destabilizzanti e allusivi, sono a mio avviso ascrivibili i titoli maggiormente in uso tra gli artisti concettuali, nella misura in cui mirano a sortire effetti ironici e sorprendenti – talvolta in quanto contrastanti con il contenuto apparente dell'opera –, e ad aggiungere ulteriori rimandi di senso.

La domanda che dobbiamo farci è: sono i titoli delle opere concettuali (tralasciando quelli descrittivi e neutrali) in grado di aggiungere interesse e profondità alle idee da esse veicolate? Nei casi, assai frequenti, in cui i titoli si risolvono in burle, giochi di parole, o motti di spirito, ciò è alquanto improbabile. Di esempi ne esistono molti: da Duchamp (*Fresh Widow*, anziché 'window'; *L.H.O.O.Q.*, che suona come 'elle a chaud au cul'), passando per De Dominicis (*D'io; Tentativo di far formare dei quadrati invece che dei cerchi attorno a un sasso che cade nell'acqua; Mozzarella in carrozza*), fino ad arrivare a Cattelan (*Bidibidobidiboo*). Il problema è che, come sottolinea Humble (1982, pp. 61-62), i giochi di parole, o le burle visivo-verbali, non possono esaurire l'intero spazio di significazione di un'opera; se non sono inseriti in strutture più ampie e complesse – come ad esempio avviene negli spettacoli del comico Alessandro Bergonzoni, il quale costruisce veri e propri racconti a partire da semplici giochi verbali –, l'esperienza complessiva dell'opera è piuttosto povera, di idee e di contenuti. Al contempo, esistono anche molte opere concettuali i cui titoli, all'opposto, sembrano dischiudere ben altri orizzonti: filosofici, esistenziali, persino mistici. Pensiamo allo squalo in formaldeide di Damien Hirst, intitolato 'The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living'; al *Terzo Paradiso* di Michelangelo Pistoletto; alla 'Socle du Monde' di Piero Manzoni. Tuttavia, da soli, nemmeno titoli di questo genere – ambigui, misteriosi, talvolta cervellotici – sono in grado di mantenere la promessa di profondità in essi implicita. Affinché possano trasformare gli oggetti a cui si applicano – rispettivamente: uno squalo, un disegno composto da tre cerchi consecutivi, un banale parallelepipedo in metallo – in opere dall'autentico valore intellettuale, c'è bisogno di qualcos'altro ancora...

4.3 *Realismo o reality?*

Persino un 'contestualista' come Levinson (2011, p. 16) ritiene che gli aspetti concernenti le vite strettamente personali degli artisti

non facciano parte del background di informazioni storico-contestuali delle quali si deve avere contezza per cogliere le proprietà salienti di un'opera d'arte. Tali aspetti possono tutt'al più essere considerati come ausili opzionali alla fruizione di un'opera, o come curiosità eventualmente da soddisfare in un secondo momento. L'arte concettuale, tuttavia, si sottrae a questo assunto dai più condiviso: sovente, essa ci costringe a penetrare nei dettagli (auto)biografici, talvolta anche molto personali, degli artisti, in quanto parti integrali delle loro opere. Succede paradigmaticamente, ad esempio, con Felix Gonzales-Torres, le cui opere della serie *Untitled* (tra cui il citato cumulo di caramelle) non sono apprezzabili se non si è a conoscenza della sua relazione col compagno di vita (Ross), della malattia e infine della morte di questi, e di alcuni episodi specifici relativi alla loro vita sentimentale (ad es., una lettera dove Ross disegna due orologi sincronizzati, che diventeranno il soggetto di *Untitled: Perfect Lovers*). Qualcosa di analogo avviene anche con i lavori di Tracey Emin. La difficoltà a reperire informazioni autobiografiche sugli artisti in questione portano Goldie e Schellekens a definire le opere di autori come Gonzales-Torres, Emin, e altri artisti concettuali che si muovono su questa stessa lunghezza d'onda, come "esoteriche", in quanto riservate a un pubblico di "iniziati" ai quali, soli, è consentito l'accesso a una sorta di "confessione privata" che prende corpo in tali opere (Goldie & Schellekens 2010, pp. 29-30, 127-128).

Ora, questo richiamo insistito alla sfera privata da parte degli artisti concettuali, lungi dal trasformare esperienze individuali in idee universalizzabili, e dunque anche concettualmente rilevanti, sottende a mio avviso una pericolosa assonanza con quel processo che Gillo Dorfles (2022, pp. 674-675) presenta come "vetrinizzazione" dell'uomo. Con tale espressione, il filosofo italiano descriveva la tendenza – tipicamente contemporanea – dell'uomo a "esporsi a mo' di merce" e a diventare egli stesso un "prodotto di consumo", fino ad arrivare alla deprecabile "auto-esibizione imperante nei reality show". Una tendenza che ha ormai preso piede anche tra gli artisti, come emerge in maniera inequivocabile, dal mio punto di vista, nella parte finale della famosa performance *The Artist is Present* di Marina Abramović, andata in scena nel 2010 (per quasi tre mesi) presso il MoMa di New York, in cui l'artista rimaneva seduta per tutto l'orario di apertura del museo, dando la possibilità ai visitatori di occupare la sedia di fronte a lei e fissarne (in assoluto silenzio) gli occhi per un certo lasso di tempo. L'arrivo, apparentemente inaspettato ma con ogni probabilità programmato, del suo ex-compagno di vita (e di arte) Ulay, ha scalfito l'imperturbabilità di Marina e suscitato in lei una reazione sorpresa e commossa, non

dissimile da quella a cui gli spettatori di programmi televisivi come *C'è posta per te* (condotto da Maria De Filippi) sperano di assistere allorché uno dei protagonisti ritrova una persona cara della sua vita che non vedeva da anni e con la quale desiderava riappacificarsi. Dal realismo (autobiografico) al reality (show), il passo a volte è pericolosamente breve...

4.4 *L'arte concettuale come 'discorso-discorso'*

Nessuna delle strategie esaminate finora si è mostrata in grado di superare il paradosso dell'arte concettuale: oltre a presentare delle contro-indicazioni (per così dire) estetiche, esse appaiono incomplete, in quanto tendono inesorabilmente a rinviare a qualche ulteriore elemento, sempre di carattere relazionale o contestuale.⁶ Su quale sia questo elemento, sembra esserci una generale concordanza. L'arte concettuale è stata infatti definita da più parti (cf., ad es., Caldarola 2020, pp. 140-144; Goldie & Schellekens 2010, pp. 29-33; Young 2001, pp. 146-149; Davies 2007, p. 152) come "*discourse-dependent*": per comprendere e apprezzare appieno un'opera appartenente a tale forma o genere, abbiamo bisogno tanto di un discorso che individui e contestualizzi il veicolo artistico – fornendoci più informazioni possibili circa la storia di produzione dell'opera, la categoria o corrente artistica a cui fa riferimento, e via dicendo –, quanto di un testo che funga da mediatore tra l'opera e il pubblico e che ci aiuti ad afferrare le idee che attraverso tale veicolo vengono comunicate. È dunque questo tipo di apparato critico-interpretativo a costituire la tessera mancante che ci permette di ricomporre il puzzle dell'arte concettuale. Possiamo tuttavia asserire che, in virtù dei discorsi a cui si accompagnano, le opere concettuali acquisiscono finalmente un contenuto intellettuale adeguato alle aspettative che esse suscitano, e tale dunque da superare il paradosso precedentemente discusso?

Per quanto riguarda il primo tipo di discorso, esso, nei casi più interessanti, è presentato nella forma di una narrazione ordinata di aspetti, informazioni, ed eventi, relativi all'opera in questione, alla sua genesi, e alle intenzioni dell'autore. A partire dalla fontana-orinatoio di Duchamp – la cui storia di produzione e ricezione comprende tutta una serie di avvenimenti più o meno rilevanti: l'utilizzo di uno pseudonimo; la proposta, poi rifiutata, di esporre l'oggetto; la pubblicazione di una sua riproduzione fotografica sulla rivista *The Blind Man* – fino alle opere concettuali più recenti (come la performance dell'artista danese Jens Haaning intitolata

⁶ L'uso dei puntini di sospensione al termine dei sotto-paragrafi precedenti (4.1, 4.2, 4.3) stava proprio a indicare la costitutiva incompletezza delle suddette strategie.

Prendi i soldi e scappa, di cui è necessario tanto sapere che l'artista, restando fedele al titolo, ha consegnato due tele bianche in cambio di un lauto compenso, quanto conoscere le vicende giudiziarie che ne sono seguite), la storia della critica d'arte è piena di discorsi che mettono in fila – in modo coerente, intrigante e talvolta divertente – dati e aneddoti di vario genere, al fine di esplicitare ciò che l'opera vorrebbe 'dire'. In assenza di tali narrazioni "individuanti" e "contestualizzanti" molte opere concettuali, sostiene infatti David Davies (2007, pp. 141, 146), rischiano di rimanere "mute", in quanto particolarmente "elusive" riguardo al loro contenuto. Per convincerci tuttavia che abbiamo a che fare con opere d'arte concettualmente profonde e interessanti, serve qualcosa di più di racconti di questo tipo. Serve, quantomeno, un discorso teorico-critico che riesca a far emergere appieno il significato interno all'opera, ovvero le idee che l'autore intende attraverso essa veicolare in tutta la loro (eventuale) ricchezza di risvolti e implicazioni.

Ora, anche questa seconda tipologia di discorsi è assai frequentata, non solo dai critici, ma anche dai filosofi e dagli artisti stessi. Pensiamo alle teorie dell'arte (ad es., quelle di Arthur Danto e George Dickie) elaborate a partire da *ready-made* e simili; alle letture metafisiche delle opere (dai noi precedentemente tacciate di banalità) di Kosuth (cf. Goldie & Schellekens 2010, p. 14; Wilde 2007); alle riflessioni approfondite che accompagnano i lavori di Manzoni, De Dominicis, Hirst, Cattelan, Pistoletto, e via dicendo. Il problema è che, come osserva Young (2001, pp. 149-150), quand'anche tali teorie, letture e riflessioni fossero realmente interessanti e illuminanti, l'eventuale valore cognitivo andrebbe attribuito al discorso teorico-critico associato all'opera, più che all'opera stessa. Young si riferisce in primo luogo ai casi in cui alcune particolari opere (si pensi, ad esempio, a Duchamp, Warhol, Kosuth, etc.) vengono utilizzate per elaborare teorie generali sull'arte (come la discussa teoria istituzionale, o la tesi sulla natura tautologica dell'arte). Ma analoghe considerazioni possono a mio parere essere svolte anche quando, in sede di presentazione o di commento di un'opera, avviene una sorta di slittamento dalle narrazioni contestualizzanti a quelle che Davies (2007, pp. 143-144) chiama "*reception-narratives*", le quali hanno lo scopo di massimizzare l'apprezzamento del pubblico verso una certa opera e di valorizzarne la portata semantica, a costo anche di attingere ad elementi che fuoriescono ampiamente dal suo contesto originario. Mentre le prime narrazioni sono utili e talvolta necessarie anche nell'arte tradizionale (al fine ad esempio di prendere posizione tra interpretazioni discordanti su una data opera), le seconde sono una prerogativa dell'arte contemporanea,

specialmente concettuale e performativa. In questo ambito, infatti, ci imbattiamo spesso in oggetti il cui significato è misterioso e problematico, e a cui vengono accostati scritti o discorsi che sono il frutto di elucubrazioni autonome e in parte arbitrarie, che vanno ben oltre ciò che di per sé un'opera, pur correttamente inquadrata dal punto di vista contestuale, è in grado di offrire in termini di contenuto intellettuale. Davies (2007, p. 144) fa l'esempio della lettura enigmatica e contraddittoria proposta da Patricia Ellis a commento del citato squalo di Hirst, ma è mia opinione che rientri in tale categoria di discorsi o narrazioni una consistente parte della letteratura critico-artistica relativa all'arte concettuale, nella misura in cui si attribuiscono a un'opera proprietà semantiche o valori simbolici che riflettono più il pensiero (o il desiderio) del soggetto interpretante che non le caratteristiche intrinseche dell'opera in questione; al punto che un semplice disegno geometrico che assomiglia vagamente a una caramella stilizzata – mi riferisco ovviamente al *Terzo Paradiso* di Michelangelo Pistoletto – viene presentato come una “riconfigurazione del segno matematico dell'infinito” in grado, laddove riprodotto, di produrre niente di meno che “il passaggio a uno stadio inedito della civiltà planetaria, indispensabile per assicurare al genere umano la propria sopravvivenza.”⁷

Il discorso critico-interpretativo è, nell'arte concettuale, talmente totalizzante da potersi persino sostituire, secondo diversi autori (cf., ad es., Lamarque [2019] e Sauchelli [2016]), all'esperienza diretta dell'opera, che diverrebbe superflua o secondaria. Più che di “idea idea”, allora – espressione coniata da Goldie e Schellekens (2010, pp. 100-106) per sottolineare la netta preminenza dell'aspetto intellettuale su quello estetico –, si dovrebbe a mio avviso parlare di arte concettuale come ‘discorso discorso’; con ciò evidenziando uno slittamento verso il piano critico e teorico che ci allontana dall'opera e ci porta a perdere quella ricchezza di dettagli e sfumature che solo una esperienza di prima mano permette eventualmente di cogliere.⁸

5. Conclusioni: che fare (dell'arte concettuale)?

In questo saggio, ho sostenuto che l'arte concettuale, ampiamente intesa, non è in grado di ottemperare al proprio scopo dichiarato, quello cioè di comunicare idee dotate di un apprezzabile

⁷ <http://terzoparadiso.org/what-is>; ultima consultazione 3 ottobre 2024.

⁸ Va ricordato tuttavia che Schellekens non concorda del tutto con la tesi della dematerializzazione, e riconosce la possibilità e l'importanza dell'esperienza estetica nell'arte concettuale.

livello cognitivo o qualitativo. Le strategie di carattere relazionale o contestuale che gli artisti concettuali, in collaborazione con altri membri del mondo dell'arte come critici e direttori di gallerie o musei, tipicamente attuano, si sono mostrate insufficienti a colmare tali lacune intellettuali; per di più, i rischi che esse comportano tanto a livello creativo quanto ricettivo superano di gran lunga i pochi benefici che (almeno potenzialmente) ne seguono. E allora, che fare di tale forma d'arte? Nell'attesa che vengano elaborate strategie più efficaci, credo che sarebbe opportuno cambiare – almeno temporaneamente – nome all'arte concettuale, qualificando genericamente come oggetti o azioni culturali i suoi prodotti. Dubito tuttavia che ciò sarà mai fatto. Pertanto suggerisco, più modestamente, di modificare il nostro atteggiamento verso le opere concettuali, e di accostarsi a esse senza inseguire faticosamente chissà quali illuminazioni o riflessioni, ma anzi accettandone con leggerezza il minimalismo intellettuale e la natura a volte banalmente irriverente. In questo modo, probabilmente otterremo un'esperienza inferiore a quella che solitamente l'arte concettuale promette, ma quantomeno adeguata agli sforzi percettivi, speculativi e interpretativi che essa richiede.

Bibliografia

Beardsley M., *An Aesthetic Definition of Art*, in H. Curtler (ed.), *What is Art?*, Haven, New York 1983, pp. 15-29.

Broggi A., 'Sui *Truisms* di Jenny Holzer' (2012), URL = <https://www.nazioneindiana.com/2012/09/13/sui-truisms-di-jenny-holzer/>.

Caldarola E., *Filosofia dell'arte contemporanea: installazioni, siti, oggetti*, Quodlibet, Macerata 2020.

Clair J., *De Immundo* (2004), trad. it. di P. Pagliano, Abscondita, Milano 2016.

Dal Sasso D., 'Dialoghi di Estetica. Parola a Elisabeth Schellekens' (2014), URL = <https://www.artribune.com/attualita/2014/06/dialoghi-di-estetica-parola-a-elisabeth-schellekens/>.

Dal Sasso D., *Nel segno dell'essenziale. L'arte dopo il concettualismo*, Rosenberg & Sellier, Torino 2020.

Danto A., *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1981; trad. it. *La trasfigurazione del banale*, Laterza, Roma-Bari 2008.

Davies D., *Telling Pictures: The Place of Narrative in Late Modern "Visual Art"*, in P. Goldie, E. Schellekens (eds.), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford University Press, Oxford 2007, pp. 138-156.

Dickie G., *Art and the Aesthetics. An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca 1974.

Dorfles G., *Ultime tendenze nell'arte oggi. Dall'informale al neo-oggettuale*, Feltrinelli, Milano 1999 (prima ed. 1961).

Dorfles G., *Estetica dovunque*, Bombiani, Firenze-Milano 2022.

Goldie P., *Conceptual Art and Knowledge*, in P. Goldie, E. Schellekens (eds.), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford University Press, Oxford 2007, pp. 157-170.

Goldie P., Schellekens E., *Who's Afraid of Conceptual Art?*, Routledge, London 2010.

Humble P.N., *Duchamp's Readymades: Art and Anti-Art*, in "The British Journal of Aesthetics", 22/1 (1982), pp. 52-64.

Humble P.N., *The Philosophical Challenge of Avant-garde Art*, in "The British Journal of Aesthetics", 24/2 (1984), pp. 119-128.

Lamarque P., *On Perceiving Conceptual Art*, in P. Goldie, E. Schellekens (eds.), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford University Press, Oxford 2007; trad. it. *Sulla percezione dell'arte concettuale*, in Id., *Opera e oggetto*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 257-272.

Levinson J., *Titles*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 44/1 (1985), pp. 29-39; trad. it. *Titoli*, in "Aisthesis", 4/2 (2011), pp. 9-27.

LeWitt S., *Paragraphs on conceptual art*, in "Artforum", 5 (1967), pp. 79-83.

Lippard L., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley 1973.

McIver Lopes D., *Beyond Art*, Oxford University Press, Oxford 2014.

Osborne H., *Aesthetic Implications of Conceptual Art, Happenings, etc.*, in "The British Journal of Aesthetics", 20 (1980), pp. 6-22.

Sauchelli A., *The Acquaintance Principle, Aesthetic Judgments, and Conceptual Art*, in "The Journal of Aesthetic Education", 50/1 (2016), pp. 1-15.

Schellekens E., *The Aesthetic Value of Ideas*, in P. Goldie, E. Schellekens (eds.), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford University Press, Oxford 2007, pp. 71-91.

Schellekens E., 'Conceptual Art', in E.N. Zalta, U. Nodelman (eds.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2022 Edition, URL = <https://plato.stanford.edu/archives/fall2022/entries/conceptual-art/>.

Wilde C., *Matter and Meaning in the Work of Art: Joseph Kosuth's One and Three Chairs*, in P. Goldie, E. Schellekens (eds.), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford University Press, Oxford 2007, pp. 119-137.

Young J., *Art and Knowledge*, Routledge, London 2001.

Resemantizing and Aestheticizing Dissonant Heritage: Bunk'Art Museums as Sites of Collective Memory in Albania's Landscape

Florjer Gjepali*

ABSTRACT

The legacies embedded within societies that have experienced profoundly calamitous historical episodes, genocides, mass slaughters, and autocratic regimes, precipitate a complex question for decision-makers: to what degree is the act of remembrance more equitable than the choice of oblivion? Following the collapse of Enver Hoxha's communist dictatorship (1988-1992), Albania was confronted with the intricate legacy of its *dissonant heritage*. An initial inclination to repudiate the severe oppression – despite the omnipresent reminders interwoven in the nation's topography (such as bunkers, military edifices, and modified landscapes) – gave way to the Albanian people resolve to actively engage with their historical shadow. Through the *resemantization* of sites and landscapes, this contribution discusses the construction of collective memory among Albanian citizens, describing the aesthetic practices adopted to create a novel narration in public spaces. Specifically, it analyzes two underground museums, which are two anti-nuclear bunkers of the communist era: Bunk'Art1 and Bunk'Art2. In conclusion, the paper explores the impact of these interventions, questioning whether excessive aestheticization risks becoming a double-edged sword: that is, a weapon of the utmost importance at first, but harmless, if not penalizing, the moment it is adopted excessively and with a very short time frame on the remainders of the landscape. Particularly highlighted is the concern that such practices may fail to acknowledge the necessity of time in the constitution of collective memory, and that excessive aestheticization might untimely lead to its opposite, i.e. practices of a completely *anesthetic* character.

KEYWORDS

dissonant heritage, resemantization, Bunk'Art, collective memory, aestheticization

1. Introduction

Albania spent much of the 20th century under one of the most ideologically repressive regimes Europe has ever known¹. To justify and protect this system from the foreign invasion, the Albanian

* Università IULM, Politecnico di Milano; florjer.gjepali@protonmail.com.

¹ For a history of Albania see Ettore Marino, *Storia del popolo albanese: dalle origini ai giorni nostri*, Donzelli, Roma, 2018. And A. Biagini, *Storia dell'Albania contemporanea: Dagli illiri all'Impero ottomano, dall'indipendenza alla dittatura di Enver Hoxha ai giorni nostri*, Bompiani, Milano, 2021.

communist regime (1944-1992) constructed an extensive series of defensive works, which became a prominent feature of the Hoxhaist aesthetic. Located in the heart of the Mediterranean, north of Greece and east of Italy, Albania lies at a crossroads of multiple cultures and numerous invading armies: over the past two thousand years, it has been part of the Roman, Byzantine, and Ottoman Empires until gaining independence in 1912. Nevertheless, invasions proceeded from Bulgarians, Italians, Germans, Greeks, and Serbs (Vokshi, Shehu, Der-vishi 2021: 3,4). The Communist regime embraced this long history of invasions, using the pretense of foreign threats to exercise physical and psychological control over the population (Galaty, Watkinson 2004). Thus, Enver Hoxha decided Albania needed to isolate itself from external influences, particularly capitalism and Western culture.

There will always be great danger as long as the capitalist encirclement lasts, as long as our country is completely surrounded geographically by fascists who send spies and diversionists into our country, who are constantly ferreting out and drawing into their service elements of the internal reaction and weaklings who cannot stand up to the revolutionary vigour of our Party and the laws of the dictatorship of the proletariat (Hoxha 1975: 243).

After breaking political connection and economic aid first with the Soviet Union in 1961 and then with China in 1978, the party closed the country in a such profound way that its borders were constantly monitored and covered with barbed wire. As a result, the communist party began pushing for Albania's self-sufficiency, particularly in two respects: food and military self-sufficiency (Eaton, Roshi 2014: 313). Working towards self-sufficiency in grain production meant launching enormous projects for terracing, swamp drainage, irrigation, and desalination, radically transforming the landscape. With the gradual reduction and eventual elimination of foreign aid, the regime also developed a narrative of military self-sufficiency. To support the push towards military self-sufficiency, the regime developed a strategy of political paranoia to justify isolation and militarization, suggesting the country could be invaded at any moment. This kind of messaging plunged the nation into a state of perpetual militarization, which Hoxha considered inseparable from the work of building the Albanian socialist state. Thus, the Party concretely mobilized the nation through military exercises and, above all, by constructing hundreds of thousands of defensive structures; these projects included underground administrative structures, factories and even bunkers² for submarines and aircraft (see fig. 1).

² An analysis of bunkers in a different geographical setting was offered by Paul Virilio, that in *Bunker Archeology* turns his attention and camera to the ominous yet strangely compelling German bunkers that lie abandoned along the coast of France. P. Virilio, *Bunker Archeology* (1975), tr. By G. Collins, Princeton University Press, 1994.

The reorganization of the landscape dictated by the policy of food self-sufficiency, combined with the military constructions that pervaded the surrounding landscape, created an aesthetic of the landscape that permeated every aspect of Albanian life. These structures, which aim was to modernize rural Albania and defend against foreign invasions, served to occupy part of the population with construction work (Eaton, Roshi 2014: 314). Based on their questionable military effectiveness, the primary function of these structures was ideological rather than economic military, they ensured the regime's omnipresence by placing physical representations of state power in every corner of the country. In this way, the party managed to bend all forms of material culture to its purposes, including entire landscapes. In creating the New Albania, Hoxha's regime practiced "meaning making" representation applied to the landscape's aesthetics. Boris Groys explained how these museological tactics resemble the model of Josef Stalin, which Hoxha, having studied in Russia, readily adopted:

In essence, the Stalinist aesthetic preserved the same goal of overcoming the division between art and life. However, it undertook to solve the problem not by destroying the museum but by a sort of equalization of museum exhibits and their surrounding milieu, accomplished by physically filling the milieu with art indistinguishable from that in museums. It is this strategy of equalizing what is in museums with what lies outside them that creates the very specific aesthetic atmosphere found in totalitarian societies of the Stalinist type (Groys 1994: 156-157).

The rigid late 19th-century division between the museum and social life, seen as two heterogeneous zones, could not be tolerated by the various utopias of the 20th century, which instead aimed to erase the boundary between the museum and the surrounding world, because the idea was to conceive the entire space of life as an object of aesthetic experience. This aesthetic regime deeply influenced how today's Albanians interact with the material heritage of the communist period. The landscape as delineated during the Albanian dictatorship stimulated self-regulated censorship and a sense of vigilant discomfort among the people: the party, with its works, pervaded the entire landscape.

This feeling of self-regulated censorship began to take on a different meaning following the regime's fall; Enver Hoxha died in 1985, and from 1988 to 1992 communism officially ended (See fig. 2). From then on, there was a violent reaction against the landscape's aesthetics. During the 1990s, hundreds of monuments along the roads were defaced, and military and government buildings (including museums) were massively destroyed and vandalized.

In an extraordinarily short time, the material legacy of Albanian communism ceased to compel respect and became the object of cathartic destruction. This attitude led to a process of removal, which never resulted in an open discussion about Albania's recent traumatic past. Twenty years after the fall of the communist regime, the new generation of Albanians (intellectuals, artists³) has decided to establish a discourse on heritage and cultural legacy, centered on places of memory to offer a *narrative* that reworks this traumatic past that forced their parents and grandparents to live in constant fear.

2. *Theoretical framework*

In this contribution, I would like to examine a particular case of communist heritage, specifically that of the bunkers, which, in accordance with a well-established scientific literature, can be considered as cases of *difficult heritage*. The remains in the Albanian landscape, as a legacy of a totalitarian and divisive regime, are thus interpreted as difficult heritage – a difficult, complex heritage that divides public opinion and whose traces are not easily ignored in everyday life. *Difficult heritage* is a concept coined by the British anthropologist and scholar Sharon Macdonald, in relation to the architectural and monumental heritage of Nazi Germany, particularly in Nuremberg. As early as 1995, John Tunbridge and Gregory Ashworth, scholars of geography and tourism, proposed the definition of *dissonant heritage*, advancing the idea that every type of heritage has a divisive nature because it simultaneously embraces and excludes part of society (Tunbridge & Ashworth 1995). In 2006, Macdonald revisited this category by proposing a new definition: undesirable heritage, which means heritage that is unwanted because it is uncomfortable – “a heritage that the majority of the population would prefer not to have” (Macdonald 2006: 9). According to Macdonald, the heritage formed by material culture can be interpreted as tangible evidence of an identity or a certain ideology (Macdonald 2006: 11). The risk, in the case of the material culture of a totalitarian regime, is its ability not only to recall a certain historical moment but also to continue conveying the original propagandistic message, “generating an inappropriate identification” (Macdonald 2006: 16). A few years later, the heritage previously perceived as ‘dissonant’ and

³ See for example the work of the artist Armando Lulaj “*Albanian Trilogy: A Series of Devious Stratagems*”, project for the 56th Venice Biennale, curated by Marco Scotini.

‘undesirable’ finally becomes ‘difficult’: a past that is recognised as meaningful in the present but that is also contested and awkward for public reconciliation with a positive, self-affirming contemporary identity. Difficult heritage may also be troublesome because it threatens to break through into the present in disruptive ways, opening up social divisions, perhaps by playing into imagined, even nightmarish, futures (Macdonald 2009: 1). The difficulty of this heritage lies therefore in being recognised and bound as a historical-artistic asset and, at the same time, being potentially divisive and distressing for the present. It is, however, important to emphasize that the definition of *difficult heritage* is not necessarily limited to a correlation between heritage and a totalitarian regime. In some cases, this definition has been extended to sites of traumatic events, such as genocides or massacres, prisons, concentration camps, war cemeteries (Logan, Reeves 2009), defined by Patrizia Violi as sites of trauma (2014).

The fundamental idea of the theoretical approach in this contribution is that the resemantization of post-communist memory sites⁴, particularly the cultural legacy of communist bunkers, can help rework a traumatic past. In this framework, places of violence are used for reconciliation, to elaborate a narration of the past. According to Jonathan Eaton, “[t]his reworking involves the re-semantization of memory sites that testify to that past, the use of established heritage sites for inscribing new readings of a traumatic past... allowing revised interpretations within the framework of the present” (Eaton 2011: 54). Once a site is resemantized it is recognized as a place of resistance, healing, and reconciliation rather than a place of pain and anger. Such an experience can help break the cycle of victimization linked to the memory of that site⁵. However, in these cases, the attempt at reconciliation is not perceived in a peaceful or painless manner by the entire population, as not everyone is willing to confront a past they prefer not to remember. This is because somehow to be touched is their identity, the one they construct from time to time as individuals and then correlatively as a community⁶.

⁴ From a historical perspective, it should be mentioned that there are many parallel trends in memory culture concerning the socialist/communist past and its elaboration through adaptive reuse of buildings in other countries (e.g., former East Germany, Poland, Hungary, Romania, etc.).

⁵ “[R]e-signification bears the possibility for a proactive re-presentation of a site that takes local needs into consideration. Once a re-signified site... becomes recognized and encountered as a place of resistance, healing and reconciliation rather than as a place of pain and anger, such treatment can help to break the cycle of victimization attached to the memory of that site” (Eaton 2011: 41).

⁶ On these issues I refer to the work of Jan (and Aleida) Assmann. For example: J.

To investigate this issue, often encountered at memory sites, this contribution will not only involve memory⁷ and trauma studies⁸, but will integrate also a phenomenological approach into – specifically the phenomenology of memory and forgetting⁹. This will facilitate an exploration of the mechanisms of collective consciousness at a temporal level and the challenges it faces when attempting to fully resolve itself in one direction or another, namely, through the remembrance or forgetting of the traumatic event in the past. Thus, in connection with memory and trauma studies, phenomenology helps to explore how traumatic events are experienced and remembered through the temporal dynamics of collective consciousness. This is because phenomena involving presence and absence (such as memory and trauma) find their primary place within the time consciousness. Thus, in the theoretical perspective offered here, phenomenology can help deepen not only the subjective but also the collective nature of recollection, revealing how traumatic memories are often fragmented, embodied and resistant to full *narrative integration* in society. Whether and to what extent the work of re-semanticizing the Bunkers carried out by the Albanian government is contributing to the construction of a narrative that is concretely affecting traumatic memory is the subject of discussion in this paper.

Assmann, J. Czaplicka, *Collective Memory and Cultural Identity*, New German Critique, N. 65, Cultural History/Cultural Studies (Spring-Summer, 1995), pp. 125-133. This text was originally published in *Kultur und Gedächtnis*, eds. Jan Assmann and Tonio Hölscher (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988) 9-19.

⁷ On the methodological difficulties faced by memory studies, see A. Confino, *Collective Memory and Cultural History: Problems of Method*, in “The American Historical Review”, n.102, 1997. “The richness of memory studies is undeniable. Perhaps collective memory has been so useful to think about how people construct pasts because of its open-endedness, because it is applicable to historical situations and human conditions in diverse societies and periods. But the benefit of richness cannot overcome a sense that the term ‘memory’ is depreciated by surplus use, while memory studies lack a clear focus and have become somewhat predictable. (...) The history of memory, in fact, has developed into a fragmented field. It lacks critical reflection on method and theory, as well as a systematic evaluation of the field’s problems, approaches, and objects of study. It is largely defined now in terms of topics of inquiry. (...) The history of memory defined topically becomes a field with neither a center nor connections among topics. It runs the danger of becoming an assemblage of distinct topics that describe in a predictable way how people construct the past”. (Ivi, pp. 1386-7).

⁸ Trauma studies are nowadays so extensive and varied that it has given rise to a specific disciplinary field, *Trauma Studies*, which flanks *Memory Studies* and is intertwined with the latter; as already noted, increasingly memory and trauma refer to and refer to each other (Violi 2014: 36). See R. Branchini, *Trauma Studies: prospettive e problemi*, LEA – Lingue e letteratura d’Oriente e d’Occidente 2, 389-402, 2013.

⁹ For a phenomenological approach to the issues of remembering and forgetting I refer to the work of Giovanni Piana, *Elementi di una dottrina dell’esperienza. Saggio di filosofia fenomenologica*, Il Saggiatore, Milano, 1967. “But if the past is past how can it still be present and moreover as past? How is this possible? How do we understand such a thing?” (Ivi, p. 103). (My translation)

3. *Bunk'Art1*

The process of resemantizing Albanian trauma sites took a significant step in 2014. On November 22, marking the 70th anniversary of Albania's liberation from Nazi-Fascist forces, a five-story anti-atomic bunker, was opened to the public for the first time (Isto 2017: 2; Metani 2019: 373-4). Located in the northern outskirts of Tirana and constructed in the 1970s as a refuge for the political elite during a nuclear attack, the structure was abandoned for decades following the regime's collapse. It has since been repurposed into a museum and an installation art space: Bunk'Art1 (see fig.3). It showcases the history of the communist army, the daily life during the regime, the fascist and Nazi occupation, the post-war diplomatic situation, and Albania's ensuing isolation during the communist era (Vokshi, Shehu, Dervishi 2021: 6-8).

The museum opened a year after Edi Rama, leader of the Socialist Party, became Prime Minister, noted for his political engagement in art and urban landscape transformation (Isto 2017: 2). Key in the development and opening of Bunk'Art1 was Italian entrepreneur and journalist Carlo Bollino¹⁰, who realized that "the only visible remnants of communism were the thousands of bunkers scattered like concrete mushrooms"¹¹. This led to the idea of making two of these bunkers accessible through a process of re-sematization. Bunk'Art1's identity was initially ambiguous, because was simultaneously both a historical museum and an art installation space managed by the owners of the Miza Gallery, a contemporary art gallery in Tirana (Isto 2017: 2). This hybrid model aimed to make socialist-era sites accessible in contemporary Albania and cater to tourism and resource maximization. This lack of clarity in the approach is evident in statements by Edi Rama and Carlo Bollino; the Prime Minister, during the museum's inauguration, downplayed its role in understanding the socialist period, suggesting "that the writing of history should be left to historians", nevertheless, he added:

A visit to this anti-atomic (sic) building will surely tell the girls and boys of this country more about the dictatorship, about Enver Hoxha, about Mehmet Shehu,

¹⁰ From the beginning, Italian media entrepreneur Carlo Bollino was the key figure in shaping the development of Bunk'Art, and Bollino's vision for its historical eclecticism has become a driving force after the museum re-opened under the guise of what is clearly more of a private entity (rather than the state museum it had first appeared to be (Isto 2017: 2).

¹¹ <https://lespresso.it/c/archivio/2020/12/16/lalbania-dei-sogni-infranti-tra-i-bunker-di-hoxha-e-i-grattacielo-degli-oligarchi/45635>. My translation from Italian to English [accessed 25th June 2024]

about all antihuman and anti-religious hordes produced by the so-called liberation of the homeland, than all historians gathered together can tell¹².

Rama emphasized that Bunk'Art is intended not for those who experienced socialism but for children and the uninformed, focusing on "inspiring creative imagination" through the juxtaposition of contemporary art and original bunker spaces. As noted by Isto (2017: 3), Bollino, on the other hand, viewed Bunk'Art as a means to reveal the secrets of communism through a modern video-museum format that combines historical rigor with attractive, artistic forms. He acknowledged that the project cannot fully bridge the information gap about the horrors of communism but aims to explain the 45 years of Enverist terror, especially to younger generations and foreigners¹³. The primary audience for Bunk'Art is not those who lived through the enverist period but those unfamiliar with it, indicating that the museum is not intended to resolve the collective and individual trauma of the dictatorship's survivors. Instead, Bunk'Art serves a pedagogical purpose for new generations¹⁴ and foreign tourists, underlining its economic and tourist significance for a country in difficult economic conditions (Metani 2019: 372).

4. *Bunk'Art 2*

The museumification project of the bunkers did not conclude with Bunk'Art1 but continued shortly after with Bunk'Art2. In

¹² See Rama, "*Bunk'Art' një thesar i kujtesës kolektive*", 2014. <https://www.kryeministria.al/en/newsroom/bunkart-nje-thesar-i-kujteses-kolektive/> [accessed 25th June 2024].

¹³ "Ultimately, 'Bunk'Art' is another way to tell the secrets of communism, with the same 'ease' (albeit accompanied by the same historical accuracy) that has always distinguished journalists' narratives from those made by historians. "Bunk'Art" does not claim to be a classical museum (classical museums, which are indeed in crisis worldwide, are left to academics to create) but rather a modern video-museum exhibition, in which history is told in a more engaging and, where possible, artistic form. Naturally, everything contained in "Bunk'Art" is accurate and documented (thanks to the extremely meticulous work of my colleague Admirina Peçi and her collaborators), but the narrative is presented in a divulgative manner". Carlo Bollino, *Kush ka frikë nga Bunk'Art e kujtimi i komunizmit?*, Shqiptarja.com, (5 December 2016), <https://shqiptarja.com/lajm/bollino-kush-ka-frike-euml-nga-br-bunk-39-art-e-kujtimi-i-komunizmit-25-june-2024>. My translation from albanian to english.

¹⁴ Underlying the exhibition choices in places of traumatic memory (such as Bunk'Art) is a kind of educational strategy that is based on the idea that deep emotional involvement is more effective in sensitizing the (young) public than the mere transmission of historical information. These point is highlighted by Arnold-de Simine: "[th]e investments of museums in memory (...) is motivated by the conviction that mere knowledge about the past does not suffice to prevent the perpetuation of violent and traumatic histories (...), visitors are asked to identify with other people's pain, adopt their memories, empathize with their suffering, reenact and work through their traumas" Silke, Arnold-de Simine, A., *Mediating Memory in the Museum. Trauma, Empathy, Nostalgia*, Palgrave Macmillan, Houndmills, 2013, p. 1.

November 2016, two years after Bunk'Art1 opened, Edi Rama, Carlo Bollino, and Interior Minister Saimir Tahiri inaugurated Bunk'Art2, a museum dedicated – in Rama's words – to the victims of communism (Isto 2017: 7). Located in central Tirana within an underground tunnel near the Ministry of Interior Affairs, this site was originally accessible only from inside the Ministry. Bunk'Art2, codenamed *Objekti Shtylla*, was intended to withstand chemical and nuclear attacks, which never occurred: in fact, Enver Hoxha and then-Prime Minister Mehmet Shehu, who ordered its construction, both died before its completion (Vokshi, Shehu, Dervishi 2021: 6-7). Carlo Bollino, the creative director, explained that Bunk'Art2 focuses on the history of the Ministry of Interior Affairs and *Sigurimi*¹⁵, responsible for some of the communist regime's most severe crimes. Although the bunker was not originally intended to detain political dissidents and torture victims, it now serves as a material culture object to reconstruct the memory of the regime's victims. Bunk'Art2 is not a chronological continuation or extension of Bunk'Art1 but rather an opportunity to focus on a specific aspect of Albania's communist past (Metani 2019: 376-377). It functions autonomously, sharing the same identity and functional issues as Bunk'Art1, with a similar approach to its exhibits (Vokshi, Shehu, Dervishi 2021: 9).

Bunk'Art 2 is an interactive museum dedicated to the memory of the victims of the communist regime and reveals the secrets of the *Sigurimi*, the regime's secret police, and recounts the years of the communist regime (Metani: 2019: 373). Inside, visitors are deeply engaged with the exhibits: they can find reconstructed interrogation rooms, rudimentary but effective tools used for spying, and photographs of the secret police's victims. The entrance of Bunk'Art2 (see fig.4), a dome-shaped bunker, is covered with photographs of victims persecuted by the regime, reminiscent of the Yad Vashem Holocaust memorial in Jerusalem. This treatment sets the tone for the rest of the museum:

¹⁵ C. Bollino, *Kush ka frikë nga Bunk'Art e kujtimi i komunizmit?*, Shqiptarja.com, (5 December 2016), <https://shqiptarja.com/lajm/bollino-kush-ka-frik-e-uml-nga-br-bunk-39-art-e-kujtimi-i-komunizmit> 25 june 2024. The issue of the secret police (*Sigurimi*) and its archives remains a divisive topic in Albanian society today. The possibility of declassifying these files arouses strong opinions because the archived *Sigurimi* files could reveal the identities and activities of the vast network of informants, many of whom are still alive. Over the past 20 years, this debate has resurfaced at least six times, most recently in the spring and summer of 2012, each time concluding without resolution or a long-term solution. As the years go by and witnesses of the Communist period pass away, addressing the traumatic memory at its roots becomes increasingly difficult (See Eaton, Roshi 2014: 314).

walking down the corridors (see fig.5) one comes across one of the three essential sections of the museum, which is dedicated to the history of the Sigurimi, which was the armed wing of Enver Hoxha's regime. This section provides detailed descriptions of espionage techniques and the fabrication of evidence to incriminate regime opponents. For instance, one exhibit shows a camera inserted through a hole in the wall to film and record dissidents; another exhibit demonstrates how bugs were placed everywhere, even in clothing and the heads of brooms used for cleaning (see fig. 6). Additionally, photographs illustrate how regime photographers manipulated images to frame individuals as enemies of the state (see fig. 7)¹⁶. The third and last part of the exhibit traces the life of prisoners from interrogation to imprisonment and torture, allowing visitors to experience the hard realities faced by political dissidents. This section provides concrete evidence of the torture endured by these individuals, offering a comprehensive list of the methods used. In doing so the approach in Bunk'Art2 seeks to revisit memory sites through a cooperative process within the social context¹⁷, influencing various social spheres. In this sense, Bunk'Art2 provides an opportunity to recontextualize and engage with the past memory in a meaningful and healing way (Metani 2019: 377).

5. Phenomenological remarks on the dilemma between remembering and forgetting

Bunk'Art 2 attempts to identify itself as a museum of the victims of communism regime, but this identification has not been accepted peacefully. In this context, the case that happened with the bunker entrance is significant; the entrance of Bunk'Art2 is entirely artificial, featuring a dome-shaped bunker built by the Albanian government in 2015 to visually emulate Hoxha's bunkers. This structure faced delays due to protests in December 2015 by the opposition Democratic Party, commemorating the 1990 anti-communist student movements. Protesters set fire to and damaged the artificial bunker significantly, leaving numerous

¹⁶ In this regard, it might be interesting to consider the current asymmetry between the power held by citizens and the surveillance capabilities of big capital, as discussed by Shoshana Zuboff in *The Age of the Surveillance Capitalism* (2019).

¹⁷ Bunk'Art2 aligns with the broader trend in contemporary art known as the Social Turn, which emphasizes art not just as therapy but as care of the collectivity. I think in this regard of Claire Bishop's works, first with *Participation* (2006) and then with *Artificial Hells* (2012).

cracks (Vokshi, Shehu, Dervishi 2021: 9; Isto 2017: 7). The damaged part has been left intact, giving this part a historical character (see fig.8). For this part of the population, recalling these situations is evidently seen as a problem: instead of initiating a healing process, it opens wounds they no longer want to hear about. These protests confront us with the classical dilemma that arises in all such cases: is it more right to remember or to forget? As previously mentioned, there are numerous reflections on these topics. In the interdisciplinary field encompassing Memory and Trauma Studies, various methodologies converge to provide a comprehensive understanding of the relationship between memory, trauma, and time. In this context, I believe that the phenomenological approach is particularly valuable, as it elucidates the workings of time consciousness, both in reference to individual and collective consciousness¹⁸.

According to Edmund Husserl's works on time consciousness (*Die C-Manuskripte*) and those of Fink (*Vergegenwärtigung und Bild*), it cannot be argued that remembering is more important than forgetting. On the one hand, if we did not remember, we could not live, because everything would be new: surprise would become the hallmark of the world. At the same time, we must also forget to live, because if we did not forget, we would be completely overwhelmed. Thus, remembering and forgetting are two functions that consciousness must perform simultaneously: on one hand, the emphasis falls on the present as retained (Husserl); on the other, it falls on the present as forgotten – Fink through the concept of *derepresentation* [Entgegenwärtigung]. Thus, remembering and forgetting are two functions that pertain to the same activity of consciousness and that they must be performed simultaneously without hierarchy. While this principle holds true for individual consciousness, complexities arise at the collective level, where there is a tendency to apply individual principles *analogously* to the collective body: we tend to act *as if* what applies to the individual also applies to the collective body. In other words, there is a shift from *logical* to *analogical* reasoning. Nevertheless, this analogy brings with it a whole series of problems, because each of us can decide to remember or forget what we want, we can decide whether or not to work out our past, that is, whether or not to represent it, but when we move to the collective level, we are presented with something that does not apply to everyone. Therefore, the tools by which we

¹⁸ See the works of Martino Feyles. For example: *Studi per la fenomenologia della memoria*, Franco Angeli, Milano, 2011.

decide what, how and when to collectively remember or forget must be constantly refined. What emerges is that, as emphasized by Hamilakis, Labanyi, “[m]emory is always a site of struggle, not only between competing official memories but also between competing personal memories”¹⁹ (2008:14). Bunk’Art does not escape those dilemmas that characterize memory sites, to which places a new narrative has been attempted to be given through artistic practices. Bunk’Art marks the beginning of awareness and willingness to face the past, not only with themselves as Albanians but also with the rest of the world in a new sense of collectivity.

6. *Paradoxes of memory between aesthetic and anesthetic*

The Albanian people have only recently begun to come to terms with their past, but paradoxically, after a long silence, three museums dedicated to the communist period have been inaugurated in Tirana in just two years: in 2014 Bunk’Art1 was opened, while in 2015 it was inaugurated *The house of leaves* a museum that covers entirely the story of the secret police (*Sigurimi*), and in 2016 Bunk’Art2²⁰. This certainly testifies to a beginning of awareness and inclination to confront the past, not only with themselves as Albanians, but also with the rest of the world.

The critical aspect that I would like to reflect on in conclusion concerns the fact that, after decades of silence, Albanian policymakers are responding with excessive aestheticization, driven by economic logic, given its implications for attracting tourists. In fact, from the words of Rama, Bollino, and Tahiri, it is clear that the bunkers were designed and created also – and especially – to attract tourism to the country (Isto 2017: 5-6; Metani 2019: 377-

¹⁹ As the English historian Tony Judt has noted, sometimes it can also happen that “there is too much memory, too many pasts on which people can draw, usually as a weapon against the past of someone else” Judt, T., *The Past is Another Country: Myth and Memory in Postwar Europe*, pp. 36-69, in *A Journal of Social and Political Theory*, No. 87, Reason, Theory and History, (June 1996), p. 51.

²⁰ Jonida Gashi develops recently these themes by taking up these three museums from the perspective of installation art. “What is remarkable about the Bunk’Art1, Bunk’Art2, and House of Leaves exhibitions is the way in which they self-consciously appropriate and exploit the “language” or the conventions of contemporary artistic and curatorial installations, i.e., embodied perspective, immersion, theatricality, etc., to mediate the relationship between contemporary audiences and the communist past. The question, then, is whether the use of the “language” or conventions of contemporary artistic and curatorial installations in these exhibitions succeeds in making the communist past more readily accessible to contemporary audiences, or whether it makes it even harder to read” (Gashi 2022: 121-122).

378)²¹. Tahiri himself, regarding Bunk'Art2, states: "Bunk'Art2 is certainly a matter of art, undoubtedly a matter of tourism, as well as the promotion of history and a confrontation with our past"²². This statement highlights the complex relationship between art and tourism in addressing Albania's traumatic past. The artistic and tourist elements are intertwined with the primary purpose of these exhibition paths: fostering a confrontation with history. This reveals an unresolved tension, an awkwardness stemming from an unfulfilled choice between an artistic/theoretical approach and a touristic/commercial one, evident in both Bunk'Art2 and Bunk'Art1. While these sites encourage a modest effort to engage with Albania's unresolved communist legacy, they also clearly aim to attract tourists unfamiliar with the country's history.

One risk that can be seen is that this excessive aestheticization might turn into its opposite. That is, Albanian people are facing aesthetic practices of utmost importance to remember what happened, which risk becoming anesthetic if adopted indiscriminately and in too short a time frame. According to Pinotti's thesis developed in *Nonumento* (Pinotti 2022: 51-58), these sites risk becoming machines generating oblivion. An important consequence of this way of addressing the issue concerns the connections between time, space, and memory. There is a time of memory that unfolds in spaces, a point well highlighted for example by Paul Ricoeur in *Time and Narrative* (vol. III), where he explores the human experience of time, emphasizing the role of the calendar as structuring the historical sense of events for generations (Ricoeur 1983: 170). The calendar is a tool that helps organize and make sense of the passage of time, linking the cosmological and lived experiences of time (ivi: 169-188). By providing a framework for commemorations and rituals, the calendar plays a significant role in how societies remember and interpret their histories through the documents and traces in the archives. In this perspective, the construction of collective memory should be understood as a distributed process that occurs over time with a precise cadence (*cadons*: fr.). Exactly as in the Catholic religion, there are key

²¹ This thesis is strongly defended by Isto, who in his work stresses the aspects related to the *tourist gaze* with which the bunkers were constructed. Bunk'Art is fundamentally neoliberal in its goals and manifestation because it combines tourism rhetoric with entrepreneurial logic. It positions itself as a source of economic gain and facilitates the creation of subjects focused on creative production. The cultural capital of Bunk'Art serves as an investment aimed at attracting foreign tourists by leveraging the exoticism of Albania's socialist past and encouraging new generations to form their identities through the museum's imaginative spaces, thus shifting from collective to individualized memory practices (Isto 2017: 6).

²² <https://exit.al/en/a-response-to-carlo-bollinos-defense-of-bunkart-2/>

moments marking a believer's life: first baptism, then communion, and finally confirmation, we should start thinking that the time of collective memory also needs its rites²³, its *narrative*²⁴.

In this case, excessive aestheticization risks being counter-productive for collective memory, potentially turning into its opposite, an anesthetic practice, because these practices lack the time to establish themselves in the narrativized time of memory. If not embedded in a narrative of collective memory, these practices end up not only failing to be perceived as places of reconciliation, through which the difficult history of communism can be retraced, but paradoxically reinforcing the mechanisms of oblivion for those who seek to conceal that history. These are just some of the challenges that today's Albanian policymakers face when dealing with the long-standing issue of the legacy – a legacy that is inextricably linked to the aesthetic practices involved in this process.

Bibliography

Arnold-de Simine, A., *Mediating Memory in the Museum. Trauma, Empathy, Nostalgia*, Palgrave Macmillan, Houndmills, 2013.

Assmann, J., Czaplicka, J., *Collective Memory and Cultural Identity*, New German Critique, N. 65, Cultural History/Cultural Studies (Spring-Summer, 1995), pp. 125-133. This text was originally published in *Kultur und Gedächtnis*, eds. Jan Assmann and Tonio Hölscher (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988) 9-19.

Augé, M., *Les formes de l'oubli* (1998), Édition Payot & Rivages, Paris, 2019.

²³ What I am trying to describe here from a phenomenological perspective finds a singular counterpart in rituals. As Marc Augé suggested, the initiation ritual in many traditional African societies becomes a true “form of oblivion”, as the initiation itself inaugurates a new birth, a new beginning in which the past is forgotten through a ritual of good omen that opens the way to the future. In other words, the reconstruction of a shared memory of the event, often sanctioned at a ritual and institutional level, is accompanied by the assumption of a new identity that we could define as “initiatory” on the part of the collective subject. See M. Augé, *Les formes de l'oubli* (1998), Édition Payot & Rivages, Paris, 2019, pp.11-12.

²⁴ There are a wide range of artists in Albania these days who are questioning the history of their country and the role of art in creating and re-creating such *narratives*. For example, the book *Broken Narrative* (2022) revolves around an extensive reflection on history, politics, and contemporary art, centered on the artistic practice of Albanian artist Armando Lulaj. The core of the book is an in-depth interview between Lulaj and Italian artist and writer Marco Mazzi, beginning in 1997 – a year marked by social and political turmoil, anarchy, controversies, and mass emigration in Albania. This narrative extends to the present day, where politics, concealed within artistic expressions, has effectively undermined every potential future for the country.

- Biagini, A., *Storia dell'Albania contemporanea: Dagli illiri all'Impero ottomano, dall'indipendenza alla dittatura di Enver Hoxha ai giorni nostri*, Bompiani, Milano, 2021.
- Bishop, C., *Participation*, Mit Press, Cambridge, Mass, 2006.
- Id., *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso Books, London, 2012.
- Bollino, C., *Kush ka frikë nga Bunk'Art e kujtimi i komunizmit?*, Shqiptarja.com, (5 December 2016),
- Branchini, R., *Trauma Studies: prospettive e problemi*, LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente 2, 389-402, 2013.
- Carter, N., Simon, M., *Dealing with Difficult Heritage: Italy and the Material Legacies of Fascism*, in «Modern Italy», 24, 2 (2019), pp. 117-122.
- Confino, A., *Collective Memory and Cultural History: Problems of Method*, in "The American Historical Review", n.102, 1997
- Eaton, J., Roshi, E., *Chiseling away at a concrete legacy: Engaging with Communist-era heritage and memory in Albania*, Journal of Field Archeology, Vol. 39, N. 3, pp. 312-319, 2014.
- Eaton, J., *Trauma and Recovery: Re-Signifying Communist-Era Sites of Memory in Contemporary Albania*, unpublished M.A. thesis, Department of Anthropology, University of Toronto, 2011.
- Fink, E., *Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit* (1930), pp. 1-78, in *Studien zur Phänomenologie 1930-1939*, Phaenomenologica XXI, Nijhoff, Den Haag 1966.
- Galaty, M. L., Watkinson, C., *The Practice of Archaeology Under Dictatorship*, in M. L. Galaty and C. Watkinson, eds., *Archaeology under Dictatorship*. New York: Kluwer, pp. 1-18, 2004.
- Gashi, J., (2022). *Politics of installation as politics of the archive: three case studies*. *Art Studies*, 19(19), 125-142, 2022. Retrieved from https://albanica.al/studime_arti/article/view/492
- Groys, B., *The Struggle Against the Museum; or, The Display of Art in Totalitarian Space*, in D. J. Sherman and I. Rogoff, eds., *Museum Culture: History, Discourses, Spectacles*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 144-162, 1994.
- Hamilakis, Y., and Labanyi, J., *Introduction: Time, Materiality and the Work of Memory*, *History and Memory* 20: 5-17, 2008.
- Hoxha, E., *Selected Works, 1948-1960*, Vol. 2. Tiranë, 8 Nentori Publishing House, 1975.
- Husserl, E., *Späte Texte über Zeitkonstitutione (1929-1924)*, *Die C-Manuskripte*, hrsg. von D. Lohmar, Husserliana Materialien, Band VIII, Springer, Dordrecht, 2006.

- Isto, R., *An Itinerary of the Creative Imagination: Bunk'Art and the Politics of Art and Tourism in Remembering Albania's Socialist Past*, 2017. In: Cultures of History Forum (16.05.2017), DOI: 10.25626/0063.
- Judt, T., *The Past is Another Country: Myth and Memory in Postwar Europe*, pp. 36-69, in *A Journal of Social and Political Theory*, No. 87, Reason, Theory and History, (June 1996), p. 51.
- Logan, W., Reeves, K., *Places of Pain and Shame: Dealing with 'Difficult Heritage'*, London-New York, Routledge, 2009.
- Lulaj, A., Mazzi, M., *Broken Narrative. The Politics of Contemporary Art in Albania*, Punctum books, New York, 2022.
- Macdonald, S., *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, London-New York, Routledge, 2009.
- Id., *Undesirable Heritage: Fascist Material Culture and Historical Consciousness in Nuremberg*, in «International Journal of Heritage Studies» 12, 1 (2006), pp. 9-28.
- Marino, E., *Storia del popolo albanese: dalle origini ai giorni nostri*, Donzelli, Roma, 2018.
- Metani, A., *Commemorazione e Promozione del Passato Comunista in Albania, Attraverso il Turismo del Patrimonio Comunista. Il Caso di Bunk'Art*, pp. 364-380, in *Academic Studies in Human Education and Social Sciences*, Proceedings Book, Tirane, 29-30 March, 2019.
- Piana, G. *Elementi di una dottrina dell'esperienza. Saggio di filosofia fenomenologica*, Il Saggiatore, Milano, 1967.
- Pinotti, A., *Nonumento. Un paradosso della memoria*, Johan & Levi, Monza, 2022.
- Ricouer, P., *Time and narrative* (1985), ed. eng. by K. Blamey and D. Pellauer, Chicago University Press, London, 1990.
- Violi, P., *Paesaggi della memoria: il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani, 2014. Epub.
- Vokshi, A., Shehu, E., And Dervishi, S., *Military archaeology and contemporary reality in Albania*, in *Territory and Architecture* (2021) 8:14 <https://doi.org/10.1186/s40410-021-00144-z>
- Zuboff, S., *The age of surveillance capitalism: the fight for the future at the new frontier of power*, Faber and Faber, London, 2019.



Fig.1 Bunkers in Albanian territory



Fig.2 Fall of the statue of Enver Hoxha



Fig.3 Bunk'Art1 entrance



Fig.4 Bunk'Art2 entrance



Fig.5 Bunk'Art2 corridors.



Fig.6 Bugs installed in a broom.



Fig.7 Technicians manipulating photographic images to create false evidence



Fig.8 Dome damaged by protests

Dancing the In-between. The Emergence of Dance from Pathicity, Suspension, and Atmospheric Resonance

Serena Massimo*

ABSTRACT

This paper aims to propose a case study of a neo-phenomenological analysis of a contemporary dance work. After presenting the ‘suspended dance’ *La Spire*, created by Chloe Moglia in 2017, the words used by Moglia herself and the dancers in the choreography will be brought into dialogue with Strausian notions of ‘pathicity’ and ‘tonicity’. They will make it possible to grasp the relevance of the adoption of a ‘pathic’ attitude in the emergence of a dance characterised by multiple constraints. This will be manifested in the analysis of the dancers’ attitude towards gravity, which is far removed from that of everyday life and from that of acrobats. Finally, the neophenomenological notion of the ‘felt body’, the categories linked to it and the concepts of ‘atmospheric affordances’ and ‘atmospheric resonances’ introduced by Tonino Griffero will make it possible to show that the creative dimension of ‘*La Spire*’ is based on the ability to expose oneself to the affective stimuli present in a way that is not marked by fear of falling but by a spirit of playful complicity.

KEYWORDS

suspension, pathicity, tonicity, gravity, atmospheric affordances, atmospheric resonance

1. *A Suspended ‘Portex’*

In this paper I will analyse the choreography *La Spire* (*The Spire*) realised in 2017 by the French choreographer Chloe Moglia for her company *Rhizome*. The analytical tools I will use are the phenomenological psychologist Erwin Straus’ notions of pathicity and tonicity, as well as the categories and the lexicon provided by the ‘new phenomenology’. The idea is to foster a mutual contribution between dance and philosophical aesthetics, in which dance reorients our way of analysing the dancer’s experience and, while benefiting from philosophical concepts that highlight aspects that may contribute to the dancers’ own creative process.

Born from the desire “to be at the bottom of the sky and to be in a common space”, *La Spire* can be considered one of the

* Università di Parma; massimoserenak@gmail.com.

most representative choreographies of the ‘suspended dance’ of the dancer and acrobat Chloe Moglia. In fact, this choreography has neither a narrative intention nor a desire to show spectacular acrobatic figures. Rather, it shows of what motivated Moglia to invent the practice of suspension: “the pleasure of working in the midst of extreme constraints and seeing how in these constraints, life and a dose of joy mixed with a lot of attention can unfold.”¹ *La Spire* makes tangible the aim of turning the sharing of being in life’s dangerous moments into an opportunity to ‘build community’, under the sign of joy and wonder to succeed, even in these extreme conditions, in connecting with each other.²

In *La Spire*, the state of precariousness is created by hanging without straps on a “structure-sculpture, at once light and monumental, the horizontal elevation of a steel spiral with three successive circles of seven metres in diameter and eighteen metres in length.”³ Moglia and four female dancers retrace these circles, while being accompanied by several musicians, sometimes by a saxophonist, whose slow and serious music seems to underline the danger of the situation and to provide a kind of ‘support’ for the dancers, since the “elastic unfolding”⁴ of the musical text seems to reproduce the spiral-like course of the scaffolding and help them stay focused.

Moglia’s choreography is based on the image of a spiral, a line that, clinging to the floor, rises in a loop of three circles, as if it were a large ‘door’ articulated in a cyclical pattern. The latter recalls the cyclical progression of the days, in which the descending lines connecting one circle to the next, in the ascent that follows, leave space “for another day, another action or another inhaling and exhaling.”⁵ A place of transition, it is therefore the index of something that evolves, that renews itself each time; it is, as a young spectator says, a ‘portex’,⁶ a door and a whirlpool; rather, they make a ‘crossing’ into the very steps that mark the constitution of every relationship. They insist on the condition of the ‘threshold’, understood not as a transitory place of passage, but as a place of exchange, of reciprocity, of mutual transformation, from which impulses can be drawn for a new development of the established bond.

In *La Spire*, none of the dancers is in a hurry to reach the end of the spiral; they do not save their energy to move without hurt-

¹ *La Spire, teaser* (2021). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=AGa-x5ot6vc&t=6s>. All quotations from the videos are translated from French by the author.

² “The intention is to find ourselves connected”. *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

ing themselves, but rather all their efforts are directed towards using this state of suspension to discover playful and joyful ways of moving that seem to arise much more spontaneously than on the ground: “Sometimes on the ground you lose control and up there this is not there [...] Yes, it really is a form of freedom in the air [...] You move with a slowness that gives others the impression that it is easy”⁷ say two dancers. What is most striking is the lightness that these dancers exude thanks to their slow movements, which are always due to the extreme concentration required by the precarious state in which they find themselves. The constraints imposed by this condition, which are absent on earth, are what allow one to be freer; where on earth it is possible to lose control and fall, here the loss of control is not possible, because one is already in a state of “out of control”. As Moglia says of another of her choreographies, *Aléas (Random)* (2014), “the more you move towards the absolute control that such a state implies, the more clearly you see everything that escapes us.”⁸ What escapes us are precisely all the possibilities of feeling, moving, connecting that the concentration on not falling prevents us from experiencing; the point is not to stop being afraid of falling, but to turn this attitude into a creative resource.

2. To Train the Sense of ‘Intranquillity’. Pathicity and Tonicity

Moglia’s dance, in fact, appears as a defence of “the right to intranquillity, which is a cousin of uncertainty, which is the thing that teases a bit; I think I like to train it.”⁹ The ease with which the dancers dangle from the curved poles that make up the portex,

⁷ *Ibid.*

⁸ *Chloé Moglia – Rhizome: Aléas* (2015). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=JOXmYM8Bfsg> (Accessed: 22 July 2024). The renunciation of absolute control over the movements, in favour of waiting for the movement to find one’s own way according to one’s own feeling in the particular circumstance, leads one to characterise it as an improvisatory practice. Moglia prefers not to call her dance as improvisational because she identifies improvisation more with freedom of movement in space than with an unexpected action arising from extremely restricted circumstances (see <http://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/1-invite-e-de-la-dispute/la-circassienne-chloe-moglia-9727639>, Accessed: 13 October 2024). However, this does not prevent us from identifying an inescapable improvisational component in her choreographies, especially if we adopt a concept of improvisation that emphasises the link between unexpected action and constraints (essential in Moglia’s dance). On the fundamental role of constraints in dance improvisation, see at least Boissière A., Kintzler C. (dir.). *Approche philosophique du geste dansé. De l’improvisation à la performance*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d’Ascq 2006.

⁹ *Chloé Moglia réinvente le trapèze* (2022). Available at: https://www.youtube.com/watch?v=jOtGCoWM_B8&t=24s (Accessed: 22 July 2024).

or stand on one foot on pedestals, is the result of keeping the sense of 'intranquillity' alive throughout the performance. This means that the dancers' attitude towards the fear of falling has changed significantly, being replaced by an attitude of curiosity and discovery. In fact, the feeling of insecurity resulting from their precarious condition is no longer experienced by them as something to be ended by seeking safer poses, but as a space free from prescribed modes of movement, and therefore as a condition of possibility for experimenting with new ways of feeling and moving. Such a discovery is only possible if the dancers continue to be aware of the state of instability in which they find themselves. They do not shy away from this state, but rather seek it out, driven by a sense of unprecedented security in performing the movements that they feel are 'right' in terms of leading them to discover unprecedented affective and motor modalities at that moment and for that circumstance, rather than because they are safe. The sense of complicity and playfulness that pervades the performance is, in fact, the result of a constant search for this feeling of insecurity, which keeps the dancers in a state of tension sufficient to generate the urge to experiment with new poses and movements, but not high enough to escape this state of precariousness: it is a state of intranquillity.

To keep this state of tension alive dancers attempt, several times during the performance, to free their action from the imposition of 'doing', of being a 'productive' action, and to let it become, as Giorgio Agamben puts it, 'inoperable'. For Agamben, 'inoperosity' is

an activity or power that consists in deactivating and rendering inoperative human works, thus opening them up to a new, possible use [...] Inoperativeness is not another action alongside and beyond all actions, nor another work beyond all works: it is the space [...] that opens up when the devices that bind human actions in the combination of ends and means [...] are rendered inoperative.¹⁰

The 'artistic gesture'¹¹ is the inoperative gesture par excellence, because it not only proposes an alternative to productive action; it 'makes space' for the very possibility of finding alternatives to it. In this way, the state of suspension becomes emblematic of the suspension of the productive-instrumental dimension, which the dancer's resistance does not occur once and for all, but must continue for the duration of a performance:

¹⁰ Agamben G., Karman. *Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino 2017, pp. 138-139; my transl.

¹¹ For an analysis – also in comparison with Agamben – of the processual and medial nature of the artistic gesture, we refer to Viglialoro L., *Die Geste der Kunst. Paradigmen einer Ästhetik*, transcript, Bielefeld 2021.

In suspension there is something that places outside the world one is passing through, but deep down I sometimes have the impression that it is where I am most present. It is also a situation in which the fact of having our hands busy (we can't do anything) of having our feet that are no longer on the ground that allows us to run, is a situation that puts us out of the flow of agitation, of doing this or that [...] So, it is something that is really of the order of suspension, it is to be suspended from one's functions, it is to suspend agitation.¹²

La Spire is characterised by the fact that, through the constraints it imposes, it forces the dancers to resist the productive dimension of gesture; this is evident in the fact that it prohibits the free use of the part of the body par excellence associated with doing: the hands. In fact, it is almost always limited to the instrumental function of supporting oneself, but this makes it, so to speak, a 'heuristic' instrument through which to discover and experiment with body movements that are not subordinated to the need to support oneself. Constraints are functional to the withdrawal from productive action because they make tangible the illusory character of being masters of our actions and their consequences, and of not being primarily subjects of action but rather subjects to the action of what surrounds us.

In fact, the condition that underlies the sense of intranquillity that Moglia speaks of seems to be that of "pathicity", introduced by Erwin Straus to characterise the qualitative moment of our perception, that which concerns the mode rather than the object of our perception. According to Straus, our initial communication with the world is pathic because it is an "immediate communication [based on] the changing sensible manner [of things]."¹³ This way of giving oneself to things manifests itself in the form of a movement of 'grasping' (*Ergriffenheit*); what we perceive takes hold of us, in our way of feeling and moving, and 'disposes' us according to 'certain laws'. However, this should not be interpreted as the imposition of movement by a cause external to us, but rather as the awakening of our capacity to generate our own movement. This is a very precise phenomenon, which Straus calls 'lived rhythm'; it is "the living experience of self-moving."¹⁴ The example Straus uses to characterise this phenomenon is that of a column of soldiers whose

¹² *Chloé Moglia réinvente le trapèze* (2022). Available at: http://www.youtube.com/watch?v=jOtGCoWM_B8 (Accessed: 22 July 2024).

¹³ Straus E., *Die Formen des Räumlichen*, in "Nervenarzt", 11/3 (1930), pp. 142-178; transl., *Le forme della spazialità. Il loro significato per la motricità e per la percezione*, in Straus E., Maldiney H., *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di Pinotti A., Mimesis, Milano 2005, pp. 35-68, p. 40, my transl.

¹⁴ Boissière A., *Chanter, Narrer, Danser. Contribution à une philosophie du sentir*, De-lattour France, Sampzon 2016, p. 80, my transl.

stride is immediately ‘animated’ by the sound of marching music; the music does not dictate any movement, but elicits a dynamic of ‘dynamization’, of ‘setting in motion’, which affects the body as a whole; “the bodies stretch and straighten, and the step is completely transformed”¹⁵ emphasises Anne Boissière. The urge one feels is not to perform a particular movement, but to move, or rather to be caught up in a movement that permeates the whole body. The whole body is, in fact, in the grip of a ‘dynamising effect’ that penetrates it and manifests itself in a change in the way it moves, not mechanical but animated, characterised by a sudden increase in energy, vitality.

It is – with Straus’ words – a phenomenon of ‘tonicity’, and it is referred to the increasing of ‘tonus’, here understood as the ‘vital energy’ that we feel pervaded by when we are affected by something with a peculiar intensity, which has a revitalising effect on us, which is expressed at the muscular level as a kind of stretching and increasing of elasticity. This creates space for a “dynamism” that pervades all the movements, giving them a vitality, as if one movement spontaneously drew the impulse for the next from the previous one. This dynamism is inherent in the very meaning of the Greek word ‘tónos’, which means ‘to tend’;¹⁶ it shares with the word ‘dance’ the Indo-European root **tan*, which means precisely ‘attention’ and ‘tone’.¹⁷ Dance itself seems to be born out of a dimension of tension, a turning towards an otherness – a leaning out and therefore an “emergence” understood as a “coming into the light”¹⁸ – thus revealing its relational and emergent nature.

For Straus, this state of tension, through which the lived rhythm is completed, is the signal for entering the ‘acoustic’ space. The latter is the space that opens up as soon as we are affected by something, a case emblematically represented by sound, listening

¹⁵ Boissière A., *Filosofia del sentire, spazio, ritmo*, a cura di S. Massimo, Mimesis, Sesto San Giovanni 2023, p. 104, my transl., p. 93.

¹⁶ *Ivi*, *op. cit.*, 104.

¹⁷ Cf. Bigé R., ‘How Do I Know When I am Dancing?’, in Shottenkirk D., Curado M., Gouveia S. (eds.), *Perception, Cognition, Aesthetics*, Routledge, London-New York 2019, pp. 319-332. This aspect is also emphasised by Jean-Luc Nancy, when in *Corpus* (1992) he focuses on the body as tension, where the act of tensing is indicative of its vitality: “A body is therefore a tension. And the Greek origin of the word is tonos, ‘tone’. A body is a tone [...] When the body is no longer alive, has no more tonus, is either passes into *rigor mortis* (cadaverous rigidity), or into the inconsistency of rotting. Being a body is being a certain *tone*, a certain tension. I’d also even say that a *tension* is also a tending.” (Nancy J.L., *Corpus*, Métailié, Paris 1992; *Corpus*, Fordham University Press, New York 2008, p. 134).

¹⁸ Cf. Bertinetto A., *Improvvisazione ed emergenza. Risonanza espressiva e making sense dell'imprevisto*, in “Studi di estetica”, 2 (2022), pp. 37-53, p. 39.

to it is already ‘obeying’¹⁹ it or, more precisely, its ‘tone’.²⁰ The tone of the sound, in fact, “has an activity of its own, it rushes upon us, grabs us affectively, takes possession of us.”²¹ To perceive a sound is to perceive at the same time the opening of a space in which the sound resonates with and through our body, which begins to experience an immediate impulse to self-movement. It is an immediate induction “into life, into presence”²² that manifests itself in ‘presential’ movements, emblematically represented by those of dance.

The movements of the dancers in ‘La Spire’ are precisely this kind of movement, which, by participating in it, reflects the change in ‘feeling’ brought about by the movements of the other dancers and the components of the scaffolding. The physical movements are, in fact, an integral part of the manifestation of this ‘affective’ change: “Feeling [...] is a relationship that is directly expressed in movement. The spontaneity of movement, of ‘moving’, is based on a listening that involves [engaging,] being in the world in its entirety: it is on this condition that one is dealing with a ‘mode of communication.’”²³ The communication between the dancers and between the dancers and the ‘portex’ is dictated precisely by feeling, which is transformed according to the motor responses that each of the dancers gives to the affective requests that they are subjected to, and which deprives their gestures of any instrumental function. This makes so that the dancers move to maintain and intensify the sense of curiosity and play that arises from the unexpected reactions they see in the other dancers or feel in themselves in contact with the ‘portex’, which affects them differently according to the poses they assume.

3. *Doing Less to Feel More, Embracing Gravity to Create*

Through the constraints imposed by the scaffolding, the dancers of *La Spire* train their ‘intranquillity’, because they are immediately made aware of their being ‘prey’ of constraints that engage them on an affective and motor level in relational entanglements that

¹⁹ Straus emphasises the link between hearing and obeying, which can be found in German (*bören, horchen, geborchen*).

²⁰ In Straus’s thought music is considered not as an artistic genre an essentially ‘spatial’ phenomenon; the link between dance and music refers rather to the intimate relationship between “music and the spatial structure it generates” (Boissière A, *Musique, Mouvement*, Manucius, Paris 2014, p. 44).

²¹ Straus E., *Die Formen des Räumlichen*, *op. cit.*, p. 46, my transl.

²² Boissière A., *Musique, Mouvement*, *op. cit.*, p. 40, my transl.

²³ Boissière A., *Le mouvement à l’œuvre. Entre jeu et art*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2018, p. 31, my transl.

they would not have been able to discover otherwise. Hence the importance of getting rid of the trapeze, the instrument with which, in a circus context, suspension is usually dealt with:

When one withdraws [from the trapeze] the more acrobatic part this gives back to this situation its surprising, vertiginous character, where when one works as a trapeze artist it is more normalised; I have tried to ‘peel’ this situation to arrive at what it poses as suspension.²⁴

Unlike the acrobat, Moglia and the other dancers do not venture into the void with the intention of demonstrating their already acquired skills, but to refine their ability to grasp the ‘connections’ in which they find themselves and to draw from them the clues to develop poses and movements that intensify the sense of ‘play’, the feeling of being totally involved in what they are doing, a “feeling of being alive” in a space where “everything” seems possible.²⁵ Access to this state is through a twofold movement: on the one hand, a withdrawal (a “peeling”) from all preconceived ways of acting (be they ordinary or the ‘normed’ ones of the acrobat) or those invented by reaction movements at times when one feels one’s life is in danger. On the other hand, as this peeling takes place, the more receptive one becomes, the more one refines one’s listening, one’s attention to what is happening.

This is a phenomenon analogous to what Marito Olsson-Forsberg refers to when Argentinean tango students who are too “cerebral” in their approach are invited to think about “not doing” anything. This helps them, because if they remain driven by the imperative of ‘doing well’ or ‘doing something special’, they do not realise that this something is ‘not doing anything’:

Is not about doing, but about letting go and feeling. In many cases it is the lack of understanding of this paradoxical fact that prevents a more fluid and pleasurable dance. The extra-daily body of tango is not built by adding an extra ‘doing’ to the daily body, an extra tension, an extra demand, but by taking away from it: by doing less but feeling more; by paying more attention.²⁶

The image of ‘not doing’ puts one in an affective state that favours the release of the stiffened muscular tone associated with a ‘must give’ attitude; this release produces an immediate increase

²⁴ *Chloé Moglia réinvente le trapèze* (2022). Available at: https://www.youtube.com/watch?v=jOtGCoWM_B8&t=24s (Accessed: 22 July 2024).

²⁵ This aspect of ‘play’ lends itself to further exploration. Cf. Boissière A., *L’Art et le vivant du jeu*, Presses Universitaires de Liège, Liège 2023.

²⁶ Olsson-Forsberg M., *Construire l’état de danse à travers l’empathie kinesthésique. L’exemple de l’apprentissage du tango argentin*, in “Staps”, 102 (2013/4), pp. 89-102, p. 100, my transl.

in the “capacity for sensory, proprioceptive and kinesthetic perception”,²⁷ which triggers a ‘kinesthetic empathy’ that enables one to understand the motor intentions of one’s partner in the management of gravity. These observations make it possible to understand the essential difference between rigidity and tension; only the affective state of relaxation, conveyed by the image of ‘not doing’, makes room, at the muscular level, for self-movement according to the impulse felt in response to the demands of the music and the partner. Achieving this state is also essential for the dancers of *La Spire*, who are confronted with a very strong muscular stiffening due to the force with which the gravitational attraction makes itself felt in the state of suspension in which they find themselves:

When I am about to release one hand to take another I feel this area contracting, this other one contracting where it is not necessary so I release it because there is no need. I feel that I’m perceiving something, then I notice something I hadn’t seen before, I hear a noise here [...] There is an amount of events taking place every second that is immense provided that the focus of attention is opened to these kinds of events.²⁸

The self-elimination of an excess of rigidity at the muscular level is therefore part of the process of eliminating the motor reactions that would spontaneously arise in the state in which Moglia finds herself and that would inhibit tonicity insofar as they would be dominated by this rigidity due to resistance to the force of gravity. What seems to happen in *La Spire* is what the analyst of movement Christine Roquet says about the relationship between dance and gravity. According to Roquet, one begins to dance when one accepts our ‘fundamental imbalance’, that is, when one stops resisting gravity and, surrendering to it, discovers in it a drive no longer downwards but towards the space around him: this is “a magnetisation of perception towards space and towards others”²⁹ called ‘motor orientation’ by Roquet. This echoes the words of budo master Kenji Tokitsu according to whom,

In order to move, instead of giving an impulse from the ground, one must eliminate the force from the legs in order to let the heaviness act, so that the expression is transformed into a horizontal displacement [...] It is then possible to feel an impression of immersion in the heaviness [...] It is a matter of rediscovering the sensation of gravity as an existing force to be used and no longer, as one is used to, as a force to be fought against.³⁰

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Chloé Moglia *réinvente le trapèze* (2022). Available at: https://www.youtube.com/watch?v=jOtGCoWM_B8&t=24s (Accessed: 22 July 2024).

²⁹ Roquet C., *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, Centre National de la Danse, Pantin 2019, p. 64.

³⁰ Tokitsu T., *La longévité et la pratique en karate et en art du combat à main nue*, in “Les Cahiers de l’INSEP”, 12-13 (1966), pp. 161-168, pp. 162-163; my transl.

Removed from contact with the floor, the dancers of ‘La Spire’ derive the impetus for their movements not from the floor but from the driving direction, which they perceive by shedding, like a snake shedding its skin, the excessive rigidity that inhibits tonicity. As soon as this happens, control gives way to pathicity, the fear of falling is transformed into ‘intranquillity’: the state of tension, which, instead of making one resist the force of gravity, draws from the instability in which it places the impulse to take advantage of the affective and motor opportunities surrounding the dancers. It is in this hybrid state of “active abandonment and relaxed presence”³¹ that the dancers can support the ‘pathic’ abandonment to a ‘suspended’ attention that fluctuates, that is, from being ‘focused’ on one’s own individual sensations and overall affective state to being ‘peripheral’, i.e. focused on the activity being performed.³² It is thanks to the alternation of these two forms of attention that the dancers of *La Spire* seem to be able to grasp and reject how the horizontal development of the gravitational force that each of them performs varies their way of being connected. This, however, seems only possible if the dancers stop focusing on ‘doing’ and open themselves to what they are feeling, trusting the process of discovery of unexplored motor and affective potentialities.

4. *A Felt (Dancing) Body*

To better understand the role of the affective dimension in the creation of the dance movements of *La Spire*, I will use a ‘new phenomenological’ approach. Developed by Hermann Schmitz (1918-2021) with the intention of “scanning the field of possible experiences in order to find ways of anchoring the will to live in the present”,³³ the new phenomenology is centred on the notion of the ‘felt body’, understood as

whatever someone feels in the vicinity (not always within the boundaries) of their material body as belonging to themselves and without drawing on the senses of

³¹ Doganis B., *Pensée du corps: la philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*, Les Belles Lettres, Paris 2012, p. 44.

³² On the distinction between focused and suspended attention, see Gombrich E., *The Sense of Order: A Study on the Psychology of Decorative Art*, Phaidon, Oxford 1979, and, for a neo-phenomenological approach, Eberlein U., *Leiberfabrung in kulturellen Praktiken*, in Sohst W. (hrsg.), *Die Globalisierung der Affekte*, Xenomoi Verlag, Berlin 2013, pp. 89-110.

³³ Schmitz H., ‘Hermann Schmitz, “the New Phenomenology”’, in Tymieniecka A.T. (ed.), *Phenomenology World-wide. Foundations – Expanding Dynamics – Life – Engagements. A Guide for Research and Study*, Springer, Dordrecht 2002, pp. 491-493, p. 491.

seeing and touching as well as the perceptual body schema [...], derived from the experiences made using the senses.³⁴

The felt body has a peculiar dynamic that results from the intertwining of the tendency to constriction and the tendency to expansion. The way in which the felt-bodily dynamic is formed becomes apparent as soon as we experience a particularly intense affective involvement, the sudden onset of which manifests itself in the form of a contraction that immediately provokes an expansive response; in this way, contraction and expansion become intertwined and generate the felt-bodily dynamic. Our movements are an integral part of this expansive response to the contraction caused by affective involvement; the dance, alternating moments of pause and moments of gliding momentum, shows the 'basic antagonism' between contraction and expansion that gives rise to the felt-bodily dynamic. They show on the spatial plane what is destined to disappear on the temporal plane: the 'active' development – the momentum – of the 'breaking' event of duration, marked by the intrusion of the 'new' – represented by the moments of 'pause' – into the amplitude of space.³⁵

In doing so, they prove to be an integral part of the unfolding of one's own bodily dynamics in bodily communication: an interplay with partners who need not be human. Depending on the way in which we are affected, the communicative partner assumes the pole of contraction either in a fixed way – this is the 'one-sided antagonistic' encorporation, such as that which is established when a stone is aimed at us and immediately provokes in us an expansive reaction of avoidance – or in an alternating way. It is the 'antagonistic mutual encorporation' that informs the movements of a couple's dance, which arise as an expansive response to the contraction now provoked in the other.

³⁴ Schmitz H., *New Phenomenology. An Introduction*, Mimesis International, Milano-Udine 2019, p. 65.

³⁵ Cf. Schmitz H., 'Leibliche Bewegung auf dem Grund der Zeit', in Fischer M., Alarcón M., *Philosophie des Tanzes. Denkfestival. Eine interdisziplinäre Reflexion des Tanzes*, Freiburg 2006, pp. 18-30. This idea of dance as the "active unfolding" (*ivi*, p. 25) on the spatial plane of the event that is about to disappear on the temporal plane – the sudden intrusion of the 'new', i.e. affective involvement – lends itself to emphasising dance's capacity to show the processual nature of felt-bodily movements. A dance such as *La Spire*, centred on the discovery of gestures and poses that cross the three spirals that make up the 'portex', lends itself to showing the coincidence of dance with the staging of movement as a passage and transformation from one affective state to another, irreducible to a mere displacement from one point of the physical space to another in two relative moments that are interchangeable. On the contrary, the temporal unfolding of movements are marked by 'becoming', by its being, that is, composed of the passage from 'not yet being', to 'being', to 'no longer being', and so on. This aspect is worthy of further study, which I propose to do in future articles.

Such incorporations emerge as a further unfolding and declination of the affective requests coming from the space underlying the geometrical space composed of relative states: the ‘absolute’, ‘felt’ space, marked by the presence of ‘synesthetic qualities’ and ‘motor suggestion’. The former are “intermodal properties of specific sensory qualities”;³⁶ in *La Spire*, for example, they are the slipperiness of the scaffolding, the level of brightness, the nature of the silence, the dancers’ touch, which influences the quality of their movements. The latter are ‘gestalt’ processes, prefigurations of movement that we experience both in our own bodies and in the objects we encounter by stimulating a peculiar way of articulating our limbs. According to this approach, the movements of the dancers in ‘La Spire’ are a continuation and declination of the motor suggestions coming first from the scaffolding with which a unilateral antagonistic body is created. Its spiral shape is the result of the rhythmic alternation between concave and convex forms, where the former create a high sense of expansion, while the latter create a sense of contraction. This rhythmic pattern is mirrored in the saxophone’s musical phrases, which seem to solicit and emphasise the expansive and contracting responses of the dancers to the scaffolding. The way in which the responses to the concave and convex shapes of the scaffolding are articulated seems to operate in the background, so to speak, in the tendency to privilege contracting or expansive physical postures in response to the other motor stimuli present (the movements of the other dancers, the music, the gaze of the audience). For example, when two pairs of dancers are suspended from the top of two adjacent circles, a mutual antagonistic incorporation emerges through the sharing a pendulum-like oscillating movement, an expansive response to the concave shape of the spiral. Moreover, the whole performance is dominated by a play of gazes; it is under the gaze of an observer straddling the circle that the two couples engage in an oscillating movement, as if this amused and complicit gaze prompted them to create this figure and to respond to it in mirror image.

5. Dancing the In-between. Atmospheric Affordances and Atmospheric Resonance

Indeed, it is this complicity, this sense of playfulness mixed with curiosity and a desire to experiment, that permeates the forms of incorporation that take place between the dancers and between

³⁶ Schmitz H., *New Phenomenology. An Introduction*, op. cit., p. 68.

the dancers and the scaffolding. An effective way of highlighting this is to characterise the motor suggestions and synaesthetic qualities as ‘atmospheric affordances’. This is term introduced by Tonino Griffero, author of a neo-phenomenological ‘atmospheric’ approach³⁷ and of a ‘non-activist’ perspective on the notion of affordance introduced by the psychologist James Gibson. Gibson coined this term to refer to the qualitative properties that result from the encounter between the percipient and the environment – and that vary according to the characteristics of each³⁸– and that take the form of ‘invitations to act’ in a certain way. On the contrary, for Griffero, affordances are “invitations to feel” exercised through motor suggestions and synaesthetic qualities, by atmospheres, understood – in line with Schmitz³⁹– as “feelings poured into lived and pericorporeal space”,⁴⁰ acting as ‘quasi-things’, “half-identities that, because of their intrusive expressiveness, affect us like partners.”⁴¹

They establish a relationship with the body that refers to the in-between that ontologically precedes the distinction between subject and object that one experiences whenever one is intensely affected by something. These are the moments when we become aware of what we might call, with Straus, the ‘pathic’ dimension of our existence, that is, the fact that we are not so much subjects of action as subjects of the action of what happens to us.⁴² The notion of atmospheric affordances emphasises precisely the fact that our planned actions cannot disregard an affective nature, where even goal-directed movements betray – in more or less obvious ways – that they are responses to invitations to “feel” in a certain way in a certain circumstance. In dance, where the focus is on the felt body, dancers seem to be fully aware of the coincidence of our bodies with “perfect seismographs of the emotional situation”⁴³ that resonate with the atmospheres that sur-

³⁷ Cf. at least, Griffero T., *Atmospheres. Aesthetics of Emotional Spaces*, Routledge, London-New York 2014; Griffero T., *Atmospheres and Felt-bodily Resonance*, “Studi di estetica”, 1 (2016), pp. 1-41. Griffero T., *Quasi-things. The Paradigm of Atmospheres* (2013), Suny Press, Albany 2017; Griffero T., *Places, Affordances, and Atmospheres. A Pathic Aesthetics*, Routledge, London-New York 2020.

³⁸ For example, a surface of water is “walkable” to a water bug, but not to a human. ³⁹ Griffero’s approach differs from Schmitz’s mainly in that he introduces a classification between atmospheres (proto-thematic, derivative-relational and spurious).

⁴⁰ Griffero T., *Places, Affordances, and Atmospheres. A Pathic Aesthetics*, London-New York, Routledge, 2020, p. 97.

⁴¹ Griffero T., *Atmospheres and Felt-bodily Resonance*, *op. cit.*, p. 1.

⁴² For this reason, Griffero places his atmospheric approach within the framework of a ‘pathic’ aesthetic, with an explicit reference to Straussian pathicity. (cf. Griffero T., *Estetica patica. Appunti per un’atmosfera neofenomenologica*, in “Studi di estetica”, 1-2 (2014), pp. 161-183).

⁴³ Griffero T., *Being a Lived Body. From a Neo-Phenomenological Point of View*, Routledge, London-New York 2024, p. 157.

round them. While dancing, it appears clear that our feeling is not simply “accompanied by a felt bodily experience, but *is* this felt bodily experience”.⁴⁴ The latter manifests itself through the activation or formation of certain ‘felt-bodily isles’, ‘felt’ areas, irreducible to the anatomical zones to which they correspond, which arise when tension prevails over expansion. Some of them are more stable (as in the case of the chest or the soles of the feet), others are of more variable duration depending on the duration of a sensation (as in the case of the head in the case of a headache). The appearance of these isles is particularly manifest when a ‘discrepant’ atmospheric arises resonance, in correspondence with an inhibition of “fluid bodily behaviour [which] can induce [...] contractions and stimulate the emergence of felt bodily isles previously unknown to the subject.”⁴⁵

This is an apt description of what lies at the heart of *La Spire*: its ability to recreate airborne ‘communities’ depends on responding to the atmospheric possibilities offered by the constraints present in a way that is unusual in everyday life. The ‘peeling’ operation through which the dancers enter the state of ‘intranquillity’ takes place precisely as soon as they, by focusing their attention on the way they feel – their pathicity –, become aware of the reawakening of areas of the body that, if not stiffened by the fear of falling, open up to tonicity that gives way to experimental, joyful movements thus reflecting the emergence of an atmosphere of ‘playful’ complicity. It is thanks to this atmosphere that the dancers discover that the scaffolding is not a handhold to prevent falling, but a swing,⁴⁶ a slide, a partner in an embrace shared with the other dancers. Poses such as these or others of ‘abandonment’ of one’s own weight to others are indicative instead of the presence of a syntonic atmospheric resonance marked by the sense of well-being “that momentarily prevents the emergence of certain isles or promotes their harmonious alignment with external reality.”⁴⁷

As with the dancers, the spectator’s experience is one of intertwined discrepant and syntonic resonances. The former seems to predominate, corresponding to the prevalence of fear for the danc-

⁴⁴ Griffero T., *Better to Be in Tune. Between Resonance and Responsivity*, in “Studi di estetica”, 2 (2020), pp. 9-18, p. 108.

⁴⁵ Griffero T., *Being a Lived Body. From a Neo-Phenomenological Point of View*, *op. cit.*, p. 158.

⁴⁶ The discovery of being able to move as a pendulum is induced precisely by the discovery of the emergence of a series of felt-bodily isles corresponding to the parts of the body affected by the ‘grip’ on the scaffolding, the arms and shoulders that gave the necessary support to slender the rest of the body.

⁴⁷ Griffero T., *Being a Lived Body. From a Neo-Phenomenological Point of View*, *op. cit.*, p. 158.

ers' safety, or the sense of dizziness from which a spectator might suffer. However, dancers and acrobats may also resonate discrepantly with the dancers, whose dance may evoke in them feelings related to the parts of the body most involved in the moments of performance they may experience. On the other hand, those who know Moglia's works or have experience of aerial dance may resonate syntonically, allowing themselves to be diffused by the ease of the dancers – the same ease which, on the other hand, in those not used to this dance, may discrepantly make emerge felt-bodily isles linked to states of anxiety. Such forms of resonance influence the dancers, who perceive the affective state of the spectators from the nature of the glances directed at them or from the silence that spreads. Dancers and spectators thus find themselves collectively involved – but each in their own way – in traversing a space that, through the affective and relational potential unleashed by a dance such as *La Spire*, becomes a dance.

References

- Agamben G., *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino 2017.
- Bertinetto A., *Improvvisazione ed emergenza. Risonanza espressiva e making sense dell'imprevisto*, in "Studi di estetica", 2 (2022), pp. 37-53.
- Bigé R., 'How Do I Know When I am Dancing?', in Shottenkirk D., Curado M., Gouveia S. (eds.), *Perception, Cognition, Aesthetics*, Routledge, London-New York 2019, pp. 319-332.
- Boissière A., Kintzler C. (dir.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2006.
- Boissière A., *Musique, Mouvement*, Manucius, Paris 2014.
- Boissière A., *Chanter Narrer Danser. Contribution à une philosophie du sentir*, Delatour France, Sampzon 2016.
- Boissière A., *Le mouvement à l'œuvre. Entre jeu et art*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2018.
- Boissière A., *L'Art et le vivant du jeu*, Presses Universitaires de Liège, Liège 2023.
- Boissière A., *Filosofia del sentire, spazio, ritmo*, a cura di S. Massimo, Mimesis, Sesto San Giovanni 2023.
- Doganis B., *Pensée du corps: la philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*, Les Belles Lettres, Paris 2012.

- Eberlein U., *Leiberfabrung in kulturellen Praktiken*, in Sohst W. (hrsg.), *Die Globalisierung der Affekte*, Xenomoi Verlag, Berlin 2013, pp. 89-110.
- Gibson J.J., *The Ecological Approach to Visual Perception* (1974), Routledge, London-New York 1986.
- Gombrich E., *The Sense of Order: A Study on the Psychology of Decorative Art*, Phaidon, Oxford 1979.
- Griffero T., *Atmospheres. Aesthetics of Emotional Spaces*, Routledge, London-New York 2014.
- Griffero T., *Estetica patica. Appunti per un'atmosferaologia fenomenologica*, in "Studi di estetica", 1-2 (2014) pp. 161-183.
- Griffero T., *Quasi-things. The Paradigm of Atmospheres* (2013), Albany, Suny Press, 2017.
- Griffero T., *Places, Affordances, and Atmospheres. A Pathic Aesthetics*, London-New York, Routledge, 2020.
- Griffero T., *Better to Be in Tune. Between Resonance and Responsivity*, in "Studi di estetica", 2 (2020), pp. 9-18.
- Griffero T., 'They are There to be Perceived', in Z. Djebbara (ed.), *Affordances in Everyday Life. A Multidisciplinary Collection of Essays*, Springer, Cham 2022, pp. 85-95.
- Griffero T., *Being a Lived Body. From a Neo-Phenomenological Point of View*, Routledge, London-New York 2024.
- Nancy J.L., *Corpus*, Métailié, Paris 1992; en. tr., *Corpus*, Fordham University Press, New York 2008.
- Olsson-Forsberg M., *Construire l'état de danse à travers l'empathie kinesthésique. L'exemple de l'apprentissage du tango argentin*, in "Steps", 102 (2013/4), pp. 89-102.
- Roquet C., *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, Centre National de la Danse, Pantin 2019.
- Schmitz H., 'Hermann Schmitz, "the New Phenomenology"', in Tymieniecka A.T. (ed.), *Phenomenology World-wide. Foundations – Expanding Dynamics – Life – Engagements. A Guide for Research and Study*, Springer, Dordrecht 2002, pp. 491-493.
- Schmitz H., *Leibliche Bewegung auf dem Grund der Zeit*, in Fischer M., Alarcón M., *Philosophie des Tanzes. Denkfestival. Eine interdisziplinäre Reflexion des Tanzes*, Freiburg 2006, pp. 18-30.
- Schmitz H., *Der Leib*, De Gruyter, Berlin 2011.
- Schmitz H., *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, Aisthesis, Bielefeld 2015.
- Schmitz H., *Der unerschöpfliche Gegenstand. Grundzüge der Philosophie* (1990) Bouvier, Bonn 2018.
- Schmitz H., *New Phenomenology. An Introduction*, Mimesis International, Milano-Udine 2019.

- Schmitz H., *System der Philosophie* Bd. III, *Der Raum*, 1. *Der leibliche Raum* (1967), Karl Alber, Freiburg-München 2019.
- Schmitz H., *System der Philosophie*, Bd. II.2, *Der Leib im Spiegel der Kunst* (1966), Karl Alber, Freiburg-München 2019.
- Schmitz H., *System der Philosophie* Bd. III, *Der Raum*, 3. *Die Wahrnehmung* (1978), Karl Alber, Freiburg-München 2019.
- Straus E., *Die Formen des Räumlichen*, in “Nervenarzt”, 11/3 (1930), pp. 142-178; tr. it., *Le forme della spazialità. Il loro significato per la motricità e per la percezione*, in Straus E., Maldiney H., *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di Pinotti A., Mimesis, Milano 2005, pp. 35-68.
- Straus E., *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, Springer, Berlin-Göttinger-Heidelberg 1956.
- Tokitsu K., *La longévité et la pratique en karate et en art du combat à main nue*, in “Les Cahiers de l'INSEP”, 12-13 (1966), pp. 161-168.
- Viglialoro L., *Gesture*, in “International Lexicon of Aesthetics”, Autumn 2019 Edition. DOI: 10.7413/18258630070.
- Viglialoro L., *Die Geste der Kunst. Paradigmen einer Ästhetik*, transcript, Bielefeld 2021.

- Chloé Moglia – Rhizome: Aléas* (2015). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=JOXmYM8Bfsg> (Accessed: 22 July 2024).
- La Spire, teaser* (2021). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=AGa-x5ot6vc&t=6s>. All quotations from the videos are translated from French by the author.
- Chloé Moglia réinvente le trapèze* (2022). Available at: https://www.youtube.com/watch?v=jOtGCoWM_B8&t=24s (Accessed: 22 July 2024).
- La circassienne Chloé Moglia* (2014). Available at: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-invite-e-de-la-dispute/la-circassienne-chloe-moglia-9727639>.

L'atto estetico secondo Vico: «La Contemplazione del Cielo fatta con gli occhi del corpo»

Leonardo Lenner*

ABSTRACT

The aim of this paper is to trace and analyse the notion of “aesthetic act” in Giambattista Vico’s philosophy. Indeed the famous principle of *verum ipsum factum*, which states that knowledge is related to what we can make, coexists in *De antiquissima Italorum sapientia* (1710) with a doctrine of the faculties that assigns primary importance to the capacity of the senses to construct the qualities of objects. These themes are later reworked and transformed in *Diritto universale* (1720-1721) and in *Scienza nuova* (1744), works in which the philosophical enquiry focuses on legal-historical questions. Here, the origin of law and human civilisation is traced back to the “contemplation of the sky with the eyes of the body”: the ritual interpretation of the divine will through the observation of the celestial spheres and meteorological phenomena. This early mythopoiesis – a metaphorical thinking that transfers human feelings to the exteriority of nature – is a veritable creative visualisation by which primitives attribute meaning to what they see, drawing constellations and associating deities with planets.

KEYWORDS

Vico, aesthetic act, astrology, metaphor, myth

Il presente articolo vuole discutere la nozione di “atto estetico” a partire dalla filosofia di Giambattista Vico; un pensiero che ha al suo centro il tema del *fare* e che, allo stesso tempo, è stato più volte associato alla nascita dell’estetica.

Per quanto riguarda il primo punto, è noto come nell’apertura del *De antiquissima Italorum sapientia* (1710) Vico formuli il principio epistemologico del *verum ipsum factum* che sorreggerà l’intero trattato. La posizione di quest’opera – prima parte, dedicata alla metafisica, di un progetto che includeva anche un disperso *Liber physicus* e un probabilmente mai composto *Liber moralis* – all’interno del corpus vichiano è senz’altro problematica. In effetti nelle opere successive non ci sarà una ripresa esplicita di gran parte dei temi

* Istituto per la storia del pensiero filosofico e scientifico moderno (ISPF) del Dipartimento di scienze umane e sociali del CNR – Università degli Studi Roma Tre, leonardoguglielmo.monettilenner@uniroma3.it.

che nel *De antiquissima* occupano una posizione centrale, come la dottrina dei punti metafisici o, per l'appunto, il principio del *verum ipsum factum*. Anche la polemica anticartesiana, nonostante riaffiori nella *Vita scritta da se medesimo* (1721) e nella *Riprensione delle Metafisiche di Renato della Carte, di Benedetto Spinoza, e di Giovanni Locke* (parte del materiale addizionale alla *Scienza nuova* del 1730), passa indiscutibilmente in secondo piano dopo aver trovato nel *De antiquissima* il suo culmine. A tale proposito, se una parte della critica ha visto nella *Scienza nuova* il campo di applicazione di teorie formulate in primo luogo nel *De antiquissima* (cfr. Badaloni 1961; Id. 1984; Otto 1997-1998), altri hanno invece ridimensionato questa possibilità, facendo leva sulla rinnovata prospettiva storico-giuridica adottata da Vico a partire dal *Diritto Universale* (cfr. Rossi 1999; Cristofolini 2001; Girard 2013). La stessa autobiografia sembra confermare quest'ultima lettura, liquidando il *Liber metaphysicus* in poche righe, nelle quali l'autore si sofferma "sul dispiacimento delle etimologie gramatiche" (*Vita*, p. 43).

Va precisato infatti che le tesi elaborate da Vico nel *De antiquissima* sono presentate in quanto reperti di un'antica filosofia ionico-etrusca, custoditi in alcune etimologie della lingua latina. Si tratta di una metafisica in forma di favola, sebbene il termine non assuma qui il significato che Vico gli attribuirà, vale a dire di narrazione *vera e severa* propria a un'umanità incapace di pensare senza ricorrere alla costruzione di immagini. Il trattato vichiano può, sotto questo aspetto, essere accostato al *De sapientia veterum* (1609) di Bacone, come si evince dalle critiche, analoghe a quelle mosse contro il *De antiquissima*, che Vico nella *Scienza nuova* rivolgerà all'interpretazione baconiana del mito in chiave allegorica (cfr. *Sn44*, p. 107).

Tuttavia, prima di bollarlo come il semplice prodotto tardivo di una *sapienza riposta* applicata all'interpretazione del passato, bisogna considerare ulteriori aspetti che consentono di comprendere la continuità tra il *De antiquissima* e la successiva riflessione vichiana. Anzitutto, da una prospettiva più generale, il *Liber metaphysicus* rappresenta il primo tentativo da parte di Vico di compiere uno scavo archeologico nella cultura umana, volto a mostrare le stratificazioni del passato che sopravvivono sulla superficie del moderno e delle quali è massimo testimone il linguaggio. Si tratta di un'archeologia ancora anti-storica e distorta da una *boria de' Dotti* – la tendenza a interpretare il passato sulla base del sapere razionalizzante del presente – incapace di scorgere le fondamenta *contadinesche* della ragione moderna. Eppure è proprio nella forma del travisamento, dell'equivoco, che compare la vocazione vichiana a leggere i

documenti “controluce” (Pavese 1967, p. 272), affinata nelle opere successive: nel passaggio dalla *sapienza riposta* degli antichissimi filosofi alla *sapienza volgare* dei poeti teologi rimane costante uno sforzo ermeneutico che implica il ricorso al passato come tentativo di recuperare un sapere rimosso e che ha come principale strumento d’indagine l’analisi etimologica.

Se invece si guarda più nel dettaglio alla dottrina espressa all’interno di questa cornice sapienziale, non sarà così difficile rintracciare la permanenza di numerosi motivi; certo, notevolmente rielaborati. Uno di questi è appunto l’idea che la conoscenza umana abbia un carattere costruttivo, determinato dalla sua attitudine a comporre e fare, *componere et facere*, analogamente a quella divina che dispone e genera, *disponit ac gignit* (cfr. *De ant.*, I, §1, pp. 62-65). Dalla limitatezza di una mente umana che investiga la natura delle cose costruendone delle figure opache e disegnando un mondo di punti, linee e superfici, emerge la concezione della verità umana come *fictio*, consistendo l’unico criterio del vero nell’averlo fatto. Se in Dio la scienza coincide con il suo ruolo di creatore universale, l’uomo partecipa della ragione solo mediante il filtro fornito dalla sua capacità di formare idee delle cose: “*ideae symbola et notae sunt rerum*” (*De ant.*, I, §1, p. 62).

Ma un collegamento tra questa concezione del conoscere umano e la susseguente spiegazione di una nascita *poetica* del mondo civile è possibile nella misura in cui si tiene presente il ruolo attribuito alla sensibilità e la dottrina delle facoltà, anche questa già presente nel *De antiquissima*. A tal fine è bene accennare al secondo punto enunciato all’inizio di questo articolo: vale a dire il legame di Vico con la nascita dell’estetica filosofica moderna. Sono note infatti le posizioni che hanno fatto di Vico il padre, o uno dei padri, dell’estetica, sia come disciplina speciale (Croce 1997) sia, successivamente, come teoria della conoscenza sensibile (Patella 1995; Velotti 1995; Amoroso 1997). Senza soffermarci ora sulla parzialità di ogni attribuzione di primati, è incontestabile il dato secondo cui nella *Scienza nuova* sia contenuta la definizione di una modalità del conoscere alternativa a quella logico-filosofica: il concetto di *Sapienza poetica*, che non è poesia in senso stretto ma la conformazione totale della mente umana nelle fasi aurorali del suo sviluppo storico, implica senz’altro la rivendicazione di un valore conoscitivo dell’esperienza sensibile¹.

¹ L’intreccio tra la dimensione estetica e politica del pensiero vichiano è stata più di recente approfondita nella sezione monografica, *Vico, l’estetico, il politico: prospettive storico-teoriche*, a cura di D. Giugliano e M. Sanna, in “Bollettino del Centro di Studi Vichiani”, LIII (2023), pp. 9-190.

Tale aspetto comincia a delinarsi già nella contrapposizione di topica e critica del *De nostri temporis studiorum ratione* (cfr. *De rat.*, III, pp. 36-47), così come nella teoria della conoscenza esposta nel *De antiquissima*. Qui il senso è il primo momento di un complesso processo cognitivo articolato in *tres mentis operationes*: *perceptio*, *iudicium* e *ratiocinatio*. In particolare, nel discutere della *perceptio* Vico fa riferimento – in maniera leggermente diversa rispetto a quanto farà nella *Scienza nuova* – a tre facoltà: il senso, la memoria-fantasia (che sono qui trattate indistintamente) e l'ingegno. La collaborazione di queste facoltà sensibili produce per l'appunto una *perceptio*, un'immagine che è sintesi mentale che precede il giudizio e il raziocinio. Se la *perceptio* non si riduce alla semplice impressione sensoriale ma è intesa come immagine mentale, il *sensus* non è soltanto un presupposto, ma è facoltà, in quanto elemento operativo del processo conoscitivo:

Il termine *facultas* è quasi la parola *facultas*, onde poi si ebbe *facilitas*, vocabolo adatto a significare la pronta immediata speditezza del fare (*faciendi solertia*). Pertanto è quella facilità per cui la virtù (*virtus*) si pone (*deducitur*) in atto. L'anima è l'essenza (*virtus*), la visione è l'atto (*actus*), il senso visivo è la facoltà (*facultas*). Perciò molto elegantemente parlano gli scolastici quando chiamano facoltà dell'anima il senso, la fantasia, la memoria, l'intelletto; ma rompono quell'eleganza quando pensano che i colori, i sapori, i suoni e le sensazioni del tatto siano qualità proprie degli oggetti. Poiché se i sensi sono facoltà, vedendo i colori, gustando i sapori, sentendo i suoni, toccando cose fredde e calde, noi stessi creiamo (*facimus*) queste qualità degli oggetti. (*De ant.*, VII, §1, p. 112)

Così il senso non riproduce nella mente una realtà esterna: quelle che reputiamo le qualità dell'oggetto sono costruzioni della soggettività. Per questa ragione, il senso è una facoltà, è espressione di una *faciendi solertia*, operatività che si determina come edificazione di un mondo all'interno della mente. Non vi è per Vico la possibilità della conoscenza al di fuori di una mente umana che è limitata "in quanto sono fuori di lei tutte le cose che non siano essa stessa", al contrario di una mente divina che raccoglie "tutti gli elementi delle cose, estrinseci ed intrinseci, in quanto li contiene e dispone" (*De ant.*, I, §1, p. 62). In questo modo, istituendo un collegamento tra la metafisica del *De antiquissima* e la successiva teoria sulla comune natura delle nazioni, si può meglio comprendere il ruolo che il senso esercita lungo tutta la riflessione vichiana: esso indica il confine in cui il mondo della natura si definisce nella mente come mondo umano.

Il passo appena citato del *De antiquissima* permette dunque di passare all'esame dei testi relativi alla svolta storico-giuridica del pensiero vichiano: il *Diritto Universale* e la *Scienza nuova*. A questo

proposito, la molteplicità delle possibili chiavi di lettura (estetica, psicologica, antropologica, metafisica ...) rischia di far dimenticare che *I Principj di Scienza nuova* hanno un fine molto preciso: indagare la “comune natura delle nazioni”, vale a dire gli elementi costanti che scandiscono l’evoluzione civile dei differenti popoli nei “loro sorgimenti, progressi, stati, decadenze, e fini” (Sn44, p. 75). In questa prospettiva, la questione del *principio*, come fondamento della conoscenza ed evento di apertura del *Mondo delle Nazioni* – l’unico di cui l’umano può possedere la scienza avendolo lui stesso *fatto* – assume un significato metodologico essenziale. Difatti per Vico la natura di un oggetto si riassume nel suo *nascimento* (cfr. Sn44, p. 63) e il suo metodo è sempre orientato a risalire al momento generativo di un fenomeno, per individuare l’istante in cui questo si rivela nel modo più immediato, prima che si sia realizzato il suo processo trasformativo:

[...] il *Cielo* finalmente *folgorò, tuonò* con folgori, e tuoni spaventosissimi, come dovetter’ avvenire, per introdursi nell’aria la prima volta un’impressione sì violenta. Qui vi *pochi Giganti*, che dovetter’esser gli *più robusti*, ch’erano dispersi per gli boschi posti sull’*alture de’ monti*, siccome le *fiere più robuste* ivi hanno i loro *covili*, eglino *spaventati*, ed *attoniti* dal grand’ *effetto*, di che *non sapevano la cagione*, alzarono gli occhi, ed *avvertirono* il *Cielo*: e perché in tal caso la *natura della mente umana* porta, ch’*ella attribuisca all’effetto la sua natura*, come si è detto nelle *Degnità*; e la natura loro era in tale stato d’*Uomini* tutti *robuste forze di corpo*, che *urlando, brontolando* spiegavano le loro *violentissime passioni*; si finsero il *Cielo* esser’ un gran *Corpo animato*, che per tal’aspetto chiamarono GIOVE, il *primo Dio delle Genti* dette *Maggiori*. (Sn44, pp 104-105)

La scena primaria del mondo civile, o mondo delle nazioni, coincide con l’immagine visivo-acustica del fulmine e del tuono: un fenomeno naturale che, nel momento in cui è percepito, diviene immagine mentale. Con quest’atto, attraverso cui il bestione alza lo sguardo al cielo e gli conferisce la sua stessa natura di corpo vivente e urlante, la mente trasfigura il dato naturale in immagine culturale. Instillando nel bestione, d’ora in avanti umano, quel sentimento spaventoso, perturbante, dell’oltremondano, il fulmine sancisce la nascita delle prime “idee umane” che sono di natura religiosa, e segna pertanto il passaggio dalla selva all’età degli Dei.

Il fatto che i primi umani “si finsero il *Cielo* esser’ un gran *Corpo animato*”, che Giove sia una “*falsa vastissima immagine*” (Sn44, p. 105), è di importanza capitale: il percorso della conoscenza nasce dal falso, da una costruzione fittizia che però risponde a un’esigenza reale, la vita sociale. Si tratta di un falso che contiene un *motivo di vero* poiché crea per la prima volta un mondo dotato di senso, al cui interno l’umano può gradualmente edificare le sue istituzioni

sociali in quanto sistemi di orientamento che consentono il transito dal caos naturale al cosmo della civiltà. Dal punto di vista di Vico, si può affermare che il processo civilizzante abbia origine con un atto estetico, legato a un conoscere sensibile piuttosto che logico-razionale. Infatti questo ha come esito non un concetto astratto, un *universale intellegibile*, ma un concetto sensibile, un *universale fantastico*, impensabile al di fuori della sua forma immaginativa. L'atto estetico è prima di tutto un atto metaforico in quanto costruisce un nesso associativo tra due realtà distinte e trasferisce una qualità a un oggetto inanimato. Attività creatrice, analoga a quella che nella modernità è svolta dai poeti e perciò costitutiva di ciò che Vico chiama *Sapienza poetica*, la costruzione degli universali fantastici è l'esito della collaborazione delle facoltà sensibili proprie alla prima operazione della mente: memoria, fantasia e ingegno, "queste *tre* bellissime *facultà*, che le provengon dal *corpo*" (Sn44, p. 229).

L'identificazione della divinità con il cielo è così la prima immagine che l'umanità si finge, da cui discendono tutte le altre e quindi tutto un sistema, sempre più complesso, di interpretazione della realtà. All'interno di questa antropogonia mascherata da teogonia, il senso visivo è considerato immediatamente nel suo aspetto operativo come atto iconico attraverso cui l'uomo si figura gli universali fantastici.² In primo luogo, difatti, ciò che caratterizza il più antico sentimento religioso è la presenza tangibile degli dei, il fatto che questi sono effettivamente visualizzati dagli occhi umani: "i *primi uomini* del *Gentesimo semplici e rozzi*, per forte *inganno* di *robustissime fantasie* tutte ingombre da *spaventose superstizioni* credertero veramente *veder'in Terra gli Dei*" (Sn44, p. 14). La medesima modalità del vedere determina quel complesso di pratiche rituali che costituisce la "divinazione" e che trova espressione negli auspici, i segni celesti nei quali i sacerdoti leggevano la manifestazione della volontà divina; figure che la mente primitiva disegna nel cielo, scrutando il volo degli uccelli che lo popolano e osservandone, come fosse una cosa viva, gli umori e i perturbamenti.

Facendo un breve passo indietro, il *Diritto Universale* (1720-21) – opera in cui il tentativo vichiano di realizzare una nuova scienza è circoscritto all'ambito del diritto – dedica ampio spazio alla descrizione dello *Ius Divinum*, l'insieme di cerimonie e pratiche magiche attorno alle quali sono organizzate le società primordiali. Infatti, in questo contesto, i primi giureconsulti sono "vates" ov-

² "Les dieux et les heros de la mythologie, avec les relations compliquées qu'ils entretiennent entre eux, avec leurs aventures, ne font que raconter, chacun à leur maniere, et tous ensemble, en tant que caractères poétiques, cette histoire des origines. La mythologie ne narre pas une cosmogonie ou une théogonie, mais bien une anthropogonie, la naissance du monde des nations, du monde civil" (Pons 1994, p. 494).

vero “*oracula civitatis*” e la funzione alla quale sono preposti è il “dare responsa” (*De const.*, II, XIII, §33, p. 479). Ma ciò che ora occorre rilevare è come questo formalismo magico, che costituisce per Vico il corrispettivo arcaico dell’azione legislativa, sia descritto nei termini di una prassi visiva rivolta in primo luogo alla contemplazione del cielo:³

Il significato dato dai poeti a queste cose, è spiegato dalle origini delle parole più antiche. Infatti «contemplare» – parola del linguaggio augurale – in latino significa «guardare il cielo»; pertanto «templi del cielo» sono quelle regioni che gli auguri, per captare l’auspicio, indicavano con il lituo. In greco poi *θεωρεῖν* significa contemplare dio. [...] Da questa contemplazione oculare del cielo nacque l’idolatria, prima astrale fra i Caldei, poi fra gli altri popoli, che divinizzarono il Sole, la Luna, Giove, Marte, Venere, più notevoli per luce e movimento. E l’idolatria fu accompagnata dalla divinazione: quelli che davano a vedere di esserne esperti furono detti «Caldei», e in latino «matematici», proprio da quella contemplazione; e nelle scuole dei filosofi rimase quella *mathesis*, o apprendimento, che propone come verità da contemplarsi i «teoremi», cioè a dire «cose divine a contemplarsi». (*De const.*, II, XX, §2-3, pp. 515-516)

Se anche qui lo strumento adoperato da Vico è lo scavo etimologico, diviene possibile misurare la distanza che lo separa ora dalla prospettiva sapienziale del *De antiquissima*: le parole non adombrano più alti significati filosofici ma rivelano il *nascimento* barbarico di ogni significato. Persino “contemplazione”, “teoria” e “mathesis” sono termini collegati a quelle idolatrie e superstizioni mediante cui la prima umanità conferiva un ordine al caos naturale. Ma, soprattutto, designano – e qui l’affinità con il *De antiquissima* si fa più stretta – un’attività sensibile in grado di fare le qualità degli oggetti, di costruire un mondo significante e popolato da *fictiones*. Nel caso specifico l’attribuzione di un significato avviene attraverso lo stabilimento di una associazione: le alterazioni osservate all’interno dello spazio delimitato dal lituo – il bastone puntato dagli auguri contro il cielo – sono trasfigurate in quei segni che divengono gli

³ Riprendo l’uso dell’espressione “formalismo magico” in riferimento alla filosofia vichiana da Erich Auerbach che la impiega per distinguere la concezione piuttosto irenica del mondo poetico offerta da Herder dalla violenza e dalla crudeltà che invece caratterizzano, secondo Vico, lo stadio primitivo: “Their power of imagination and expression, the concrete realism of their sublime metaphoric language, the unity of concept pervading all their life became for this poor old professor the model of creative greatness. He even admired – with an admiration so overwhelming that it proved to be stronger than his horror – the terrible cruelty of their magic formalism. These last words – the terrible cruelty of their magic formalism – well illustrate the immense discrepancy between his concepts and those of Herder” (Auerbach 1949, pp. 115-116). L’individuazione del nesso tra religione, mito e magia è l’aspetto che maggiormente avvicina l’antropologia del Novecento al pensiero vichiano, come sottolineato dallo stesso Ernesto de Martino (cfr. Evangelista 2014, 2020) la cui ricerca rappresenta un tentativo di avviare la comprensione di «quel mondo di cui Vico disperava che si potesse mai fermare l’immagine» (de Martino 1973, p. 13).

elementi primi di una vera e propria θεωρία, un sistema di comprensione del mondo.

Proseguendo tale discorso nella *Scienza nuova*, Vico rileva come dalla contemplazione insistita dello spazio discenda l'astronomia poetica, la più antica delle arti, rappresentata dalla maggiore delle muse, Urania. Il suo scopo è innalzare ancora più in alto gli dei e gli eroi: “nacque da *Origini Volgari uniformi l'Astronomia* per tal'alogamento uniforme, con essere gli *Dei* saliti a i *Pianeti*, e gli *Eroi* affissi alle *Costellazioni*” (Sn44, p. 239). Se l'astronomia stabilisce il νόμος che regge il moto dei corpi celesti, rappresentando nel firmamento le vicende di eroi e dei, la sua gemella, l'astrologia, si sviluppa come perfezionamento delle pratiche divinatorie, costruendo un vero e proprio λόγος in grado di decifrare la lingua degli astri. Le idee con le quali l'uomo pensa e produce il mondo civile nascono da questa visualizzazione creativa del cielo, una astrologia che orienta la costruzione del sapere e delle istituzioni sociali, desumendo “gli oracoli dal *tragitto* delle stelle cadenti; che furon' i primi μαθήματα, i primi θεωρήματα, le prime cose *sublimi*, o *divine*, che contemplarono, ed osservaron le Nazioni” (Sn44, p. 245). Va da sé che i “poeti teologi”, mitici fondatori dei popoli, furono, in prima istanza, presi dalla preoccupazione di disegnare una volta celeste che rispondesse alle esigenze della vita sociale, come dimostra per Vico l'etimologia del nome greccizzato Zoroastro, il più antico dei sapienti e padre dei Caldei, “detto così, perchè *osservatore degli astri*” (Sn44, p. 129).

Il cielo è insomma la tela originaria sulla quale l'umanità traccia i suoi motivi, unendo in figure il disordine naturale delle stelle. La contemplazione con gli “occhi del corpo” richiama così quella fantasia definita nel *De antiquissima* come “occhio dell'ingegno” (*De ant.*, VII, §5, p. 126), la facoltà che propriamente dipinge, operando *per ritratti* e trasfigurando le cose del mondo in immagini della mente. Un tale occhio non può limitarsi a descrivere il *mondo naturale*; la sua funzione non è dunque riflessiva ma creativa in quanto volta all'edificazione del *mondo civile*. L'astronomia primitiva è appunto poetica poiché, nell'osservare il cielo, lo ricostruisce, tratteggiando le costellazioni e abbinando le divinità ai pianeti; lo ridisegna come un manto che avvolge e domina il gran corpo animato della terra.

In effetti, l'occhio di questa prima umanità in quanto “occhio del corpo” è portato a vedere il mondo come corpo vivente. Ed è nota, a questo proposito, la spiegazione fornita da Vico circa la sopravvivenza nelle lingue moderne di metafore fisio-somatiche. Questa è il retaggio di una primordiale ostensione in virtù della quale

gli elementi della natura erano definiti mediante le parti e gli atti del corpo: “[...] che ’n tutte le Lingue la maggior parte dell’espressioni d’intorno a cose inanimate sono fatte con trasporti del corpo umano, e delle sue parti, e degli umani sensi, e dell’umane passioni” (Sn44, p. 115). L’uso di espressioni come “lingua di mare”, “viscere della terra”, “foce di fiume” è rivelatrice di una concezione originariamente “simpatetica” della natura, fondata sull’attribuzione di qualità corporee alle cose che l’uomo vedeva intorno a sé (cfr. Sn44, p. 105; Costa 1968). L’occhio corporeo, lo stesso che contempla il cielo, non riflette la realtà ma la assorbe per costruire sintesi nuove, stabilendo relazioni tra sé e il mondo naturale. Si tratta di un occhio che filtra gli elementi sparsi del reale per costruire una natura significativa, stabilendo corrispondenze tra le cose e i sentimenti umani, tra ciò che vede e le necessità della vita sociale.⁴

Dalla descrizione di questa primitiva mitopoiesi in grado di animare gli elementi della terra e del cielo, così come di conferirgli un significato civile, si comprende meglio il nesso fondativo, posto al centro di questo articolo, tra la sensibilità umana e il *facere*. Se il senso non è, come già ribadito, il semplice riflesso interno di stimoli provenienti dall’esterno ma attività creatrice, il cui lavoro è incluso nella “prima operazione della mente umana”, allora diviene evidente come questo costituisca la base del processo civilizzante intrapreso dalle nazioni. L’atto estetico mediante cui l’umanità cominciò a immaginare “*Idee Divine con la Contemplazione del Cielo* fatta con gli occhi del corpo” rappresenta così il principio della “*Storia d’umane Idee*” vale a dire delle forme attraverso cui l’umano ha costruito e abitato il

⁴ In modo non così dissimile da Vico – ma, certo, descrivendo il movimento inverso (dalla città alla selva) – Ralph Waldo Emerson userà nel suo *Nature* del 1836 una metafora oculare, quella del *transparent eyeball*, per invitare i suoi contemporanei ad abbracciare una concezione non solo contemplativa ma partecipativa della natura (cfr. Emerson 2003, p. 39). Inoltre nello stesso saggio, il filosofo americano include il linguaggio tra i modi in cui l’uomo entra in relazione con la natura e ne mette in luce la capacità metaforizzante e pittorica in termini accostabili a quelli con cui Vico descrive la lingua primitiva: “Every word which is used to express a moral or intellectual fact, if traced to its root is found to be borrowed from some material appearance. *Right* means *straight*; *wrong* means *twisted*. *Spirit* primarily means *wind*; *transgression*, the crossing of a *line*; *supercilious*, the *rising of the eyebrow*. We say the *heart* to express emotion, the *head* to denote thought; and *thought* and *emotion* are words borrowed from sensible things, and now appropriated to spiritual nature. Most of the process by which this transformation is made, is hidden from us in the remote time when language was framed; but the same tendency may be daily observed in children. Children and savages use only nouns or names of things, which they convert into verbs, and apply to analogous mental acts. [...] Because of this radical correspondence between visible things and human thoughts, savages, who have only what is necessary, converse in figures. As we go back in history, language becomes more picturesque, until its fancy, when it is all poetry; or all spiritual facts are represented by natural symbols” (Emerson 2003, pp. 48-50).

suo mondo (*Sn44*, p. 109). Di questa storia la filosofia non è che l'ultima "particella", in quanto la ragione, facoltà rispecchiante, prende il sopravvento soltanto a uno stadio già avanzato dell'evoluzione della conoscenza (*Sn44*, p. 136). La filosofia vichiana insegna insomma a cogliere la continuità, anche tortuosa, giacché coincide con la storia stessa del mondo civile, che unisce lo sguardo fuori di sé di un corpo che si proietta nel mondo con lo sguardo riflesso di una mente auto-comprendente, in grado di riconoscere infine l'atto creativo da cui ha preso avvio l'edificazione del sapere.

Bibliografia

- Amoroso L., *Nastri vichiani*, ETS, Pisa 1997.
- Auerbach E., *Vico and aesthetic historicism*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 8, No. 2 (1949), pp. 110-118.
- Costa G., *G. B. Vico e la «natura simpatetica»*, in "Giornale critico della filosofia italiana", XLVII, 3 (1968), pp. 401-418.
- Cristofolini P., *Vico pagano e barbaro*, ETS, Pisa 2001.
- Croce B., *La filosofia di Giambattista Vico* [1911], a cura di F. Audisio, Bibliopolis, Napoli 1997.
- De Martino E., *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo* [1948], con introduzione di C. Cases, Boringhieri, Torino 1973.
- Emerson R.W., *Nature* [1836], in Id., *Nature and selected essays*, Penguin, London 2003.
- Evangelista R., *Le civiltà mortali, ovvero l'unità della storia umana. Un de Martino vichiano?*, in "Bollettino del Centro di Studi Vichiani", XLIV (2014), pp. 131-164.
- Evangelista R., *La verità del mito. Spunti vichiani in due voci italiane del '900 (Ernesto De Martino, Furio Jesi)*, in "Revue des études italiennes", LXV (2020), pp. 162-176.
- Girard P., 'Vico critique de Descartes?', in D. Kolesnik-Antoine, Lyon (a cura di), *Qu'est-ce qu' être cartésien*, ENS Éditions, Lyon 2013, pp. 503-520.
- Patella G., *Senso, corpo, poesia. Giambattista Vico e l'origine dell'estetica moderna*, Guerini, Milano 1995.
- Patella G., *Chi dice corpo dice tempo. Vico e il corporeo*, in "Estetica. Studi e ricerche", 2 (2018), pp. 255-274.
- Pavese C., *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, Einaudi, Torino 1967.
- Pons A., *Vico, Hercule et le «principe héroïque» de l'histoire*, in "Les Etudes Philosophiques", 4 (1994), pp. 489-505.

- Rossi P., *Le sterminate antichità e nuovi saggi vichiani*, La Nuova Italia, Firenze 1999.
- Velotti S., *Sapienti e bestioni. Saggio sull'ignoranza, il sapere e la poesia in Giambattista Vico*, Pratiche, Parma 1995.
- Vico G., *De nostri temporis studiorum ratione* [1708], a cura di A. Suggi, ETS, Pisa 2010 [*De rat.*].
- Vico G., *De antiquissima italorum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda* [1710], in *Opere filosofiche*, a cura di P. Cristofolini, Sansoni 1971, pp. 56-131 [*De ant.*].
- Vico G., *De constantia iurisprudentis* [1721], in *Opere giuridiche*, a cura di P. Cristofolini, Sansoni, Firenze 1974, pp. 347-729 [*De const.*].
- Vico G., *Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo* [1723-1731], in *Opere*, a cura di A. Battistini, Mondadori, Milano 2007, pp. 5-85 [*Vita*].
- Vico G., *Principj di Scienza nuova di Giambattista Vico d'intorno alla comune natura delle nazioni in questa terza impressione dal medesimo Autore in un gran numero di luoghi Corretta, Schiarita, e notabilmente Accresciuta* [1744], in *La scienza nuova 1744*, a cura di P. Cristofolini, M. Sanna, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2013 [*Sn44*].

Il teatro della traduzione: una performance estetica?

Elena Nardelli*

ABSTRACT

This work aims to exploit the conceptual resources developed by aesthetic theories of the performative for a better understanding of the practice of translation. The argument is threefold. First, it argues that the aesthetics of performance can prompt translation to question the pivotal elements of its own conceptual framework, first and foremost the centrality of the original text, understood as an autonomous work of art in its own right from which a potentially infinite number of translations may emerge (like effects from a cause). Second, performance can illuminate translation's status as an embodied and situated activity carried out by a flesh-and-blood human being who is constantly confronted with the materiality of word and language and with her own particular experience. Third, the aesthetics of performance can lead translation theory to urgently rethink the notion of meaning, conceived no longer as a pre-constituted element that precedes translation but as an element that is regenerated in the crisis of translation.

KEYWORDS

Aesthetic Performance, Philosophy of Translation, Fischer-Lichte, Benjamin.

L'obiettivo di questo contributo è quello di mettere a frutto le risorse concettuali sviluppate dalle teorie della performance e dalle teorie estetiche del performativo per comprendere più a fondo e diversamente il problema della traduzione.¹ L'esigenza di ricorrere ed esplorare altre concettualità, in questo caso quelle della performance, muove da un lato dal riconoscimento della rilevanza filosofica della tematica della traduzione, dall'altro dalla diagnosi di un'insufficienza delle categorie con le quali siamo soliti pensarla.² Essendo dunque rivolto alla traduzione e alla sua comprensione attraverso la lente della performance, l'aspirazione principale di questo lavoro

* Università degli Studi di Padova/Kyoto University, elena.nardelli@unipd.it.

¹ Ringrazio Francesco Campana, Mario Farina, Luca Illetterati, i due revisori anonimi e i partecipanti del Convegno della Società Italiana di Estetica per i loro preziosi commenti, domande e suggerimenti in diverse fasi di questo lavoro.

² Un importante lavoro di ripensamento della pratica della traduzione è tuttavia stato avviato negli ultimi decenni ad esempio, in ambito estetico, da Erkind (1982), Apel (1997), Meschonnic (1999), Mattioli (2001).

non può essere quella di contribuire in maniera originale al dibattito interno alle discipline teatrali o del performativo.

I lavori di Erika Fischer-Lichte sembrano funzionare particolarmente bene in questo dialogo tra performance e traduzione poiché trovano il loro principale riferimento filosofico nelle opere di Walter Benjamin il quale, con il suo saggio sul *Compito del traduttore*, è un alleato fondamentale per la concezione di traduzione che si tratta qui di sviluppare. La possibilità per le teorie estetiche del performativo di eccedere l'ambito del teatro e della performance in direzione di altre pratiche estetiche sembra essere contemplata tanto dalla stessa Fischer-Lichte quando afferma che "l'estetica del performativo s'indirizza piuttosto a tutti quei processi artistici verso i quali non si sono rivelati adeguati i concetti di 'opera', 'produzione' e 'ricezione' [...]" (Fischer-Lichte, 2014, p. 311), quanto da uno dei maggiori teorici dei *Performance Studies*, Richard Schechner, il quale ha sostenuto che ogni oggetto può essere affrontato 'come' performance evidenziandone così la dimensione relazionale, interattiva e agentiva (Schechner, 2002, p. 30).

In questo modo vorrei proporre una mossa controintuitiva rispetto alla stessa materia della traduzione: invece che cercare una continuità tra pratiche traduttive e performative nella testualità, vorrei utilizzare una pratica culturale somato-sensoriale – quell'"arte preistorica" che è il teatro (Lehmann, 2011, p. 20) – per intendere una pratica precipuamente testuale quale quella della traduzione.³ Che cosa comporta dunque questo cambio di prospettiva per l'analisi dei processi traduttivi?

In primo luogo, la riflessione sulla traduzione può far leva sull'estetica del performativo per mettere in discussione gli elementi cardine della sua concettualità, primo fra tutti la centralità del testo originale inteso come opera d'arte a sé stante ed autonomia, dalla quale sembrerebbero sgorgare un numero potenzialmente infinito di traduzioni che da essa sono dipendenti come l'effetto dalla sua causa (§1).⁴

In secondo luogo la performance può gettare luce sulla traduzione come attività incarnata e sempre situata, praticata da un es-

³ Su questa impostazione a livello metodologico hanno riflettuto van Lawick & Jirku (2012, p. 10).

⁴ Come nota Fischer-Lichte (2014), invertire la prospettiva e rivolgersi alle estetiche della ricezione non sarebbe sufficiente. Lapidario è stato Walter Benjamin nell'incipit del suo saggio sul *Compito del traduttore*: "In nessun caso di fronte ad un'opera d'arte o a una forma d'arte si rivela fecondo per la sua conoscenza tener conto di chi la riceve" (Benjamin 2023, p. 39). Le cattive traduzioni sono infatti, secondo Benjamin, quelle esplicitamente rivolte al lettore e che si risolvono in una trasmissione imprecisa di un contenuto irrilevante.

sere umano in carne ed ossa che si confronta costantemente con la materialità della parola, della lingua e della sua stessa esperienza particolare (§ 2).

In terzo luogo, l'estetica del performativo può sollecitare la teoria della traduzione a ripensare la nozione di significato che non andrà dunque più inteso come elemento precostituito che precede la traduzione, ma come un elemento che nella crisi della traduzione viene rigenerato (§ 3).

1. *Quale originale?*

Le riflessioni teoriche sulla performance sembrano escludere l'ipotesi che la performance sia un'operazione derivata da un'opera che si dà *prima ed indipendentemente* da essa. La performance non è un *rimando*, una *rappresentazione* di qualcos'altro. Questo diverso atteggiamento nei confronti dell'opera, particolarmente significativo in ottica traduttiva, viene così sintetizzato da Fischer-Lichte:

L'opera d'arte che esiste indipendentemente dal suo produttore e dal suo fruitore, come oggetto prodotto dall'attività del soggetto-artista offerto alla fruizione e all'interpretazione del soggetto-fruitore, non è più il punto di riferimento centrale in questo processo. Al suo posto subentra l'*evento* che viene istituito, messo in moto e portato a termine attraverso le azioni di soggetti diversi – l'artista e l'ascoltatore/spettatore. (Fischer-Lichte 2014, p. 40)

La proposta teorica di Schechner affonda in maniera ancora più radicale nella critica al primato dell'opera originale. Attraverso le nozioni di "twice-behaved behavior" o "restored behavior" egli individua nella ripetizione l'elemento centrale della performance tracciando così una strettissima connessione tra performance estetica e performance rituale. Con questa ridefinizione, lo spettro di ciò che viene inteso come performance viene notevolmente ampliato integrando molti aspetti della vita quotidiana. Secondo Schechner ciò che rende una performance tale è il fatto che il performer presupponga che quello specifico gesto esista a prescindere da sé, dalla persona che lo performa, la quale può dunque trasmetterlo, manipolarlo, trasformarlo. "Performance significa: mai per la prima volta. Significa: per la seconda fino all'ennesima volta" (Schechner 2002, p. 36). Alla performance sembrano dunque appartenere due caratteristiche che toccano direttamente il cuore della traduzione: l'essere costantemente soggetta a revisione e un'essenziale secondarietà. Questa non andrà dunque più intesa come marginalità, ma come un vantaggio prospettico che permette di dischiudere la

dimensione del possibile per mezzo dello scarto aperto dalla negazione determinata della pratica tramandata. In questo senso il fenomeno del *reenactment* risulterebbe emblematico per mettere in chiaro la struttura stessa di ogni performance.⁵ Tuttavia, nella proposta di Schechner che pensa soprattutto alle performance rituali, la fonte originaria del gesto può anche restare sconosciuta o inattuabile al performer. Dal punto di vista della soggettività che performa, recuperare un comportamento passato significa comportarsi come se si fosse qualcun altro, stimolando la consapevolezza che i ‘miei’ comportamenti non sono stati inventati da me (Schechner 2002, p. 34).

Cosa significa tutto questo per la teoria della traduzione? In primo luogo significa che l’originale non è una “cosa” a se stante, indipendente e autosufficiente, un oggetto statuario che attraversa i secoli senza esserne sfiorato o mutato, le cui traduzioni, interpretazioni, commenti, *Inszenierungen* lasciano intatto. Qui ci vengono in aiuto le parole di Benjamin quando nel saggio sul *Compito del traduttore* afferma che l’opera “esige (*verlange*) di essere tradotta” (Benjamin 2023, p. 45). Il cosiddetto originale si rivela essere un richiedente e la traduzione risponde ad una richiesta che proviene dell’originale. In questo senso l’originale non vive di vita propria: chiede di essere tradotto, ne ha la necessità. Questo perché, secondo la riconfigurazione concettuale avanzata da Benjamin, in gioco ci sarebbe la sua stessa vita in termini di *Überleben* e *Fortleben*:

Tale rapporto [il rapporto tra originale e traduzione] può essere definito naturale o più precisamente un rapporto di vita (*Zusammenhang des Lebens*). [...] la traduzione emerge (*geht hervor*) dall’originale – e non tanto dalla sua vita, ma dalla sua ‘sopravvivenza (*Überleben*)’. La traduzione è più tarda (*später als*) dell’originale e indica per le opere importanti, che non trovano mai il loro traduttore d’elezione nell’epoca del loro sorgere, lo stadio della loro sopravvivenza (*Fortleben*). (Benjamin 2023, pp. 49-51)

Da ciò deriva che l’originale non precede ontologicamente la traduzione. Nella traduzione l’originale trova l’epoca del suo splendore e della sua gloria. Grazie alla traduzione, la temporalità dell’originale fa un salto qualitativo nel suo *Überleben*, nella sua vita postuma. Se poi osserviamo attentamente il rapporto tra originale

⁵ Un esempio su tutti è quello di *Seven Easy Pieces* (Guggenheim, NY, 2005) in cui Abramović rimette in scena alcune performance divenute classiche degli anni ’70 e una sua stessa performance, *Lips of Thomas*. Su questo cfr. Danto (2010). Nell’ambito dei problemi suscitati dalla traduzione per il teatro, per Luca Fontana non è stato facile discostarsi dalla traduzione consolidata dell’opera shakespeariana *Love’s Labour Lost* che in italiano tradizionalmente è resa con “Pene d’amor perdute”. La sua nuova proposta, “Doglie d’amor sprecate”, è stata accolta dal regista ma non è stata messa in cartellone per non confondere gli spettatori.

e traduzione, è la traduzione a creare il suo originale in maniera retrospettiva: un testo non è un testo originale fino a che una traduzione non si rivolge ad esso, da uno stadio ulteriore della sua vita. In questo senso, sempre a partire dagli spunti forniti dal saggio di Benjamin, sembra inoltre che la traduzione dia tempo a ciò che tempo non ha, l'opera d'arte. Perché nella traduzione emerge il divenire storico delle lingue, mentre l'originale ne coglierebbe una specifica configurazione senza affondarne la storicità.

L'impressione qui è che sia la stessa traduzione a poter fornire, con la sua pratica, un supporto alla teorizzazione di Fischer-Lichte: nel momento in cui la traduzione entra in gioco attiva un dispositivo di decostruzione e riattivazione della complessa stratificazione testuale nella quale l'originale si è formato. Un esempio proveniente dal teatro è quello di Luca Fontana, il quale nel momento in cui si accinge a tradurre l'*Amleto* è infatti sollecitato a chiedersi: "Quale *Amleto*?" (Fontana, 2009). L'opera si rivela immediatamente meno compatta, meno autonoma e granitica di quanto non appaia in precedenza.

In secondo luogo, l'esperienza di una decoincidenza con sé evocata da Schechner, l'esperienza del far parlare l'altro attraverso le proprie parole, è un'esperienza decisiva per ogni traduttore. Meno comune è invece l'idea di trovarsi all'interno della ripetizione di un rituale. L'apprendimento delle sue regole avviene, per lo più, attraverso l'importante dimensione normativa che caratterizza la pratica della traduzione – specialmente nelle istituzioni che mirano alla professionalizzazione di questa attività. Questa dimensione normativa mira a selezionare, analizzare e formulare una serie di principi ai quali il traduttore, molto più spesso la traduttrice⁶, dovrebbe mirare o a cui dovrebbe adeguarsi. Tuttavia, l'attività del tradurre non può essere ridotta al seguire pedissequamente una lista di istruzioni ricevute: le soluzioni traduttive più riuscite non stanno infatti sul vocabolario – una sorta di trattato dei rapporti tra le lingue – né sono programmabili, ma sono spesso il frutto della violazione di questa norma. E quest'eccedenza della traduzione, né programmabile né esigibile, può forse rientrare nella dimensione dell'evento indicata da Fischer-Lichte.

⁶ Da un'inchiesta promossa negli Stati Uniti alla fine del 2022 dal Authors Guild sulle condizioni di lavoro di traduttrici e traduttori letterari è emerso che il 64% si identifica come femmina, il 31% come maschio, il 10% come non binario, mentre il 2% ha preferito non rispondere. CSA Research ha invece promosso un'inchiesta su scala globale in cui l'Europa Meridionale, con l'86%, risulta il luogo con il maggior numero di donne impiegate nel settore nell'anno 2023. L'Associazione italiana traduttori e interpreti (AITI) conferma sostanzialmente questo dato.

L'esperienza della traduzione sembra inoltre implicare una dimensione fortemente trasformativa della soggettività che la pratica. Il tradurre si mostra come un'attività esplicitamente riflessiva, curvatura già intuita da Heidegger – e da Hegel prima di lui⁷ – nel *sich übersetzen*, nel tradursi chiamato in causa nel *Detto di Anassimandro*, ulteriormente amplificato dalla traduzione di Chiodi (Heidegger 1968, ad esempio p. 316). La soggettività che pratica la traduzione viene dunque sollecitata a scomodar-si nella sua quotidianità e nelle sue abitudini. In questo senso Spivak invita il traduttore a «pregare di essere inquietato dal progetto dell'originale» (2012, p. 256). In questa direzione mi pare debba essere inteso l'invito che Heidegger porge ai suoi studenti nel semestre invernale 1931/32 all'interno di un corso intitolato *L'essenza della verità. Sul mito della caverna e sul «Teeteto» di Platone* in cui invita gli studenti a tradurre Platone con l'obbiettivo di intraprendere un “dialogo così vicino alla realtà della vostra esistenza che alla fine non abbiate più davanti a voi, come all'inizio, un testo che vi è estraneo, un volumetto qualsiasi della Reclam, bensì abbiate *in* voi stessi un domandare divenuto vivo e reso intimamente vigile” (Heidegger 1997, p. 158). Se poi ci rivolgiamo alla storia del pensiero, a ben vedere sono parecchi i pensatori che nella attività di traduzione hanno maturato il loro progetto filosofico e gettato le basi per il loro sistema: un caso su tutti mi sembra quello di Benedetto Croce e della sua traduzione dell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio* di Hegel pubblicata per l'editore Laterza nel 1907 – si pensi soltanto all'impatto di questa traduzione sulla cultura italiana ed europea nel suo complesso, sullo sviluppo della lingua italiana in ambito filosofico e sul pensiero dello stesso traduttore.⁸

Ripensare la traduzione alla luce del ridimensionamento del ruolo dell'opera permette dunque di sollevare lo sguardo del traduttore dalla retrospezione sull'opera ereditata dalla tradizione per rivolgerlo a quelli che sono gli *effetti* di traduzione in una dimensione temporale a venire. La prospettiva dei *Performance Studies* può dunque sollecitare la concettualità della traduzione a dismettere la centralità dell'opera e andare ad indagare il 'comportamento' di una traduzione, le interazioni con le corporeità che la generano e che con essa entrano in contatto, le sempre nuove situazioni e performance che questa traduzione può creare nel corso del tempo.⁹ Oltre a ciò, la

⁷ Nella *Scienza della Logica*, Hegel non soltanto pensa ripetutamente il processo traduttivo in forma riflessiva, come tradursi (*sich übersetzen*), ma intende la stessa attività della riflessione come attività traduttiva (Hegel 1984, pp. 482, 581, 587).

⁸ Su questo cfr. Nardelli (2022).

⁹ Nel sottolineare l'importanza dei contesti e degli effetti di traduzione sembra convergere anche Fischer-Lichte nelle sue riflessioni nell'ambito del teatro interculturale (1988,

messa in discussione della centralità dell'opera originale sollecita la riflessione sulla traduzione a spostare l'attenzione sul processo, sul tradurre, più che sul risultato di questo processo, il testo tradotto. Questa prospettiva è ampiamente condivisa dai *Performance Studies* i quali richiedono «un'attenzione particolare al processo e alle qualità processuali» e implicano «un importante spostamento verso lo studio dei processi, visti come performance» (Turner 1993, pp. 151-6; Schechner 2002, p. 48).

2. Il corpo della traduzione, o della traduzione come pratica incarnata e situata

Tra gli effetti del cambio di prospettiva sulla traduzione sollecitato dagli studi sulla performance troviamo la necessità di pensare la traduzione come una pratica incarnata e sempre situata, come attività compiuta da un essere umano in carne ed ossa. Se questo è evidente nella traduzione simultanea dove l'interprete è sottoposto ad un esercizio esplicitamente fisico, la traduzione scritta sembra essere spesso intesa come il frutto di un homunculus disincarnato ed invisibile (Venuti 1999). È invece l'unicità del corpo di chi traduce, del suo timbro, della sua specifica esperienza a determinare la tonalità di una traduzione (Ivancic & Zepter 2022). Traduttori e traduttrici, nel momento in cui si trovano a descrivere la loro attività, sottolineano con forza la dimensione corporea: Susanna Basso (2010), ad esempio, rimarca il bisogno di scrivere di proprio pugno e non sulla tastiera per avere un “rapporto fisico” con il testo, rivendica la dimensione fisica del gesto di sfogliare un dizionario e utilizza l'immagine del respiro e della ricerca del suo giusto ritmo, dello scalare una montagna o del nuotare per descrivere la sua stessa attività. In questo contesto, mi sembra particolarmente efficace la proposta di Rebecca Schneider (2001, p. 105) di ripensare i processi storici a partire da una performance della memoria come «trasmissione corpo a corpo» in cui la performance avrebbe il ruolo di trascrivere ciò che sta per svanire nell'oblio.

Solo negli ultimi anni la dimensione corporea di chi traduce è stata ulteriormente tematizzata ed approfondita per via dell'emergere di due ordini di questioni: a) la traduzione automatica, in merito alla quale mi limito qui soltanto a segnalare che gli attuali sistemi di traduzione automatica realizzano il desiderio di avere un traduttore invisibile che produca un “calco” dell'originale, inverando dunque

p. 144), ambito che negli ultimi anni ha poi preferito identificare come quello degli intrecci ('Verflechtungen' o 'interweaving') di culture teatrali (Fischer-Lichte & Jost & Jain 2014).

il paradigma corrente della traduzione;¹⁰ b.) le *identity politics*: a questo riguardo, mi pare che – al di là della polarizzazione tra universalismo e essenzialismo e delle interpretazioni identitarie – il dibattito nato intorno alle traduzioni delle poesie di Amanda Gorman nel 2021 ponga in fondo una questione interessante: a chi è giusto affidare le traduzioni (Preciado 2023, pp. 484-488)? Chi traduce che cosa? Se i traduttori o le traduttrici non sono traghettatori neutri, essi sono appunto esseri incarnati e situati con uno specifico bagaglio esperienziale, sempre calati in una specifica configurazione politica, linguistica, tecnologica (Wolf 2017).¹¹

3. *Liberazione dall'egida di un significato precostituito*

L'ultima questione su cui intendo soffermarmi è la possibilità che gli studi sulla performance offrono agli studi sulla traduzione di ripensare la questione del significato. Mi sembra infatti particolarmente vantaggioso estendere all'ambito della traduzione quel cambio di paradigma che ha avuto luogo con le avanguardie storiche (in particolare Eizensteijn e Mejerchol'd) il quale, se oggi appare scontato nel mondo del teatro, suona paradossale invece nell'ambito della traduzione: il cambio di paradigma consisterebbe nel liberare le traduzioni dal compito della trasmissione di un significato precostituito – ed, eventualmente, immaginare un nuovo modo di tradurre non orientato alla trasmissione di un contenuto ritenuto autonomo rispetto alla sua forma.

Nella performance, non soltanto non ne va della trasmissione di un significato precostituito, ma Fischer-Lichte descrive i processi messi in atto dalla performance per desemantizzare il gesto e per farlo apparire come in-significante, privo di significato. Il risultato è che quel gesto significa soltanto sé stesso in maniera autoreferenziale, interrompendo la catena di significati e di intesi, senza rimandare ad altro. Il gesto appare dunque *in quanto tale*, nel suo essere fenomenico, nella sua specificità materica, in cui significante e significato coincidono. A partire da questa cesura, o “crisi” di comprensione, i significati riemergono in maniera plurale, attraverso l'avvicinarsi di sempre nuove ipotesi dina-

¹⁰ “En chair et en os” è il nome di un collettivo di traduttori ‘umani’ formatosi recentemente come osservatorio critico dell'impatto della tecnologia sul lavoro di traduttrici e traduttori (<https://enchairetenos.org/> – ultimo accesso 03/10/2024).

¹¹ Proponendo un raddoppiamento teorico, vale la pena ricordare che Baz Kershaw (1999, p. 13) ha definito le nostre società che si trovano alla confluenza di capitalismo e democrazia ‘società performative’, all'interno delle quali l'elevata mediatizzazione rende la performance uno dei maggiori strumenti per la negoziazione del potere e dell'autorità.

niche e mai definitive, andando così a risemantizzare il gesto performato.¹²

Ma come può la traduzione tentare di smarcarsi dal dogma della fedeltà alla conservazione del significato? Un esercizio traduttivo che tenta di prescindere dal significato del testo di partenza si trova in quelle pratiche che prendono il nome di «traduzione omofona», «oberflächenübersetzung» o «traducson» che operano tra le lingue con l'intenzione di conservare il suono delle composizioni, stravolgendone appunto il significato. Il riferimento è ai componimenti di Ernst Jandl che pratica questa tecnica con intento critico sui testi classici del canone occidentale. Oppure, con un sorta di *mise en abyme*, in questa direzione vanno gli effetti comici suscitati dalla traduzione omofona nel *Poenulus* di Plauto nella scena in cui Milfione finge di conoscere il punico e propone una traduzione omofona delle parole di Annone.

Il punto importante che mi sembrano evidenziare queste pratiche è come sia proprio il momento della traduzione a scindere significante e significato all'interno della lingua. Ma ciò che la traduzione può mutuare dalla performance è la convinzione che il significato in nessun modo precede la traduzione, in nessun modo può essere inteso come un elemento precostituito o predeterminato. Il significato non precede il significante, ma si produce nel significante, va cercato nella stessa materialità della parola o della lingua. In questo Fischer-Lichte è molto chiara: «il significato si produce all'atto della percezione e come atto di percezione» (2014, p. 244).

Paradossalmente dunque, e in un gesto quasi dialettico, l'attività di traduzione tende a imprimere la separazione tra significante e significato per poi indicare una lingua in cui questi due elementi non sono più separabili. Nei termini di Walter Benjamin: nell'originale, la lingua e il suo contenuto sono uniti in maniera «naturale», la traduzione forza la separazione di questi due elementi generando da un lato una lingua «più possente» (2023, p. 73), più vicina alla lingua pura, la lingua che non significa più nulla, se non sé stessa (la lingua dei puri nomi di Adamo che corrisponde al gesto puro indicato da Fischer-Lichte), dall'altro lato abbiamo un accerchiamento del nome della lingua pura attraverso la moltiplicazione dei modi di dirlo. E il Benjamin traduttore, decisamente in penombra nel saggio sul *Compito del traduttore*, sembra però in questo caso dare eccezionalmente un suggerimento di natura pratica: lavorando sulla letteralità della sintassi si può tentare di far emergere la parola in quanto tale.

¹² A questo proposito cfr. Mazzocut-Mis (2019).

La vera traduzione è traslucida, fa passare la luce (*durchscheinend*), non copre l'originale, non gli fa ombra, ma lascia che la lingua pura, quasi rafforzata dal suo stesso medium ricada più pienamente sull'originale. E questo è reso possibile soprattutto dalla letteralità della trasposizione della sintassi. (Benjamin 2023, p. 91)

Per concludere, vorrei portare l'attenzione su due *mise en abyme*, su due esempi di traduzione performata o performance di traduzione che indicano un ulteriore piano in cui la pratica della performance si coniuga con quella della traduzione.

Nel 2000 la performer Caroline Bergvall ha raccolto le 47 traduzioni in lingua inglese dei primi tre versi della *Divina Commedia* fino a quel momento pubblicate e le ha lette una dopo l'altra senza interruzioni seguendo l'ordine alfabetico del primo verso dei testi tradotti. Il risultato è la performance "VIA – 48 Dante Variations" oggi fruibile tramite una registrazione audio.¹³ La ripetizione della traduzione, nella ridondanza della variazione, accentua l'aspetto materiale della lingua e sembra liberare, per progressivo svuotamento, la traduzione dal compito della trasmissione del significato. Se nella traduzione ne andasse soltanto di questo non si spiegherebbe la necessità di ritraduzione che caratterizza tutte le maggiori opere poetiche, i testi sacri e quelli filosofici, necessità sulla quale insiste la performance di Bergvall creando le condizioni per l'eventuale generazione di un nuovo significato, questa volta tramite accumulazione di differenti traduzioni.

Il secondo esempio muove invece da una sorta di paradosso dell'autoriferimento: sebbene la traduzione dia l'impressione di poter separare significante e significato, inscindibile è il legame tra la lingua in cui si parla e il cosiddetto contenuto. Tra l'Italia e la lingua italiana, ad esempio, intercorre un rapporto diverso e più stringente che tra l'Italia e la lingua giapponese. Se dunque evocherò l'Italia in un discorso in lingua italiana avrò un effetto di autoriferimento diverso che se nominassi l'Italia all'interno di una conversazione in giapponese. Ionesco (1961, p. 28) gioca magistralmente con questo autoriferimento, generando un effetto comico che schernisce ogni legge della traduzione che si fa meccanica suggerendone la complicità con i nazionalismi:

"Professore: È tanto semplice: alla parola Italia corrisponde in francese la parola Francia, che ne è la traduzione esatta. La mia patria è la Francia. Francia in orientale: Oriente. La mia patria è l'Oriente. Oriente in portoghese: Portogallo. L'espressione orientale: la mia patria è l'Oriente si tradurrà perciò in portoghese: la mia patria è il Portogallo. E così via..."

¹³ Disponibile sul sito dell'artista: <https://carolinebergvall.com/work/via-48-dante-variations/> [ultimo accesso: 29 giugno 2024].

Bibliografia

- Apel F., *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens* (1982), trad. *Il movimento del linguaggio. Una ricerca sul problema del tradurre*, Guerini & Ass., Milano 1997.
- Basso S., *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*, Bruno Mondadori, Milano 2010.
- Benjamin W., «Die Aufgabe des Übersetzers» (1923); trad. *Il compito del traduttore*, Mimesis, Milano-Udine 2023.
- Bergvall C., “Via. 48 Dante Variations”. Disponibile a: <https://carolinebergvall.com/work/via-48-dante-variations/> [ultimo accesso: 29 giugno 2024].
- Danto A., *Danger and Disturbation. The Art of Marina Abramović*, in M. Christian (a cura di), *Marina Abramović: the artist is present*, Museum of Modern Art, New York 2010.
- Etkind E., *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, L'âge de l'homme, Lausanne 1982.
- van Lawick H. & Jirku B. E., *Translation und Translationswissenschaft in performativem Licht*, in H. van Lawick, B. E. Jirku (a cura di), *Übersetzen als Performanz. Translation und Translationswissenschaft in performativem Licht*, Lit-Verlag, Vienna-Berlino 2012.
- Fischer-Lichte E., *Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation*, in E. Fischer-Lichte, F. Paul, B. Schultze, H. Turk (a cura di), *Soziale und theatrale Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*, Narr, Tübingen, 1988, pp.129-44.
- Fischer-Lichte E., *Ästhetik des Performativen* (2004); trad. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci editore, Roma 2014.
- Fischer-Lichte E., Jost T, Jain S.I., *The Politics of Interweaving Performance Cultures. Beyond Postcolonialism*, Routledge, London New York 2014.
- Fontana L., *Shakespeare come vi piace. Manuale di traduzione*, Il Saggiatore, Milano 2009.
- Hegel G. W. F., *Wissenschaft der Logik* (1832), trad. *Scienza della Logica*, Laterza, Roma-Bari 1984.
- Heidegger M., ‘Der Spruch des Anaximander’ (1946); trad. ‘Il detto di Anassimandro’ in M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968.
- Heidegger M., *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet* (1988); trad. *L'essenza della verità. Sul mito della caverna e sul «Teeteto» di Platone*, Adelphi, Milano 1997.

- Herrmann M., *Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts*, in H. Klier (a cura di), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, Darmstadt 1981, pp. 15-24.
- Kershaw B., *The Radical in Performance: Between Brecht and Bau-drillard*, Routledge, London and New York, 1999.
- Ionesco E., *La leçon* (1951); trad. *La Lezione*, Einaudi, Torino 1961¹.
- Ivancic B. & Zepter A.L., *Embodiment in Translation Studies: Difer-ferent Perspectives*, in “inTRAlinea”, 2022 [URL= <https://www.intralinea.org/specials/article/2607>].
- Lehmann H.T., *La presenza del teatro*, in “Culture teatrali”, 21 (2011), pp. 17-31, p. 20.
- Mattioli E., *Ritmo e traduzione*, Mucchi, Modena 2001.
- Mazzocut-Mis M., *Aesthetics, theatricality and performativity: an introduction*, in “Aisthesis”, 12/1 (2019), pp. 115-122.
- Meschonnic H., *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse 1999.
- Nardelli E., ‘Benedetto Croce traduttore di Hegel’, in F. Iannelli, F. Vercellone, K. Vieweg (a cura di), *Approssimazioni. Echi del Bel Paese nel sistema hegeliano – Wirkungsgeschichte della filosofia di Hegel in Italia*, Mimesis Edizioni, Milano 2022, pp. 333-347.
- Preciado P. B., *Dysphoria Mundi* (2022), trad. *Dysphoria Mundi*, Fandango Libri, Roma 2023.
- Schechner R., *Performance Studies. An Introduction*, Routledge, London and New York 2002.
- Schneider R., *Performance Remains*, in “Performance Research”, 6/2 (2001), pp. 100-108.
- Spivak G.Ch., *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Harvard University Press, Cambridge – London 2012.
- Turner V., *The Anthropology of Performance* (1987), trad. *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna 1993.
- Venuti L., *The Translator’s Invisibility: A History of Translation* (2008); trad. *L’invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Armando Editore, Roma 1999.
- Wolf M., *A “Performative Turn” in Translation Studies? Reflections from a sociological perspective*, in “TranscUlturAl”, 9.1 (2017), pp. 27-44.

L'arte come menzogna e atto perlocutivo in Agostino

Francesco Paparella

La dottrina dell'immagine in Agostino può essere considerata per lo meno duplice.¹

Imago, infatti, può essere intesa, innanzitutto, in un senso più specifico, come l'immagine mimetica, il segno iconico, la copia artistica del reale che riproduce tratti ed elementi di una realtà fisica.

Il medesimo termine, però, può anche indicare una qualche forma di somiglianza tra due realtà, in particolare tra la cosa creata e la superiore potenza divina.

Il complessivo giudizio agostiniano sulle due accezioni di *imago* e in particolare sul loro valore aletico è radicalmente differente.

L'*imago* nella sua seconda accezione, come somiglianza, può fondarsi su un complesso rapporto di dipendenza metafisica tra Causa e causato ed ha nella relazione *secundum imaginem et similitudinem* propria della creazione divina dell'uomo una delle sue occorrenze più significative (secondo Genesi 1, 26 – un passo oggetto come è noto di una molteplicità di letture e interpretazioni).

Nel *De Trinitate* (Aurelius Augustinus 1968, X, 11.17 e XIV, 4.6) ma anche nell'*Epistula* 169 (Aurelius Augustinus 1840, 169, 2.6), ad esempio, l'Ipponate sottolinea come la mente umana e la Trinità siano organizzate in modo analogo: la *mens* dell'uomo può ricordare (possiede quindi *memoria*), comprendere (*intelligere*) e volere (*amare*).

L'anima umana, in particolare, pensa sé medesima e, dopo essersi conosciuta, ricorda sé stessa e infine desidera ed ama la propria natura.

In modo speculare la relazione intratrinitaria descrive le Persone della Trinità medesima secondo analoghi attribuiti: l'Essere associato alla memoria è proprio di Dio, il Logos rinvia al Cristo, mentre il rapporto di amore, capace di unire Padre e Figlio, appartiene allo Spirito santo.

¹ Una ricostruzione esaustiva di tutte le accezioni di "immagine" in Agostino supera i limiti di questo lavoro. Per una trattazione della questione si veda Bettetini 2006, pp. 74-77; Boulnois 2006.

Agostino ricorda ancora come l'anima sia simile a Dio in quanto immortale: l'anima stessa non cessa mai di esistere e non perde mai la propria natura che è quella di agire secondo ragione e intelligenza.

La medesima visione si ritrova, d'altra parte, come è noto anche nelle *Confessioni* (Aurelius Augustinus 1996 XIII, 11.12).

In ragione di tali omologie tra l'anima (con le sue facoltà) e il divino, l'anima stessa è *imago* del suo Artefice.

Tale dottrina ritorna anche in autori medievali successivi ad Agostino.

Tommaso nel *De veritate* (Thomas Aquinas 1964 q. 27, a. 5, arg. 5 e ad. 5) e nella *Summa* (Thomas Aquinas 1937, I, q. 93, a. 4, co.) riprende la dottrina dell'Ipponate sostenendo la conformità tra anima con le sue facoltà e Dio nelle tre Persone nonché affermando che l'intelletto è la parte massimamente simile a Dio nell'uomo in quanto rende capace l'uomo stesso di conoscere sé stesso e di conoscere il divino.

La trinità delle facoltà di Agostino diviene in Tommaso una triade di attività ascendenti in ragione della quale l'uomo ha un'attitudine a conoscere e amare con la sua mente Dio secondo natura, *actu vel habitu*; ma l'uomo è anche in grado di conoscere e amare imperfettamente Dio secondo la Grazia e infine di conoscere e amare perfettamente Dio secondo la similitudine della gloria. Ciascuna condizione produce una diversa immagine: di creazione, di ricreazione e di somiglianza.

Ancora più vicino alla lezione agostiniana è Bonaventura nel suo commento alle *Sentenze* di Pietro Lombardo ma soprattutto nel *De mysterio Trinitatis* (Bonaventura da Bagnorea 1891, q. 1, a. 1, arg. 4).

In queste opere il teologo francescano riprende la dottrina del *De Trinitate* recuperando sia la triade *mens, notitia et amor* sia quella memoria, intelligenza e volontà.

Nel passo del commento alle *Sentenze* richiamato, Bonaventura, inoltre, ricorda il carattere solo in parte simile dell'anima umana a Dio e l'opportunità che la capacità di pensare e riflettere sia orientata al divino e non a una realtà creata come l'anima stessa.

Va però ricordato anche come, al di là della relazione *secundum imaginem* dell'anima con Dio, l'intero mondo fisico per Agostino possa essere immagine della dimensione spirituale, dotato della capacità di condurre al trascendimento di sé medesimo come dato sensibile e di svelare la verità immateriale.

In questo senso le cose create sono in qualche modo *imagines* che operano secondo meccanismi allegorico-metaforici, studiati dall'Ipponate in opere come il *De doctrina christiana*, dove la capacità necessaria al credente di decifrare la Rivelazione scritturale

e il libro simbolico in cui consiste la Natura si fonda proprio sullo studio delle regole retoriche dei *signa translata* (Aurelius Augustinus 1962, II, 10.15).

Animali, piante e minerali sono “immagini” che riconducono, mediante una complessa attività di decifrazione, alla propria causa immateriale o rivelano verità di carattere spirituale.

Ancora Nell'*Epistola* 169, ad esempio, una realtà concreta come la colomba può essere considerata *imago sensibilis* dello Spirito Santo (Aurelius Augustinus 1840).

Si può qui solo osservare come questa dottrina agostiniana venga ripresa più volte nel corso del pensiero medievale, sino a diventare, in alcuni autori, uno stilema teoretico del tutto peculiare. È il caso, ad esempio, di Bonaventura da Bagnoregio che parla nella sua *Collatio in Haexameron* di *metaphoras rerum*, ovvero del valore metaforico delle cose, e nell'*Itinerarium mentis in Deum* delle realtà mondane come *vestigia* del trascendente.

Questa stratificata accezione di “immagine” è giudicata positivamente da Agostino, in quanto aleticamente positiva, capace di condurre con efficacia alla contemplazione del mondo ipersensibile e di fornire indicazioni per la conoscenza del divino.

Diverso è il giudizio agostiniano sull'immagine mimetica-iconica.

Agostino sviluppa una dottrina dell'immagine mimetica fondata su un netto giudizio negativo: i segni iconici sono decettivi, segnati da un basso valore aletico, intrinsecamente falsi.

In questo senso l'immagine mimetica sembra capace di compiere un'azione, ovvero quella di ingannare, di confondere, di produrre sconcerto nell'osservatore che si impegni in una disamina critica intorno alle proprietà denotative dell'immagine stessa e al suo rapporto con il vero.²

Il primo passo per comprendere tale dottrina è la ricostruzione della teoria della visione e in particolare della visione carnale in Agostino, condizionata dalla sua impostazione assiologica e metafisica.³

La teoria agostiniana della visione con gli occhi carnali attribuisce a questa forma di sapere un carattere inferiore, rispetto al lavoro razionale, e si fonda sulla dottrina del primato della sostanza psichica rispetto al corpo, anche nel processo di acquisizione delle informazioni sensoriali.

Per Agostino la visione corporea consiste nell'attenzione che l'anima rivolge alle forme colte dagli occhi e che derivanti dagli

² Una ricostruzione delle teorie medievali sull'immagine e sul suo valore aletico è presente in Boulnois 2008.

³ Sul tema della visione in Agostino: Spinosa 1999, p. 209, Panti 2002, pp 178-179. Sul tema del vedere in particolare con gli occhi carnali nel mondo medievale: Spinosa 1997.

oggetti esterni modificano il senso stesso, sul quale quelle forme si imprimono. Il *sensus* è così informato, riceve la forma dall'esterno cosicché la vista è un *informatio sensus*.

Fondamentale in questo senso è l'XI libro del *De Trinitate* (Aurelius Augustinus 1968, XII, 2.2, 2.5). Lì la visione è descritta come un'azione dell'anima che si serve del corpo quale strumento e messaggero: l'occhio è attirato dalla cosa e l'azione di questa si esercita solo sul corpo, mentre l'anima resta non condizionata.

Ancora nel *De Genesi ad litteram*, d'altra parte, Agostino formula una teoria dalla medesima valenza di quella del *De Trinitate*, destinata ad avere grande risonanza nel mondo medievale: la tripartizione delle forme di *visio* in *corporalis*, *spiritalis*, *intellectualis* (il *De Trinitate* e il *De Genesi ad litteram* possono essere collocati all'interno di un periodo temporale consimile: Aurelius Augustinus 1970 XII, 24.51).

Anche in questo caso Agostino sviluppa una gerarchia tra le forme di conoscenza carnale non solo indicando la *visio intellectualis* come la più perfetta, ma affermando anche che le forme di "visione" superiori sono indipendenti da quelle inferiori nonché capaci di giudicarle.

Se la visione corporale è la conoscenza dell'oggetto esterno mediante i sensi carnali, quella spirituale è la persistenza immaginativa delle informazioni acquisite dai sensi. A questo proposito vale la pena ricordare come Agostino proponga già nel *De musica* (Aurelius Augustinus, 1836, VI, 11.32) una distinzione tra *phantasia* e *phantasmata*: la prima è il ricordo della percezione del dato osservato carnalmente, simile alla visione *spiritalis*, la seconda, invece, è l'elaborazione/montaggio di elementi dati in modo "fantastico"; l'esempio è quello del ricordo del padre che si è conosciuto e che viene conservato nella memoria (*phantasia*), diverso da quello del nonno, mai incontrato, memoria quest'ultima prodotta dai movimenti dell'anima connessi agli oggetti che la stessa capacità mnestica umana conserva (i *phantasmata*). Riprese di una simile dottrina sono comunque ancora osservabili nel *De Trinitate* (Aurelius Augustinus 1968, XI, 5.8).

La *visio* intellettuale, infine, coglie ciò che non è corpo o immagine di corpo.

Anche nel caso della *visio spiritalis* Agostino, a conferma della dottrina della superiorità e indipendenza dell'anima dal corpo, pur affermando lo stretto legame tra quella modalità di conoscenza e la visione con gli occhi carnali, ribadisce che la prima è fondamentale per la seconda in ragione del formarsi nell'anima di qualcosa che non è il corpo visto con i sensi ma qualcosa di simile. Afferma di

conseguenza Agostino: “Neque enim corpus sentit, sed anima per corpus, quo velut nuntio utitur ad formandum in seipsa quod extrinsecus nuntiatur” (Aurelius Augustinus 1970 XII, 24.51).

Alla sommità dell'intero processo vi è infine una conoscenza intellettuale che coglie modelli eterni e realtà non corporee.

Tale svalutazione agostiniana dell'*imago*, d'altra parte, tocca anche l'immagine mentale.

A seconda della dottrina gnoseologica di riferimento, infatti, l'immagine mentale derivata dalla conoscenza fisica delle cose materiali può svolgere un ruolo come momento di un processo cognitivo più complesso, sospeso tra il materiale e l'immateriale e capace di garantire un accesso alla conoscenza dell'universale e del non fisico, oppure non avere valore aletico.

La teoria delle *species* propria della gnoseologia aristotelica prevedeva la possibilità di un passaggio dal sapere sensibile a quello concettuale di natura universale (si veda il classico *De veritate* tomista “nihil est in intellectu quod non sit prius in sensu”; Thomas Aquinas 1964, q. 2 a. 3 arg. 19).

La conoscenza intellettuale deve così essere ricavata dall'esperienza empirica. Lo stesso Bonaventura affermerà che: “Il giudizio, ... è l'atto che fa entrare nella facoltà intellettuale la specie sensibile ricevuta sensibilmente per mezzo dei sensi, rendendola idea pura e astratta” (Bonaventura da Bagnorea 1964, II, 6).

L'elemento mediano che permette il passaggio dalla cosa concreta all'universale è proprio la *species sensibilis* che non solo è colta dall'uomo anche attraverso lo sguardo (quale uno dei cinque sensi carnali), ma ha un particolare rapporto con l'immagine in quanto *figura*, nell'accezione di contorno-aspetto di un corpo (lo σχῆμα della lingua greca).

Questa dottrina è presente ad esempio anche nello *Scriptum super Sententiis* di Tommaso d'Aquino (Thomas Aquinas 1956, lib. 1 d. 28 q. 2 a. 1).

Lì il *Doctor angelicus* innanzitutto osserva che in quanto imitazione (*imago* deriverebbe da *imitago*), l'immagine ha a che fare con la qualità e la forma della cosa riprodotta e poi aggiunge che la qualità deve essere espressione/segno capace di riprodurre la natura nonché la specie della cosa rappresentata.

In tale attività è centrale la figura che viene da Tommaso messa in rapporto proprio con la specie della natura: la prima è capace di dare espressione nonché rimandare alla seconda. La prova citata da Tommaso è la differenza di figure, intese chiaramente come organizzazione delle parti del corpo e aspetto dello stesso, nei diversi animali appartenenti a differenti specie.

Diverso, invece, è il modello gnoseologico agostiniano.

Fondato su un paradigma neoplatonizzante tale modello non ammetteva l'astrazione delle forme dal dato sensibile, ma piuttosto la conoscenza delle *rationes* eterne direttamente nella luce di Dio, secondo la dottrina esposta già nel *De magistro* (Aurelius Augustinus 1970, 11.38 – 12.40)

Se i sensi sono sufficienti per far conoscere le realtà materiali, il vero sapere dei contenuti spirituali è possibile in ragione dell'azione, all'interno dell'anima umana, del "maestro interiore". Si tratta di una teoria prossima a quella dell'illuminazione che fonda sull'interazione diretta con la Luce creatrice la possibilità per l'uomo di attingere un sapere non sensibile, e quindi stabile e vero. La verità nella sua pienezza insomma può essere colta solamente attraverso l'illuminazione, ovvero il dialogo tra l'uomo e il Maestro interiore (il Cristo quale *Verbum*).

In questo processo di apprendimento e disvelamento del vero il segno, anche il più perfetto come la parola, non ha il potere di creare autentico sapere ma, come detto sempre nel *De magistro*, può solo ricordare ciò che già si sa, illustrare a un soggetto con cui si comunica quanto consaputo da entrambi, o spingere alla ricerca della cosa, qualora non si possieda la conoscenza dell'oggetto al quale il segno rinvia.

Esemplare di tale impostazione agostiniana è ancora una volta un passo del *De Trinitate* (Aurelius Augustinus 1968, IX, 7.12); nell'eterna verità, osserva Agostino, vediamo la forma che è il modello del nostro essere e generiamo così un sapere come verbo "che nascendo non si separa da noi". Tale segno è diverso da quello sensibile e non ha natura interamente linguistica.

La conseguenza di tale dottrina, quindi, è nuovamente la svalutazione del dato sensibile e dell'immagine tanto mentale quanto mimetica ricavata dagli occhi carnali in quanto essa non è parte di un percorso cognitivo volto al coglimento del vero, ma solo il legame con la dimensione corporea, instabile e prossima al non essere.

A questa svalutazione dell'immagine Agostino accompagna una critica al potere atletico delle rappresentazioni artistiche elaborata in due luoghi delle sue opere: *Soliloquia* 2, 10.18 nonché le *quaestiones* 74 e 9 del *De diversis quaestionibus octoginta tribus*.

Nel primo passaggio Agostino descrive l'immagine come falsa realtà, al contempo legata alla realtà che essa non è da un rapporto di somiglianza: l'immagine proprio in quanto simile alla cosa riprodotta si manifesta come non autentica. La sua natura è quella di essere vera immagine solo nella misura in cui è falsa cosa.

Dice l'Ipponate facendo parlare la propria *Ratio* con cui discorre in quest'opera:

“Perché evidentemente altro è voler esser falso ed altro non poter esser vero. Pertanto possiamo associare alle rappresentazioni dei pittori e degli scultori anche le rappresentazioni dovute all’azione umana, come le commedie, le tragedie, i mimi ed altre del genere. Così un uomo dipinto non può esser vero sebbene ha la parvenza della figura umana. [...] Da ciò ha origine qualche cosa di singolare del cui significato tuttavia non si può dubitare.

A. – Di che si tratta?

R. – Devi ammettere che tutte le finzioni anzidette in certi aspetti sono vere per lo stesso motivo per cui in altri aspetti sono false e che contribuisce al loro esser vere il solo motivo per cui in altro senso sono false. Quindi in nessuna maniera possono essere ciò che vogliono e devono essere, se rifuggono d’esser false... Non sarebbe vera pittura se non fosse un falso cavallo. E nello specchio non sarebbe una vera immagine dell’uomo se non fosse un falso uomo. Quindi per certe cose, ad essere in qualche parte un vero, contribuisce il fatto stesso che siano in qualche parte un falso.”⁴

Nel *De diversis quaestionibus ad Simplicianum* l’Ipponate riprende in parte questa dottrina commentando l’episodio biblico dell’evocazione di Samuele da parte di Saul (1Samuele, 28, 11 ss.). Agostino ricorda che ogni immagine (il termine può indicare tanto l’apparizione onirico-allucinatoria quanto la raffigurazione mimetica) è chiamata come la cosa che rappresenta (Aurelius Augustinus 1970, II, 3.1). Il legame di somiglianza rende intercambiabile la cosa e la sua immagine e al tempo stesso giustifica il giudizio negativo sull’immagine stessa in quanto differente dalla realtà alla quale rinvia: proprio la somiglianza rende l’immagine pericolosa nella sua differenza dalla cosa.

Un esito teorico analogo è quello che Agostino raggiunge nel *De diversis quaestionibus octoginta tribus*. Se nel *capitulum* 74 di quello scritto Agostino parla dell’*imago* quale *expressa* dalla realtà di cui è immagine e, quindi, condizionata dallo status ontologico di quella, nel *capitulum* 9 della medesima opera, significativo sin dal titolo *Utrum corporis sensibus percipi veritas possit*, l’Ipponate attacca ogni sapere sensoriale ricordando come non si possano distinguere le informazioni sensibili e le immagini che queste lasciano nei sensi (al pari di quanto accade nel sonno o nell’allucinazione) e come i sensi conoscano ciò che muta sempre, quindi non oggetto di un sapere vero (Aurelius Augustinus 1975, 9).

In queste riflessioni l’immagine come residuo mentale di un sapere carnale è distinta dalla rappresentazione artistica e al contempo a quella del tutto assimilata in ragione della medesima povertà aletica: ogni immagine non è la realtà raffigurata ma a quella rinvia in virtù di una somiglianza, rischiando così di impedire un sapere vero (nella confusione tra cosa e immagine); d’altra parte l’immagine appartiene alla dimensione materiale e sensibile, condividendone le criticità.

⁴ Cf. Aurelius Augustinus 1986, 2, 10.18.

Agostino, quindi, pone a tema il problema della relazione tra verità e falsità nell'immagine. Il vescovo di Ippona osserva che una realtà dipinta o rappresentata su un palcoscenico è falsa. Tuttavia, si può asserire la falsità di quella realtà dipinta unicamente in ragione del fatto che è simile alla sua controparte reale.

Le immagini come le rappresentazioni teatrali sono false in quanto sono simili al vero e sono vere in quanto sono false.

In questo modo l'immagine non solo può, ma deve essere falsa poiché in questo consiste la sua verità.

Con grande acume Agostino teorizza così il carattere paradossale dell'immagine: l'immagine può essere integralmente vera solo quando non è immagine e infatti ogni *imago* è vera immagine in quanto falsa cosa.

Come è noto la teoria degli atti linguistici elaborata da Austin in *How to do things with words* del 1962 distingue tra atto locutorio o locutivo (consistente nell'atto di dire qualcosa), atto illocutorio o illocutivo (nel quale è presente un fare nel dire) e atto perlocutorio o perlocutivo (al quale si fa riferimento quando un fare si realizza per mezzo del dire).

Illocutivo, in questa tassonomia, rimanda all'azione compiuta quando si proferiscono certe parole, secondo specifiche convenzioni, (come: "comandare" o "promettere"); la perlocuzione, invece, consiste in un dire che produce una modificazione delle condizioni interiori di chi partecipa all'interazione linguistica e di cui è responsabile colui che parla.

Austin, quindi, definisce la perlocuzione come un atto capace di ottenere certi effetti nel dire qualcosa.

Sulla scorta della ricostruzione della dottrina dell'immagine in Agostino si può affermare, allora, che l'*imago* stessa non compie integralmente un'azione, ovvero non inganna completamente, bensì si situa piuttosto in un margine tra il trarre in inganno e il non farlo. Questo accade perché l'immagine non è semplicemente falsa, ma ha nel suo essere falsa la propria verità, ovvero il carattere illusorio dell'immagine è già messo a tema e viene riconosciuto da chiunque si approcci a quel dispositivo segnico.

Al di là delle questioni teoriche pur rilevanti, ad esempio in che termini un segno iconico possa agire come un segno simbolico-linguistico (utilizzando sempre la tassonomia di Pierce) e quali siano le condizioni di buon funzionamento di una perlocuzione, l'applicazione del concetto di azione alla dottrina agostiniana di immagine permette di metterne meglio in evidenza la peculiarità, ovvero l'essere sospesa dell'immagine stessa in uno stato aletico ambivalente: falsa in quanto vera, vera in quanto falsa.

Questa condizione riassume meglio di altre teorie il fascino e il funzionamento dell'immagine: capace di portarci presso le cose proprio nel suo ritrarsi da esse e dal vero, l'immagine in Agostino acquisisce una natura del tutto peculiare e sembra riassumere il paradosso di ogni rapporto segnico con il reale.

Bibliografia

Fonti

- Aurelius Augustinus Confessiones libri 13, ed. von M. Skutella, H. Juergens, W. Schaub, B. G. Teubneri, Stutgardiae - Lipsiae 1996.
- Aurelius Augustinus, *Soliloquiorum libri duo*, ed. W. Hormann in Aurelius Augustinus, *Opera* 4, 1.4 (CSEL 89), Hoelder-Pichler-Tempsky, Vindobonae 1986.
- Aurelius Augustinus, *De diversis quaestionibus octoginta tribus*, ed. A. Mutzenbecher in Aurelius Augustinus, *Opera* 2, 13.2 (CCSL 44 A), Brepols, Turnhout 1975.
- Aurelius Augustinus, *De Genesi ad litteram libri 12*, ed. I. Zycha in Aurelius Augustinus, *Opera* 1 (CSEL 28), Johnson reprint corporation, New York - London 1970.
- Aurelius Augustinus, *De magistro*, ed. W.M. Green, K.-D. Daurin in Aurelius Augustinus, *Opera* 2.2, CCSL 29, Brepols, Turnhout, 1970¹.
- Aurelius Augustinus, *De diversis quaestionibus ad Simplicianum*, ed. A. Mutzenbecher in Aurelius Augustinus, *Opera* 1, CCSL 44, Brepols, Turnhout 19702
- Aurelius Augustinus, *De Trinitate libri 15*, ed. W. J. Mountain, Fr. Glorie, in Aurelius Augustinus, *Opera* 16, Brepols, Turnhout 1968.
- Aurelius Augustinus, *De doctrina christiana*, ed. J. Martin (CCSL 32), Brepols, Turnhout, 1962.
- Aurelius Augustinus, *Epistolae*, classis 3 in Aurelius Augustinus, *Opera*, Pars 7, apud Parent-Desbarres editorem, Parisiis 1840.
- Aurelius Augustinus, *De musica*, in Aurelius Augustinus, *Opera philosophica*, Pars 1, apud Parent-Desbarres editorem, Parisiis 1836.
- Bonaventura da Bagnorea, *Questiones disputatae de mysterio Trinitatis*, ed. pp. Collegii a s. Bonaventura in Bonaventura da Bagnorea *Opera omnia*, vol. V/1 (*Opuscula varia theologica*), ex typographia Collegii s. Bonaventurae, Ad Claras Aquas (Quaracchi) prope Florentiam 1891.
- Bonaventura da Bagnorea, *Itinerarium mentis in Deum*, in Bonaventura da Bagnorea, *Tria opuscula*, Typis collegii S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas 1964.

- Thomas Aquinas, *De veritate*, ed. R. Spiazzi, Marietti, Taurini-Romae 1964.
- Thomas Aquinas, *Scriptum super sententiis magistri Petri Lombardi*, 3.2, ed. M. F. Moos, Sumptibus P. Lethielleu, Parisiis, 1956
- Thomas Aquinas, *Summa Theologica*, pars. I, ed. De Rubeis, Billuart et al., Marietti, Taurini 1937.

Studi

- Bettetini M., *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma-Bari, 2006.
- Boulnois O., *Au-delà de l'image: une archéologie du visuel au Moyen Age (5.-16. siècle)*, Editions du Seuil, Paris 2008.
- Boulnois O., 'L'image parfaite: la structure augustinienne des théories médiévales de l'image', in M.C. Pacheco, J.F. Meirinhos (eds.) *Intellect et imagination dans la philosophie médiévale*, actes du 11 Congrès international de philosophie médiévale de la Société internationale pour l'étude de la philosophie médiévale (S.I.E.P.M.), Porto, du 26 au 31 août 2002, vol. 2, Brepols, Turnhout 2006, pp. 731-758.
- Panti C., *I sensi nella luce dell'anima*, in "Micrologus" (*I cinque sensi*) 10 (2002), pp. 177-198.
- Spinosa G., 'Vista, spiritus e immaginazione', in C. Casagrande, S. Vecchio (eds.), *Anima e corpo nella cultura medievale*, atti del 5. Convegno di studi della Società italiana per lo studio del pensiero medievale, Venezia, 25-28 settembre 1995, SISMEL, Firenze 1999.
- Spinosa G., *Visione sensibile e intellettuale. Convergenze gnoseologiche e linguistiche nella semantica della visione medievale*, in "Micrologus" (*La visione e lo sguardo nel Medioevo*) 5 (1997), pp. 119-134.

Uno sguardo multidisciplinare sull'embodied experience nelle pratiche dello yoga

Dana Svorova

ABSTRACT:

Recently we witness a cultural debate centered on the concept of *embodiment*. Indeed, nowadays many fields of study, e. g. cognitive neurosciences, social psychology, PNEI, posturology, somaesthetics, agree that body and mind are a functional unit. This relatively new concept of *embodiment* manifests the full extension of the cognitive dimension to include the body, mind, emotions and environment in a dynamic process characterized by their reciprocal interaction. Similar view on a complexity of the human being we can find also in an ancient theoretical-experiential system of *yoga*. This paper highlights a possible link between modern scientific research and ancient oriental philosophy finding some interesting contact points based on so-called *embodied experience*. This last constitutes a substrate of well-being and personal growth confirming that *yoga practice* is an affective tool to oppose the negativity brought by everyday routine and its lasting marks on people's health.

KEYWORDS:

embodiment, popularization of yoga, body-mind, health, yoga practice

Siamo esseri incarnati in cui menti, corpi, ambiente
e cultura sono connessi tra loro a livelli differenti.

Harry F. Mallgrave

1. *Introduzione*

“Il corpo plasma la mente, la mente il comportamento e il comportamento il futuro” (Cuddy 2019, pp. 208-209), scrive la psicologa statunitense Amy Cuddy in uno dei suoi libri più conosciuti nell'interrogarsi sull'importanza della corporeità nella vita di ogni singolo individuo. Ne emerge inevitabilmente il discorso legato al concetto che accompagna lo stimolante dibattito culturale degli ultimi trent'anni, definito *embodiment*, che consiste sostanzialmente nel concepire la mente e il corpo come una dimensione unica, inestricabile e strettamente correlata con l'ambiente circostante. Alla luce delle più recenti ricerche scientifiche, svolte in ambiti differen-

ti, l'affermazione che la mente e il corpo siano due entità distinte e separate suonerebbe nel migliore dei casi come anacronistico. Ciò significherebbe arretrare di alcuni secoli per riabbracciare la posizione cartesiana che sosteneva che il corpo non è altro che una mera macchina meccanica finalizzata alla glorificazione della supremazia della mente, tanto elogiata nel famoso detto *cogito ergo sum*. La loro secolare separazione è derivata soprattutto dalle difficoltà nella comprensione dello stato immateriale dei processi mentali. La cosiddetta *Embodiment Theory*, fornita *in primis* dalle neuroscienze cognitive, ampliata di recente con i programmi di ricerca delle 4E Cognition (Fenici 2021, pp. 185-195), è stata ulteriormente avvalorata anche grazie alle ricerche supportate dall'utilizzo di sofisticati strumenti diagnostici medicali. I risultati hanno confermato la veridicità della concezione dell'*embodied mind* (Guidi 2015) restituendo al corpo la sua meritata dignità.

In tale contesto il corpo diventa anche centro di riflessione filosofica, dando vita a una nuova proposta disciplinare, fornita da Richard Shusterman, intitolata *somaestetica*. In essa, lungi dal concetto di corpo-oggetto, l'indagine si rivolge al corpo percipiente e senziente che attraverso un percorso esperienziale giunge alla comprensione del Sè e del mondo circostante. Il corpo dunque, una volta liberato dalle maglie restrittive del pregiudizio culturale e religioso, viene visto nella sua complessità funzionale come corpo *vivo* che va al di là della sua forma esteriore. Percepire il proprio corpo nel suo dinamismo vitale vuol dire possedere capacità *introspettive* e *propriocettive* che consentono di 'afferrare' in piena consapevolezza quei sottili processi fisiologici che accompagnano il divenire umano. Vi emerge attraverso l'*esperienza* stessa la consapevolezza della propria condizione "*incarnata*"¹ che induce, a sua volta, a "esperire la bellezza nella vita mediante le proprie pratiche di vita" (Marino 2019). Shusterman parla di *living beauty* (*Ibid*), che si concretizza nell'assumere intenzionalmente la propria vita come un progetto estetico. In tale percorso migliorativo e di crescita personale, favorito e potenziato dalle pratiche corporee di tipo *esperienziale*, come ad esempio la bioenergetica, la *mindfulness*, lo yoga, si assiste a una compenetrazione del conoscere, del sentire e del percepire, del benessere e del piacere, degli aspetti etici ed estetici (Shusterman 2013, pp. 16-17) nell'ambizioso tentativo di ritrovare non soltanto l'armonia e il tanto bramato equilibrio psico-fisico ma anche la volontà di dare una svolta significativa alla propria esistenza migliorando la qualità della vita stessa. Si parla di

¹ Il termine inglese *embodied* verrà tradotto in questa sede con il termine italiano *incarnato*.

una vera e propria *arte di vivere*, ben nota alle culture orientali, che trova adesso un luogo d'applicazione anche nel pensiero occidentale contemporaneo.

Inoltre, uno stile di vita che rispecchia fedelmente i principi di questa *arte della vita* risulta particolarmente idoneo alla gestione delle problematiche psico-sociali riscontrate nelle società contemporanee. L'uomo moderno nella sua inarrestabile corsa verso il successo, così come imposto dai *pseudo* valori della dimensione dell'avere e dell'apparire, si allontana sempre di più dalla sua dimensione biologicamente determinata (Lowen 1983). Lo stile di vita frenetico, la produzione di modelli irraggiungibili (Barthes 1999, p. 105), le dinamiche interpersonali di tipo "usa-getta" (Galimberti 2005, p. 73), l'iperconnessione digitale globalizzante (Floriani 2015), la precarietà dilagante insieme ad altri fattori alienanti² scardinano i secolari valori culturali e morali portando con sé un senso d'adeguatezza, crisi d'identità, un senso di solitudine e un perenne disagio. Lo slogan baumaniano "l'incertezza è l'unica forma di certezza" (Bauman 2000) suggella quel tipico "mal di vivere" (Lorenz 1974, p. 41) che accompagna l'uomo contemporaneo nel suo divenire alienante (Russo 2020, p. 211), compromettendone seriamente il suo stato di benessere e di salute generale.³

In tale contesto destabilizzante l'uomo fugge istintivamente verso "culti esotici che promettono un nuovo mondo di salvezza" (Langer 1962, p. 141), o per meglio dire verso una 'dimensione' pacifica e confortante per ritrovare il sé autentico. Non sorprende quindi che una pratica 'quasi' dimenticata come lo yoga,⁴ negli ultimi decenni sia diventata un vero e proprio *must* da coltivare. In altre parole praticare lo yoga è diventato *cool* (Korpelainen 2019, p. 46). Questa antica pratica corporea, spogliata della sua veste religiosa, si è diffusa rapidamente in ogni parte del mondo promettendo all'uomo contemporaneo un rimedio efficace per alleviare i suoi più svariati disagi. I diversi stili di yoga moderno, adattati alle esigenze dell'uomo contemporaneo, hanno perduto quel fascino dei tempi lontani

² Cf. Russo M., *Il futuro di una tradizione: l'Umanesimo come sfida del terzo millennio*, in *Etica & Politica*, XXII, 2020, pp. 197-198: "La tecnica, la globalizzazione, l'accelerazione vorticoso dell'industria, del commercio, dell'innovazione, gli sconvolgimenti che tutto ciò apporta sul piano fisico, mentale, ambientale: è questo che riapre con forza il tema della condizione umana".

³ Ciò si manifesta con diverse forme di disturbi psico-fisici come ad esempio paure infondate, ansia, agitazione, irritabilità, depressione, dolori cronici, stanchezza cronica, disturbi del sonno, ecc.

⁴ Dopo il suo grande *boom* avvenuto nel primo Novecento, lo yoga cedette progressivamente il suo posto a discipline ginniche 'innovative' e venne confinato per lo più nell'ambito della psicologia clinica come supporto ai metodi tradizionali della riabilitazione.

e si concentrano prevalentemente sullo studio ed esecuzione delle posture yogiche, dette *asana*. Sfruttando a proprio favore il suo riconosciuto potenziale ‘trasformativo’, sembra che partecipando a una sessione di yoga, quasi per magia, si recuperi *ipso facto* il tanto ambito benessere psico-fisico. In realtà, tale pratica che si basa su un percorso di tipo *esperienziale*, va ben oltre la mera esecuzione degli *asana*. Lo yoga, se gestito da un insegnante esperto, invita il praticante a intraprendere quell’affascinante ‘viaggio’ volto a esplorare la propria interiorità dove la cosiddetta *esperienza incarnata* gioca un ruolo preponderante.

L’obiettivo di questo lavoro è quello di mettere in luce la straordinaria sapienza insita nella millenaria pratica dello yoga e rintracciare, in chiave *embodiment*,⁵ i punti di contatto tra esso e la ricerca scientifica. La stessa comprensione del rapporto inscindibile *mente-corpo*, sotto vari profili conoscitivi che si compenetrano e integrano a vicenda, fornirà gli strumenti per una visione olistica dell’essere umano, anche sotto il profilo legato al benessere e alla salute. La complessità dell’argomento non consente in questa sede di elaborare una disamina esaustiva, ma unicamente di abbozzare per grandi linee un possibile ‘dialogo’ multidisciplinare degno di un futuro approfondimento.

2. Tra l’antica tradizione orientale e la scienza occidentale

Lo yoga rappresenta un *sistema teorico-esperienziale* che ancor oggi sorprende e affascina per la sua rivoluzionaria portata. Esso, come anticipa il termine stesso, significa in sanscrito *unione* riferendosi alla interrelazione degli elementi interni ed esterni intesi su più livelli d’integrazione. Per semplificare il discorso, il sistema yoga concepisce la mente e il corpo esclusivamente nel loro rapporto reciproco e indivisibile. Ciò significa che il sistema yoga non impiega una prospettiva gerarchica, come avveniva ancora pochi decenni fa nella cultura occidentale, bensì una prospettiva unitaria e circolare. Nel sistema yoga, quindi, la dimensione *mente-corpo-emozioni* costituisce un *unicum* funzionale caratterizzato da un rapporto bidirezionale. Tra l’altro, l’aspetto esperienziale nella pratica yogica

⁵ Oggi il concetto di *embodiment* si ritrova in numerose discipline come ad esempio le neuroscienze, la PNEI, la mindfulness, ecc.; esso porta con sé numerosi significati specifici, ma tutti concordano sul fatto che il benessere mentale è strettamente connesso al benessere fisico. L’associazione Psicologi Lombardia (APL) ha organizzato nel mese di giugno 2024 il primo *Embodiment Summit* presso la sede di Roma, per consentire un confronto su vari piani della conoscenza sull’inscindibilità mente-corpo. URL = <https://www.stateofmind.it/2023/11/embodiment-summit/>

svolge un ruolo di fondamentale importanza, poiché proprio la stessa *esperienza corporea* consente al praticante non soltanto di acquisire la piena consapevolezza di sé ma anche d'influire in maniera costruttiva sul "comfort" generale (Lane Rossi 2018, p. 22), grazie alla sottile regolazione dei processi fisiologici legati alla gestione delle emozioni e degli stati mentali, allo sviluppo e all'accrescimento cognitivo, alla modulazione della postura, alla regolazione dei processi vitali e dell'omeostasi. D'altro canto, lo yoga è una disciplina onnicomprensiva che si basa sull'autoesplorazione e sull'autoascolto e che tiene in considerazione gli otto rami (Desikachar 1997, pp. 124-147) dell'autoperfezionamento e della crescita personale conducendo verso un'esperienza totale, o per meglio dire verso la cosiddetta *esperienza incarnata* (*embodied experience*).

Tenendo in considerazione che il sistema yoga è nato circa 5000 anni addietro,⁶ è inevitabile che esso si appalesi con un linguaggio, una metodologia e un percorso concettuale coerente con il *corpus* culturale di quell'epoca. Nonostante tale precisazione, peraltro ovvia, possiamo ritrovarvi alcune connessioni concettuali con alcune recenti ricerche scientifiche. Ciò ovviamente non vuol dire che le due 'prospettive' siano analoghe o sovrapponibili ma che vi si possono rintracciare alcuni interessanti punti di contatto, aprendo verso nuovi orizzonti. Il concetto di *embodiment* come chiave di lettura comune può essere d'aiuto per descrivere sotto vari profili quell'interrelazione dinamica tra mente, corpo e ambiente che accompagna l'*esperienza incarnata*.

Nella cultura occidentale fu William James, padre della psicologia moderna, che demolì per primo "la secolare convinzione di stampo cartesiano che consisteva nella netta separazione tra mente e corpo, sottolineando al tempo stesso l'importanza del corpo nella comprensione degli stati mentali e delle emozioni" (Svorova 2021, pp. 187-188). Egli, infatti, sosteneva che sono le reazioni fisiche che danno origine alle emozioni e non viceversa, per meglio dire "la nostra vita mentale sia saldata alla nostra struttura corporea" (LeDoux 2003, p. 47). Ciò fa sì che William James può essere a pieno titolo considerato il precursore dell'attuale concetto di *embodiment*. Tale posizione venne ulteriormente corroborata dal successivo incontro con il filosofo indiano Swami Vivekananda (Shanker *et al.* 1986, pp. 117-124), che ne rafforzò le sue convinzioni. James, infatti, grazie al loro rapporto fondato su una reciproca stima, ap-

⁶ Gli scavi archeologici svolti nella valle dell'Indo, presso la civiltà contadina di Quetta, nelle cittadine di Harappa e Mohenjo-daro hanno rinvenuto le statuette e le raffigurazioni sedute in posizioni yogiche che risalgono tra il 3000 e il 1800 a.C. Ciò che dimostra che lo yoga fosse già allora conosciuto e praticato. Cfr. Encyclopaedia Britannica, Inc., "The Indus civilization". Available at: <https://www.britannica.com/place/India/Harappa>

profondi le conoscenze legate alla tradizione filosofica hindu; in particolare, il suo interesse venne catturato dal sistema filosofico indiano delle *Upanishad*, testi filosofico-religiosi che suscitavano nella prima metà del Novecento un grande interesse, non soltanto in James, ma anche in altri studiosi di spicco, tra cui solo per citarne alcuni Carl G. Jung, Wilhem Reich, Niels Bohr, Erwin Schrödinger, Albert Einstein, Werner Heisenberg e furono una preziosa fonte d'ispirazione per l'elaborazione di metodi *esperienziali* come la bioenergetica di Wilhem Reich e Alexander Lowen, la tecnica Alexander, il metodo Feldenkrais, etc.

I tempi per concepire la mente e il corpo come un'unità funzionale non erano comunque ancora maturi e si dovette attendere ancora alcuni decenni per i primi studi concreti in tale ambito. Tra i primi teorici che hanno individuato tale nesso vanno citati Mark Johnson, George Lakoff e Alva Noë, seguiti dai modelli teorici forniti dalle neuroscienze cognitive, che hanno scardinato definitivamente le teorie dualistiche della separazione tra mente e corpo. Tale cambio di rotta non è avvenuto solo grazie al fatto che le teorie delle scienze cognitive classiche risultavano insufficienti nell'ambito della ricerca avanzata, ma anche grazie all'utilizzo delle moderne tecnologie diagnostiche nel campo della medicina, come ad esempio quella del *brain-imaging* (Da Vivo, Lumerà 2015, p. 67), che hanno fornito inequivocabili conferme a questa teoria.

La legittimazione scientifica del cambio di rotta nell'approccio allo studio *mente-corpo* ha avviato una ricca produzione scientifica riguardante l'unità funzionale *mente-corpo*, con la conseguente nascita del vasto ambito definito *Embodied Cognitive Science* (Svorova 2021, pp. 190-192). Gli studiosi Francisco Varela, Eleanor Rosch ed Evan Thompson, coniando il concetto *Embodied Cognition*, hanno messo in luce che la mente umana non è riducibile esclusivamente alle strutture cerebrali, bensì essa è in un certo qual senso *incarnata* (Gallese, Guerra 2015, p. 34) nell'intero organismo e allo stesso tempo *situata* nel mondo. Tale modello teorico circolare evidenzia il fatto che il *significato*, in quanto nozione mentale riconducibile a un determinato oggetto, e l'*esperienza* derivano dalle relazioni reciproche tra cervello, corpo e mondo.⁷ Varela, Rosch e Thompson, nella concezione dell'*Embodied Cognition*, traggono oltre che dalle fonti occidentali, anche dalla dottrina della tradizione buddhista, che risulta particolarmente adatta a una valida indagine alternativa.⁸ Infatti, la fi-

⁷ Sull'argomento cfr. anche Colombetti G., Thompson E., 'The feeling body: Towards an enactive approach to emotion', 2008, URL = <https://www.philpaper.org/archive/COLTFB.pdf>.

⁸ Le pratiche meditative e contemplative della dottrina buddhista a cui si riferisce Varela sono riscontrabili, con le dovute differenze, anche nella pratica dello yoga. Cf.

losofia buddhista consiste sostanzialmente nel focalizzare l'attenzione sull'aspetto pragmatico della vita elargendo concetti come l'*esperienza incarnata* della vita quotidiana, il vivere nel momento presente e varie tecniche di gestione della mente (Varela *et al.* 1991, p. 21). Varela intravede in tale posizione di pensiero una forte analogia in quanto la mente è un processo, un evento fenomenologico che si dispiega nel tempo e nello spazio e che tiene ben presente il momento dell'*esperienza vissuta*. Il possibile 'dialogo' prospettato da Varela, Rosch e Thompson nel libro *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience* mette in luce che la millenaria sapienza orientale può fornire agli studi moderni intuizioni preziose per una maggiore comprensione della complessità della natura umana.

In tale contesto è interessante menzionare lo studio comparativo, che risale al 2018, svolto dalla psicologa e neuropsicoterapeuta Kathryn Lane Rossi. La studiosa statunitense rintraccia nella pratica dello yoga e nella scienza moderna alcune similitudini ben precise. Infatti, ella elabora tabelle esplicative nelle quali giustappone i parallelismi concettuali espressi con linguaggi differenti tra neuroscienze e sistema teorico-esperienziale dello yoga. Nelle tabelle vengono quindi messi a confronto non solo i cosiddetti *ottonari* dello yoga (Desikachar 1997, pp. 124-147) e i concetti propri delle neuroscienze come l'attivazione neurale, i neuroni specchio, l'espressione genica, l'accrescimento neurale, la neuroplasticità,⁹ ma anche gli aspetti creativi dello yoga e la loro controparte processuale espressa con linguaggio scientifico (Lane Rossi 2018, p. 32). Dalla sua ricerca si evince che è spesso la divergenza del linguaggio a ostacolare una corretta comprensione dei nessi tra le scienze moderne e il sistema dello yoga.

Anche sul piano socio-culturale sono emersi alcuni interessanti risultati durante la misurazione qualitativa della dimensione dell'*esperienza incarnata*, in relazione alla pratica dello yoga e della *Developmental Theory of Embodiment* (DTE). Tali studi comparativi sono stati svolti dalla psicologa canadese Niva Piran e hanno messo in luce numerosi parallelismi tra i due ambiti sopracitati. Secondo la Piran, la pratica dello yoga porta a una serie di esperienze 'facilitanti' che trovano la loro identificazione nei cosiddetti 'fattori protettivi' della DTE (Piran, Neumark-Sztainer 2020, pp. 330-348). La DTE, come spiega Piran, "è una teoria basata sulla ricerca di esperienze sia facilitanti che avverse nell'ambiente sociale che mo-

Benvenuto S., 'La coscienza nelle neuroscienze. Intervista a Francisco Varela', in *POL. IT - Psychiatry on line Italia*, 2017, URL = <http://www.psychiatryonline.it/node/6701>.

⁹ Cfr Lane Rossi K., 'The Yoga of Creative Consciousness and Cognition in Neuropsychotherapy', *cit.*

dellano l'esperienza incarnata" (*Ivi*, pp. 227-245). Piran trae le basi per la sua teoria dal pensiero di teorici della corporeità, come Michel Foucault e Maurice Merleau-Ponty, elaborando un costrutto teorico che consente di analizzare la qualità delle esperienze vissute che modificano a loro volta la qualità stessa della vita di un individuo. Tali studi polarizzano quindi l'attenzione verso l'analisi di alcuni parametri specifici che influiscono significativamente sulla qualità delle esperienze corporee, come ad esempio la connessione del corpo e il comfort, la rappresentazione e la funzionalità, la cura di sé sintonizzante, abitare il corpo come luogo soggettivo, esperienza ed espressione dei desideri (*Ivi*, pp. 330-348). Dagli studi di Piran si evince che proprio attraverso la pratica dello yoga il praticante è in grado di gestire in modo costruttivo e migliorativo il proprio vissuto corporeo, quindi dell'intera esistenza, ponendo infine i presupposti per una società migliore.

Questi sono solo alcuni esempi che mettono in luce le affinità tra l'antico sistema teorico-esperienziale e le moderne ricerche scientifiche in diversi ambiti del sapere umano. Tra l'altro, negli ultimi vent'anni si è registrato, come riporta il diagramma tracciato dallo studioso Schmalzl e i suoi collaboratori, un incremento esponenziale delle pubblicazioni scientifiche (PubMed) relative proprio a questa affascinante disciplina olistica (Schmalzl *et al.* 2015, p. 3), che conferma il riconoscimento della sua validità nell'affrontare alcune problematiche legate alla salute e al benessere generale dell'uomo.

3. *Le emozioni incarnate e la postura*

Nel quadro complessivo dell'*Embodiment Theory* si inserisce a pieno titolo anche la proposta teorica fornita dal neuroscienziato portoghese Antonio Damasio. Egli, riprendendo in parte la teoria di retroazione di William James (Svorova 2021, pp. 187-188), sostiene che le emozioni sono interamente *incarnate* (Damasio 1994, p. 158), poiché l'esperienza emotiva non si lega esclusivamente alle rappresentazioni del corpo nel cervello (schemi sensomotori) ma anche alla relativa attività biochimica. Ciò significherebbe che, grazie al flusso sanguigno, gli ormoni e altri peptidi responsabili dell'esperienza emotiva sono in grado di raggiungere ogni regione corporea. Di tale complesso meccanismo biochimico si è occupata anche la neuroscienziata Candance B. Pert. Ella sostiene che esiste un sottile sistema di comunicazione tra la mente e il corpo che costituisce il substrato fisiologico riconducibile alle emozioni. Questo tipo di

sistema si caratterizza per un'interazione complessa tra molecole messaggere e cellule-recettori. Secondo la studiosa americana esso è la vera chiave per la comprensione dell'*unità funzionale mente-corpo*. Dalla fisiologia delle emozioni riportata da Pert, risulta ben chiaro che la mente e il corpo interagiscono sul piano biochimico in via bidirezionale.¹⁰ Infatti, i recettori dei relativi neuropeptidi sono stati individuati non soltanto nel cervello ma in tutto il corpo, coinvolgendo anche il sistema endocrino e immunitario. Tale rete di scambio bidirezionale tra la mente e tutti i sistemi organici del corpo mette in luce la sottile complessità funzionale di un'unità fit-tamente interconnessa. Il mantenimento delle condizioni fisiologiche in reciproca armonia sta alla base del benessere psico-fisico generale di un individuo. La conoscenza della fisiologia delle emozioni in chiave *embodiment* aiuta a comprendere non solo la comparsa di alcuni disturbi legati allo stress ma anche a capire meglio, come sottolinea Pert, con quali modalità le pratiche meditative e le pratiche yogiche agiscono sull'organismo.¹¹

Per comprendere tale affermazione bisogna introdurre il concetto di *postura*. Quest'ultima non si riduce soltanto al suo aspetto biomeccanico, ma include la sua componente neurofisiologica e psico-emotiva.¹² La postura rappresenta dunque un sistema estremamente complesso, spesso erroneamente ridotto alla posizione ortostatica nello spazio. In realtà, come osserva Wilhem Reich e successivamente il suo allievo Alexander Lowen, la postura racconta la nostra biografia, il nostro vissuto (Lowen 1983). Le emozioni, lungi dal rifiuto neopositivista, svolgono un ruolo fondamentale nella vita di ogni individuo poiché esse accompagnano l'intero divenire organico. Esse, quindi, plasmano anche la postura influenzando sul tono muscolare del soggetto. Come si evince dagli studi di Mark Coulson ogni emozione viene accompagnata da una postura specifica fornendo informazioni importanti sul piano relazionale (Coulson 2004, pp. 117-139). Si parla di un linguaggio della comunicazione non verbale, o per meglio dire del linguaggio del corpo. Quest'ultimo rappresenta uno degli argomenti centrali della psicologia sociale. Un

¹⁰ Cf. Pert C.B., *Molecules of Emotion. The Science Behind Mind-Body Medicine*, Scribner, New York 1997.

¹¹ Pert C.B., 'Il perché delle emozioni che proviamo', Centro Studi Eva Reich, 2019, p. 11: "E' noto che esistono maestri di yoga in grado di allenarsi e percepire o meno il dolore, a seconda del modo in cui strutturano la propria esperienza". URL = <https://www.evareichmilano.it/wp-content/uploads/2019/01/Il-perché-delle-emozioni-che-proviamo-Candance-Pert.pdf>; https://www.enzasansone.it/download/emozioni_perche.pdf.

¹² Cf. Scoppa F., 'Posturologia: il modello neurofisiologico, il modello biomeccanico, il modello psicosomatico', in *Otoneurologia* 2000, n. 9, Mediserve, Milano-Firenze-Napoli 2002, pp. 3-13, URL = https://lnx.chinesis.org/images/Libri%20pubbl/Posturologia_modelli_neuro-bio-psico.pdf.

interessante studio in tale contesto è stato svolto da Amy Cuddy. La psicologa statunitense sostiene che le modificazioni posturali influiscono in maniera significativa sui livelli bioumoralì.¹³ Infatti, si è visto che un cambiamento della postura porta con sé anche un cambiamento dello stato emotivo (Cuddy, 2016). La studiosa americana, per rafforzare la propria tesi volta a evidenziare l'inscindibile nesso tra emozioni e corpo, testimoniato da variazioni ormonali, riporta i risultati della ricerca di un *team* di studiosi russi incentrata sull'analisi delle posture assunte abitualmente durante una sessione di yoga. Cuddy scrive:

Un piccolo studio pubblicato nel 2004 su *Human Physiology*¹⁴ forniva dati che supportavano direttamente le nostre predizioni. Gli autori avevano misurato gli effetti fisici di una posizione hatha yoga alquanto espansiva (la cosiddetta posizione del cobra), mantenuta per circa tre minuti. [...] La posizione comporta una leggera torsione all'indietro del dorso e non è esattamente comoda, se non si è abituati. I ricercatori miravano ad accertare l'effetto della posizione sugli ormoni in circolo, compresi quelli di nostro interesse: testosterone e cortisolo. [...] Ed ecco le loro rilevazioni: tutti i soggetti mostravano un aumento dei livelli sierici di testosterone e una diminuzione di quelli del cortisolo. In media, il primo aumentava del 16%, il secondo calava dell'11%: mutamenti statisticamente rilevanti per entrambi gli ormoni (Cuddy 2019, p. 175).

D'altro canto, le posture rappresentano il terzo ramo degli *otto rami dello yoga* riportati da Patanjali nel suo celebre scritto *Yoga Sutra*, che oggi giorno costituiscono circa l'ottanta per cento dell'intera pratica dello yoga moderno. Oggi parliamo, dunque, del cosiddetto *modern postural yoga*, che designa tutte le pratiche dello yoga svolte negli ultimi decenni che si caratterizzano per l'esecuzione di sequenze posturali specifiche e che esitano sostanzialmente in una nuova forma di disciplina ginnica. Infatti, accanto allo *Hatha yoga*, lo stile tradizionale, sono nati tanti altri nuovi stili, sconosciuti alla tradizione orientale, come ad esempio *Ashtanga yoga*, *Vinyasa yoga*, *Yin yoga*, *Power yoga*, ecc.. Questi nuovi stili, pur privi di alcuni elementi fondamentali dello yoga

¹³ Cf. anche Riskind J.H., Gottar C.C., *Physical posture: Could it have regulatory or feedback effects on motivation and emotion?*, in *Motivation and Emotion*, Springer, vol. 6, pp. 273-298. URL = <https://link.springer.com/article/10.1007/BF0092249>; cf. anche Van Cappellen P., 'Religion as an Embodied Practice: Documenting the Various Forms, Meanings, and Associated Experience of Christian Prayer Postures', in *Psychology of Religion and Spirituality*, n. 15, Issue 2, pp. 8-9, URL = https://www.researchgate.net/publication/350568787_Religion_as_an_embodied_practice_Documenting_the_various_forms_meanings_and_associated_experience_of_Christian_prayer_postures.

¹⁴ Cf. Minvaleev R.S., Nazdrachev A.D., Kiryanova V.V., et al., 'Postural Influences on the Hormone Level in Healthy Subjects: I. The Cobra Posture and Steroid Hormones', in *Human Physiology*, n. 30, 2004, pp. 452-456, URL = https://www.researchgate.net/publication/227203482_Postural_Influences_on_the_Hormone_Level_in_Healthy_Subjects_I_The_Cobra_Posture_and_Steroid_Hormones.

tradizionale, apportano comunque un beneficio alla salute e al benessere poiché inducono, grazie alla sapiente applicazione delle sequenze posturali, delle tecniche del *pranayama*, dell'autoascolto e del rilassamento profondo, un miglioramento complessivo del funzionamento dell'intero organismo.

4. *La somaestetica e il corpo dello yoga*

Analogamente alla psicologa Niva Piran, che incentra la sua ricerca sulla corporeità e sull'esperienza migliorativa e incarnata, anche Richard Shusterman, nella sua ricerca, polarizza l'attenzione allo studio del corpo *vivo* nella sua veste costruttiva e creativa sia sotto il profilo *rappresentazionale* che *esperienziale*. Parafrasando Shusterman: “la conoscenza della propria dimensione corporea non deve essere ignorata. Interessata non solo alla forma esterna, o *rappresentazione*, del corpo, ma anche alla sua viva *esperienza*, la somaestetica è finalizzata a migliorare la coscienza dei nostri stati e sentimenti corporei, portando così a una maggiore capacità di penetrazione tanto nei nostri stati d'animo passeggeri quanto nei nostri atteggiamenti duraturi” (Shusterman 2013, p. 221). Il filosofo statunitense, traendo dai classici del pensiero continentale che hanno dato importanza alla corporeità, come Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Maurice Merleau-Ponty, Wilhem Reich, e dalle filosofie orientali professate da teorici del calibro di Yuasa Yusuo, elabora una sua originale proposta disciplinare, meglio conosciuta come *somaestetica*, che gli consente di interrogarsi sulla dimensione corporea recentemente rivalutata, divenendo argomento stimolante del dibattito culturale.

La dimensione corporea, dunque, occupa un posto centrale nella comprensione della natura umana. Per comprendere meglio la posizione di Shusterman bisogna attingere al suo saggio pubblicato nel 1999, intitolato *Somaesthetics: A Disciplinary Proposal*. In esso si evidenzia la differenza sostanziale tra il pensiero occidentale e quello orientale. Mentre la filosofia occidentale identificava, ancora pochi decenni addietro, il corpo come sede di peccato e di errore, per gli orientali esso rappresentava da sempre un luogo degno di cura e di rispetto (Iyengar 2021, p. 27). Shusterman, nell'indagare la corporeità sul piano *esperienziale*, si sofferma non soltanto sulle pratiche corporee e meditative della tradizione orientale, come lo yoga, le arti marziali, la meditazione *zazen*, ma pone la sua attenzione anche sulle discipline ispiratesi a tali pratiche antiche come ad esempio la tecnica Alexander, il metodo Feldenkrais e la bioenergetica di

Alexander Lowen.¹⁵ Vi rintraccia il concetto legato all'*embodied experience* che secondo Shusterman, rappresenta il tratto distintivo della vita umana. Per dirla con Shusterman “la coscienza del corpo, come io la comprendo, non è solo la coscienza che una mente può avere del corpo come di un oggetto, ma comprende anche la coscienza *embodied* che un corpo vivente e senziente indirizza al mondo ed esperisce in sé. Attraverso tale coscienza il corpo può effettivamente sperimentare se stesso” (Shusterman 2013, p. 17).

Non sorprende quindi che anche Shusterman, analogamente ai terapeuti Alexander, Feldenkrais e Lowen, rintraccia nelle antiche pratiche corporee orientali, ma anche in altre discipline che impiegano fisicamente il corpo, i parallelismi con il suo pensiero, tra cui il fatto stesso che “l’addestramento somatico costituisce il fulcro della cura etica del sé, un prerequisito per il benessere mentale e l’autodominio psicologico” (Shusterman 2010, p. 224). Inoltre, possedere la piena consapevolezza delle funzioni vitali e delle condizioni fisiche possono aiutare a prevenire la futura comparsa di disturbi più gravi influenzando notevolmente sulla qualità di vita di un individuo (Shusterman 1999, pp. 302-303).

Bisogna evidenziare che proprio nelle pratiche corporee come lo yoga e la meditazione, il corpo rappresentava e rappresenta ancora oggi un vero e proprio ‘laboratorio’ dove sperimentare attraverso varie peculiari tecniche le più svariate sensazioni corporee, fino ad acquisire una profonda consapevolezza di sé (Ramacharaka 1904, p. 9). Per gli orientali, lo yoga è sempre stata una disciplina onnicomprensiva che abbraccia l’essere umano nella sua totalità; essa è al tempo stesso la filosofia, la scienza e l’arte (Iyengar 2021, pp. 12-23). Le tecniche basate sull’auto-ascolto, sulla respirazione consapevole e su una raffinata abilità propriocettiva coinvolgono il praticante sia sul piano fisico che su quello psichico e spirituale culminando infine nello stato di equilibrio psico-fisico. Ciò aiuta a ottenere una mente più stabile e lucida, libera da condizionamenti e dall’influenza dei traumi delle esperienze pregresse o da ansie future, aumentando la concentrazione, la memoria, la capacità decisionale e del *problem solving*. Il praticante acquisisce in tal modo la capacità di gestire costruttivamente l’alternanza degli stati emotivi e di vivere all’insegna dell’espressione autentica dei propri potenziali. Tra l’altro la ricerca conferma che durante la pratica meditativa inserita in una sessione di yoga, avviene una significativa stimolazione della corteccia insulare (Tang *et al.* 2015), responsabile di molteplici processi regolatori come quello dell’omeostasi o dell’esperienza

¹⁵ Cf. Shusterman *Estetica pragmatista*, Aesthetica, Palermo 2010, p. 224.

emotiva, oltre a svolgere un ruolo importante nell'acquisizione della consapevolezza di Sè. La capacità di avvertire la condizione di sottofondo legata al benessere o al malessere consente di attingere al cosiddetto "background feeling" (Damasio 1994, p. 150), ossia alla percezione *primaria* che scaturisce da un determinato *status* fisiologico da cui emergono a loro volta le *proto-emozioni*, le quali forniscono informazioni sulle condizioni vitali e sullo stato di salute dell'individuo (Damasio 1999, p. 52). La pratica dello yoga si caratterizza proprio per la sottile capacità di entrare in sintonia con il proprio corpo e cogliere questo impercettibile fluire dell'energia vitale nel suo stato qualitativo.

Nel vasto panorama del *modern yoga* possiamo rintracciare anche approcci che incentrano la pratica specificatamente sull'*esperienza*, come ad esempio lo *Yoganubhava*, ossia lo *Yoga esperienziale*. Quest'ultimo è stato concepito dal medico e ricercatore indiano Mukund V. Bhole come un vero e proprio strumento terapeutico. Bhole, dopo aver concluso gli studi in medicina presso l'Università di Nuova Delhi, accompagnati da una specializzazione in fisiologia, negli anni '70 venne invitato da alcuni prestigiosi istituti di fisiologia europei per indagare quale sia il rapporto tra l'*esperienza diretta* e la regolazione fisiologica. I suoi studi hanno confermato che l'*esperienza diretta* basata sull'autoascolto, sulla respirazione consapevole e su altre peculiari tecniche yogiche, è in grado d'influire sui processi fisiologici apportando modificazioni sul funzionamento del sistema nervoso, dell'apparato endocrino e immunitario. Ne emerge il cosiddetto *metodo Bhole*,¹⁶ che attribuisce una grande importanza all'aspetto *esperienziale* nell'intero processo di regolazione fisiologica che conduce in ultima analisi a un netto miglioramento del benessere psico-fisico di un individuo.

4. Conclusione

La millenaria disciplina dello yoga ha superato nel corso del tempo i confini geografici e culturali dell'India, integrandosi con filosofie e culture diverse. Si sono sviluppate tradizioni come lo yoga tibetano, taoista, buddhista fino a giungere sul finire dell'Ottocento nell'Occidente avanguardista, dando vita a nuovi numerosi stili del cosiddetto *modern yoga*. Esso da alcuni decenni celebra una sorta di *revival* attraendo un sempre maggior numero di seguaci. L'uomo contemporaneo, infatti, grazie a uno stile di vita poco consono alla

¹⁶ Cf. Bhole M.V., *L'esperienza dello yoga. Il metodo Bhole*, 2017.

sua natura, avverte la forte necessità di riconnettersi con la parte più autentica di sé nel tentativo di ritrovare equilibrio e pace interiore. Lo yoga e le pratiche meditative (Kabat-Zinn 2019) si pongono come uno strumento adeguato per intraprendere tale ‘viaggio’ verso l’interiorità. La dimensione corporea, a cui rinvia l’*embodiment approach*, aiuta a cogliere il fluire vitale sino a raggiungere il profondo, originario *sentimento di vita* (Langer 1967). Un dialogo reciproco *mente-corpo* basato sull’ascolto delle sensazioni somatiche ed emotive, del succedersi dei pensieri e delle immagini mentali, conduce all’acquisizione di una piena consapevolezza di sé, *conditio sine qua non* per la crescita personale e il perfezionamento di sé. Tali aspetti sono i tratti essenziali e caratterizzanti di una filosofia della vita che oltrepassa i confini accademici culminando in una vera e propria *arte di vivere*.

La prospettiva multidisciplinare apre non soltanto verso una maggiore comprensione dell’inscindibile nesso *mente-corpo*, ma anche verso l’incentivazione di nuove metodologie e approcci terapeutici.¹⁷ La ricca documentazione scientifica degli ultimi decenni (Schmalzl *et al.* 2015, pp. 1-3) ha confermato l’efficacia di tali discipline nella prevenzione e nel trattamento di supporto di alcune patologie di natura psicosomatica e neurodegenerativa. Si è visto, infatti, che la cosiddetta *yoga therapy* applicata in sinergia con altri modelli di intervento finalizzati al recupero del benessere psico-fisico, produce positivi cambiamenti fisiologici e psicologici (Van Der Kolk 2015, pp. 301-315). Inoltre le tecniche yogiche e meditative sono molto efficaci nel contrastare lo stress, fattore aggravante se non addirittura scatenante di molti disturbi di natura psichica e di altre patologie. Quindi, le pratiche menzionate potrebbero essere prese in seria considerazione nella riabilitazione dell’essere umano inteso nella sua totalità.

Al di là dei benefici riconosciuti, resta il fatto che lo Yoga ancora oggi continua a esercitare un forte magnetismo. Oltre trecento milioni di persone in tutto il mondo praticano il *modern yoga*. Esso in un certo qual senso rimane avvolto da un alone di mistero che scaturisce sia dalla difficoltà nella comprensione della complessità della natura umana che dal *simbolismo* ancestrale¹⁸ che accompagna ogni *asana*. La definitiva conferma della sua popolarità trova la sua massima espressione in concomitanza del solstizio d’estate

¹⁷ Cf. Cardona J.F., ‘Embodied Cognition: A Challenging Road for Clinical Neuropsychology’, in *Frontiers in Aging Neuroscience*, vol. 9, 2017, URL = <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnagi.2017.00388/full>. Cf. anche Lissoni, P., *Il Romanzo della PNEI*, Verdechiaro Ed., Baiso 2019.

¹⁸ Cf. Van Cappellen P., ‘Religion as an Embodied Practice: Documenting the Various Forms, Meanings, and Associated Experience of Christian Prayer Postures’, *cit.*

che coincide con la Giornata Internazionale dello Yoga, quando migliaia di ‘yogi’ provenienti da tutto il mondo riempiono con i loro tappetini colorati la più caotica piazza di New York, quella di Times Square.¹⁹ Da questo evento newyorkese emerge un messaggio profondo che da millenni sta alla base dello yoga stesso, quello dell’*unione* tra il corpo e la mente, tra gli individui, tra le nazioni, tra le culture e tra le religioni, come professava Swami Vivekananda al primo *Parlamento mondiale delle religioni* a Chicago nel 1893. Nel 2016 lo Yoga è stato dichiarato dall’Unesco come *Patrimonio orale e immateriale dell’umanità*.

In ultima analisi questa breve indagine, che coinvolge diversi campi del sapere nell’interrogarsi sulla complessità della natura umana per il tramite della sapienza insita nella millenaria pratica dello yoga, riesce a identificare alcune correlazioni significative nella comprensione del concetto di *embodied experience*, lasciando ampio spazio a un’ulteriore riflessione e approfondimento.

Riferimenti bibliografici

- Barthes R., *Le plaisir du texte* (1973); transl. *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1999.
- Bauman Z., *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge 2000.
- Benvenuto S., ‘La coscienza nelle neuroscienze. Intervista a Francisco Varela’, in *POL.IT – Psychiatry on line Italia*, 2017, URL = <http://www.psychiatryonline.it/node/6701>.
- Bhole M.V., *L’esperienza dello yoga. Il metodo Bhole*, Unbranded, 2017. Available at: <https://www.yoganubhava.com/prodotto/le-sperienza-dello-yoga-metodo-bhole/>.
- Brown R.P., Gerbarg P.L., *La respirazione yogica Sudarshan Kriya nel trattamento di stress, ansia e depressione*, in “Jaltern Complement Med”, 11 (4), 2005, pp. 711-717.
- Cardona J.F., ‘Embodied Cognition: A Challenging Road for Clinical Neuropsychology’, in *Frontiers in Aging Neuroscience*, vol. 9, 2017, URL = <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnagi.2017.00388/full>.
- Cibin M., Faggian S., ‘Cosa avviene nel nostro cervello quando meditiamo con la Mindfulness’, in *Psicologia Contemporanea*, #273, aprile 2019, URL = <https://www.psicologiacontemporanea.it/blog/cosa-avviene-nel-nostro-cervello-quando-meditiamo-con-la-mindfulness/>.

¹⁹ Times Square. The Official Website, “Solstice in Times Square”. Available at: <https://www.timessquarenyc.org/seasonal-events/solstice-in-times-square>

- Colombetti G., Thompson E., *The feeling body: Towards an enactive approach to emotion*, 2008. Available at: <https://philarchive.org/rec/COLTFB>.
- Coulson M., 'Attributing Emotion to Static Body Postures: Recognition Accuracy, Confusions, and Viewpoint Dependence', in *Journal of Nonverbal Behavior*, n. 28, 2004, URL = https://www.researchgate.net/publication/226206444_Attributing_Emotion_to_Static_Body_Postures_Recognition_Accuracy_Confusions_and_Viewpoint_Dependence.
- Cuddy A., *Presence* ((2016); transl. *Il potere emotivo dei gesti*, Mondadori, Milano 2019).
- Cuddy A., *Your body language may shape who you are*, TED, 2016. Available at: https://www.ted.com/talks/amy_cuddy_your_body_language_may_shape_who_you_are?subtitle=en&lng=it&geo=it.
- Damasio A., *Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain*, Penguin Books, New York 1994.
- Damasio A., *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Harcourt, New York 1999.
- Desikachar T.K.V., *The Heart of Yoga. Developing a personal practice* (1995); transl. *Il cuore dello yoga. Come sviluppare una pratica personalizzata*, Ubaldini Ed., Roma 1997.
- De Vivo I., Lumera D., *Biologia della gentilezza*, Mondadori, Milano 2020.
- Encyclopaedia Britannica, Inc., "The Indus civilization". Available at: <https://www.britannica.com/place/India/Harappa>.
- Fenici, M., '4E Cognition e Mindreading', in *Sistemi intelligenti*, n. 1, 2021, pp. 185-195, URL = <https://www.rivisteweb.it/doi/10.1422/100384>.
- Floriani A., 'New addictions: le dipendenze tecnologiche', in *Normalarea. Informazione e Intervento bio-psico-sociale*, 2015. URL = <https://www.normalarea.com/new-addictions-le-dipendenze-tecnologiche/>.
- Galimberti U., *I vizi capitali e i nuovi vizi*, Feltrinelli, Milano 2005.
- Gallese V., Guerra M., *Lo schermo ematico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina Ed., Milano 2015.
- Guidi Ch., 'Embedded mind, embodied mind, enacted mind, extended mind: nuovi approcci allo studio della mente nelle scienze cognitive', in *Testo e Senso*, Neuroscienze cognitive e scienze umanistiche, n. 16, 2015, URL = <https://testoesenso.it/index.php/testoesenso/article/view/326>.
- Iyengar B.K.S., *Arogya Yoga* (2019); transl. *Arogya Yoga per la salute e il benessere*, Ed. Mediterranee, Roma 2021.
- Jung C.G., *The Psychology of Kundalini Yoga. Notes of the Seminar given in 1932*, Princeton University Press, Princeton 2012.

- Kabat-Zinn J., *Full Catastrophe Living* (1990); transl. *Vivere momento per momento*, TEA, Milano 2019.
- Kan F.P., Raoofi S., Rafiel S., et. al., 'A systematic review of the prevalence of anxiety among the general population during the COVID-19 pandemic', in *Journal of Affective Disorders*, vol. 293, October 2021, URL = <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0165032721006595>.
- Korpelainen N.H., 'Sparks of Yoga: Reconsidering the Aesthetics in Modern Postural Yoga', in *The Journal of Somaesthetics*, vol. 5, *Body First: Somaesthetics and Popular Culture*, 2019, URL = <https://journals.aau.dk/index.php/JOS/article/view/3320>.
- Lane Rossi K., 'The Yoga of Creative Consciousness and Cognition in Neuropsychotherapy', in *The Psychotherapist*, vol. 6, Issue 10, 2018, URL = <https://kathrynrossi.com/wp-content/uploads/2022/03/Creative-Consciousness-of-Yoga-Part-1.pdf>.
- Langer S.K., *Mind: An Essay on Human Feeling*, vol. I, The Hopkins University Press, Baltimore 1967.
- Langer S.K., *Philosophical Sketches*, Johns Hopkins Press, Baltimore 1962.
- LeDoux J., *The Emotional Brain. The Mysterious Underpinning of Emotional Life*, (1996); transl. *Il cervello emotivo. Alle origini delle emozioni*, Baldini Castoldi Dalai ed., Milano 2003, p. 47.
- Lissoni P., *Il Romanzo della PNEI*, Verdechiaro Edizioni, Baiso 2019.
- Lorenz K., *Civilized Man's Eight Deadly Sins* (1974); transl. *Gli otto peccati capitali della nostra civiltà*, Adelphi, Milano 1974.
- Lowen A., *Bioenergetica*, Feltrinelli, Milano 1983.
- Marino S., 'La Bellezza in una prospettiva pragmatica e somaestetica. Intervista a Richard Shusterman', in *Scenari*, Mimesis Ed., 2019, URL = <https://www.mimesis-scenari.it/2019/04/28/la-bellezza-in-una-prospettiva-pragmatista-e-somaestetica-intervista-a-richard-shusterman/>.
- Pert C.B., *Molecules of Emotion. The Science Behind Mind-Body Medicine*, Scribner, New York 1997.
- Pert C.B., "Il perché delle emozioni che proviamo", Centro Studi Eva Reich, 2019. Available at: <https://www.evareichmilano.it/wp-content/uploads/2019/01/Il-perché-delle-emozioni-che-proviamo-Candance-Pert.pdf>.
- Piran N., Counsell A., Teall T., et al., 'The developmental theory of embodiment: Quantitative measurement of facilitative and adverse experiences in the social environment', in *Body Image*, vol. 44, 2023, pp. 227-245, URL = <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S174014452200208X>.

- Piran N., Neumark-Sztainer D., ‘Yoga and the Experience of Embodiment: a Discussion of possible links’, in *Eating Disorder*, vol. 28, Issue 4, 2020, pp. 330-348, URL = <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC7347427/>.
- Ramacharaka, *Hatha Yoga or The Yogi Philosophy of Physical Well-Being, with numerous exercises*, Yogi Publication Society, Masonic Temple, Chicago 1904.
- Russo M., *Il futuro di una tradizione: l’Umanesimo come sfida del terzo millennio*, in “Etica & Politica”, XXII, (2020), pp. 197-213.
- Scoppa F., ‘Posturologia: il modello neurofisiologico, il modello biomeccanico, il modello psicosomatico’, in *Otoneurologia 2000*, n. 9, Mediserve, Milano-Firenze-Napoli 2002, pp. 3-13, URL = https://lnx.chinesis.org/images/Libri%20pubbl/Posturologia_modelli_neuro-bio-psico.pdf.
- Schmalzl L., Powers Ch., Blom E.H., ‘Neurophysiological and neurocognitive mechanisms underlying the effects of yoga-based practices: towards a comprehensive theoretical framework’, in *Frontiers in Human Neuroscience*, vol. 9, Article 235, May 2015, URL = <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4424840/>.
- Shanker P., Parameswaran, M., ‘Swami Vivekananda and William James in the History of Transpersonal Psychology’, in *Annals of the Dhandakbar Oriental Research Institute*, vol. 67, No. 1/4, 1986, pp. 117-124, URL = https://www.jstor.org/stable/41693239?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents.
- Shusterman R., *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics* (2008); transl. *Coscienza del corpo*, Marinotti Ed., Milano 2013.
- Shusterman R., *Estetica pragmatista*, Aesthetica, Palermo 2010.
- Shusterman R., ‘Etica ed estetica: somaestetica e l’arte di vivere’, in *Lebenswelt*, n. 3, 2013, URL = <https://riviste.unimi.it/index.php/Lebenswelt/article/view/3472>.
- Shusterman R., ‘Somaesthetics: A Disciplinary Proposal’, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 57, n. 3, 1999, URL = <https://www.fau.edu/artsandletters/humanitieschair/pdf/somaesthetics-a-disciplinary-proposal.pdf>.
- Stephens M., *Teaching Yoga: Essential Foundations and Techniques*, North Atlantic Books, California 2010.
- Svorova D., *Emodied Emotions. Le mappe corporee delle emozioni*, in “Aesthetica Preprint”, 117, (2021), pp. 187-200.
- Tang, Y.Y., et. al., ‘Short-term meditation increases blood flow in anterior cingulate cortex and insula’, in *Frontiers in Psychology*, 26 February 2015, URL = <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00212>.

- Times Square. The Official Website, “Solstice in Times Square”. Available at: <https://www.timessquarenyc.org/seasonal-events/soltice-in-times-square>.
- Van Cappellen, P., ‘Religion as an Embodied Practice: Documenting the Various Forms, Meanings, and Associated Experience of Christian Prayer Postures’, in *Psychology of Religion and Spirituality*, n. 15, Issue 2, 2021, URL = https://www.researchgate.net/publication/350568787_Religion_as_an_embodied_practice_Documenting_the_various_forms_meanings_and_associated_experience_of_Christian_prayer_postures.
- Van Der Kolk B., *The Body Keeps the Score* (2014); transl. *Il corpo accusa il colpo*, Raffaello Cortina Ed., Milano 2015.
- Varela F., Thompson, E. Rosch, E., *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, MIT Press, Massachusetts 1991.

*Chemoaesthetics: An Enactive Approach to Collective Aesthetic Experiences*¹

Carlos Vara Sánchez*

ABSTRACT

When one reads philosophical work on the emotional dynamics at work during collective aesthetic experiences in particular, and social cognition in general, one is struck by the difficulty of explaining the specific mechanisms by which these events unfold, particularly in situations of minimal interaction such as cinemas or concert halls. Given that in these situations it is likely that we do not speak to or even look at other members of the audience, how do we interact and share emotions with them? This paper offers a new way of approaching this question. I argue that we can further develop the embodied and embedded aspects of enactive accounts of certain collective aesthetic experiences by bringing chemosignals into the discussion. Recent empirical findings strongly suggest that these context-dependent volatile chemicals, which we constantly emit and inhale in the air we breathe convey emotional information from those who produce them and shape cognitive, affective, and behavioural dynamics in those who receive them. Drawing on research in this field, on Dan Zahavi's phenomenological work on the mechanisms by which we share emotional experiences, and on the philosophical analysis of collective aesthetic experiences, I will offer a discussion of the ways in which chemosignals may be regarded as one of the aspects contributing to what we experience and how we experience it by shaping processes of emotional contagion and emotional sharing in certain collective aesthetic experiences.

KEYWORDS

Chemosignals; aesthetic experience; enactivism; collective emotions;

1. *Introduction*

Imagine being in a cinema with other people. The experience, in a Deweyan sense (Dewey 1934), would be the integration of what you see, what you hear, the gestures and movements you make and see others make, the gazes you exchange, and so on. And yet, I

* (Complutense University of Madrid, carvara@ucm.es).

¹ This publication is a result of a project that has received funding from the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement n. 847635. The paper reflects only the author's view and the Research Executive Agency is not responsible for any use that may be made of the information it contains.

think there is something else that connects us in these events. Something deeper, something that, despite its relevance, usually goes unnoticed. I am referring to the role of chemosignals. Largely ignored by both philosophy and science, recent empirical studies have provided evidence suggesting that the chemosignals (or chemical signals) we constantly produce and receive play a significant role in establishing, scaffolding, and shaping social cognition. Researchers refer to this phenomenon as chemical communication; that is, what “occurs when chemical compound(s) emitted from one or more individuals are received by one or more receivers, with the potential of influencing the receiver’s psychology, physiology, and behavior” (Loos *et al.* 2023, p. 16).

In this paper, I focus on the role that chemosignals might play in constraining those experiences in which we become part of an audience. There has been some recent work on collective aesthetic experiences while listening to music (Cochrane 2009, Polite 2019), watching films (Hanich 2019; 2022), and on some specific dynamics through which we share aesthetic experiences (Shanklin & Meyer 2019). However, what I intend to offer in the following pages, is slightly different. By focusing on chemosignals, I intend to develop an enactive² approach to a particular kind of aesthetic experience that takes into account bodily and embedded processes that have been previously overlooked: the impact of the physical presence of those with whom we share collective aesthetic engagements. It is essential to clarify that I do not support any physicalist or ontologically reductionist approach to aesthetic experiences; rather, my perspective is a culturally naturalistic one (see Dreon & Vara Sánchez 2022). Therefore, dynamics driven by chemosignals are neither necessary nor sufficient for aesthetic experiences, but they can play a role in certain situations along with many other cultural and natural dynamics.

When we attend a concert or a theatre performance, we are surrounded by a stable group of people for the duration of the event. My hypothesis is that this circumstance may affect how our experience unfolds and what it leads to, and that this might partly be due to chemosignals. Think of the case where you go to a cinema alone to watch a film and, although you do not exchange a word with the

² The enactive approach to cognition was initially developed in the book *The Embodied Mind: Cognitive Science and the Human Experience* (Varela, Thompson, & Rosch 1991). Nowadays, there are several enactive strands, but they all agree on one central idea: “instead of focusing on factors interior to an agent, a good part of cognition is to be found in the link of coupling *between* an agent and the external world. This link is fluid, dynamic, and active in a variety of ways” (Ryan & Gallagher 2020, p. 2).

people sitting around you, their mere presence seems to constrain your own experience, turning it into something different from what you would have experienced if you had watched the same film alone. How can we explain social interaction in these events? There are certainly other aspects in which the role of chemosignals could be meaningful, such as the reciprocal effects between performers and spectators at concerts and other live performances; however, on this occasion, I will confine myself to exploring what takes place specifically between the members of the audience. As I see it, this is the basis on which to build further analyses.

I will begin by presenting some recent work on enactive aesthetics, as well as a characterization of some relevant phenomenological notions. I will continue by discussing some philosophical accounts of collective and shared aesthetic experiences. I will then offer some relevant conclusions drawn from research on chemosignals. Finally, I will develop a framework for the implications of these findings for the aesthetic experience of the audience from an enactive perspective as well as some possible future directions for research.

1. *Doing Things Together*

1.1 *Enactive Aesthetics*

Shaun Gallagher has offered an enactive characterization of the aesthetic experience of the performer – i.e., the musician, the actor, the dancer, etc – in the book *Performance/Art: The Venetian Lectures* as “the unified experience that is both (a) an attunement to the character being portrayed (the music being played, the dance being danced) and (b) the selfawareness of the performer in the meshed cohesive gestalt of the performance itself” (Gallagher 2021, p. 136). Gallagher contrasts his theory with Maria Brincker’s account of the observer’s aesthetic stance as a particular type of engagement with the environment characterized by an asymmetry and lack of reciprocity that invite a different kind of engagement and bring us to an “edge of action” (Brincker 2015, p. 123). From the creative tension between the two theories, Gallagher offers a relevant implication: “If the aesthetic experience is not the same for the observer as for the performer, [...] then we should not think that aesthetic experience is just one thing, or that there is any one phenomenology (or for that matter one signature neural pattern) of the aesthetic” (2021, p. 138).

I am very sympathetic to Gallagher's claim. In fact, I think that research on aesthetic experiences would benefit greatly from setting aside essentialist approaches and instead attempting to focus on "recovering the continuity of esthetic experience with normal processes of living" (Dewey 1934, p. 9). According to Dreon and Vara Sánchez (2022), this is what some enactivists are after. More specifically, those works are "characterized by an emphasis on those relational and dynamic processes that emerge from a sociocultural engagement between the agent and the environment" and, therefore, "try to account for the qualitative richness of aesthetic experiences and their tensions and continuities with general experience" (Dreon & Vara Sánchez 2022, p. 235).

1.2 *The Phenomenological Backbone*

To accomplish this task, I will draw on Dan Zahavi's philosophical work on two specific forms of social cognition involved in the emergence of the 'we' in face-to-face interactions: emotional contagion and emotional sharing (2014; 2015). There are several reasons for this. First, the other philosophical pillar on which enactivism grew alongside pragmatism was phenomenology. For this reason, phenomenological terms are very popular in the enactivist literature, and Zahavi's analysis provides a clear, precise, and detailed account built upon the work of some of the most relevant phenomenologists. Secondly, these terms, and Zahavi's work in particular, have been explicitly referenced and discussed by authors in the field of collective aesthetic experience, such as Hanich. Thirdly, empirical research on chemosignals also uses the same terminology.

Drawing on Max Scheler's phenomenology (2008), Zahavi argues that a key feature of emotional contagion is that you "literally catch the emotion in question [...] It is transferred to you" (2015, p. 87). According to this view, there is something sudden and immediate about the way you experience emotional contagion. It is a quality of experience that emerges abruptly from within. When you experience emotional contagion, "the feeling you are infected by is consequently not phenomenally given as foreign, but as one's own" (*Ibid*). You can "be infected by the feelings of others, by their joy or fear, not only without knowing anything about the other individuals, but also without knowing anything about their intentional objects" (Zahavi 2014, p. 117). For this reason, for this lack of awareness of others as distinct individuals, emotional contagion, according to Zahavi, "should not be conflated with emotional sharing" and "doesn't amount to or constitute a we-experience" (2015, p. 87).

With regard to emotional sharing, Zahavi adopts some of the work of Gerda Walther (1923) and Thomas Szanto (2015) to contend that it requires both plurality and integrity. In instances of emotional sharing, the emotional experiences undergone by those who share them, “rather than being independent of each other, are co-regulated and constitutively interdependent” (Zahavi 2015, p. 90). For this reason, these situations cannot be unconscious: they require a degree of mutual awareness. There has to be something that makes of an experience *our* experience, but without reaching a complete merging of experience – a sense of togetherness (Walther 1923). In Zahavi’s words, when emotional sharing happens “you can become aware of yourself as one of them or, rather and more accurately, you can become aware of yourself as one of us” (2015, p. 94). Unlike emotional contagion, emotional sharing certainly amounts to a genuine example of we-experience.

1.3 *Collective Aesthetic Experiences*

How do emotional contagion and emotional sharing combine and interact in the case of collective experiences? Tom Cochrane has discussed collective listening in two different types of musical performance –the “silent case” of an orchestral concert in a music hall and the “noisy case” of rock or jazz concerts—which, I believe, could be extrapolated to other collective aesthetic experiences. In the silent case situations, Cochrane suggests, there is “a preparedness to monitor the emotional responses of other listeners and an ability to accommodate differing reactions within the standard cognitive environment” (2009, p. 70). For this reason, Cochrane suggests, “certain micro-signals of the emotional arousal of others will be available that may well pass below the radar of conscious awareness”, while

[o]thers will be more obvious, such as the difference between someone sitting in a tense, alert position and another in a more languorous, detached way. Such signals can lead to emotional contagion, in which as a result of unconsciously imitating the expressive behavior of others, the corresponding emotional state is aroused (2009, p. 69).

Although he does not explicitly cite it, Cochrane seems to adopt the classic psychological definition of emotional contagion,³ which blurs some of the experiential differences between emotio-

³ According to Hatfield *et al.*, emotional contagion is “the tendency to automatically mimic and synchronize movements, expressions, postures, and vocalizations with those of another person and, consequently, to converge emotionally” (1992, pp. 153-154).

nal contagion and emotional sharing established by Zahavi, with the consequent loss of conceptual clarity. Given my interest in developing an enactive approach, Cochrane's emphasis on micro-signals is particularly relevant, as it resonates with Shaun Gallagher's Interaction Theory of social cognition. The main claim of Interaction Theory is that in most of our everyday encounters, "as we engage with others we see or more generally perceive in their bodily postures, movements, gestures, facial expressions, gaze direction, vocal intonation, etc. what they intend and what they feel, and we respond with our own bodily movements, gestures, facial expressions, gaze, etc." (Gallagher 2020, p. 101). Combining these two approaches, it could be argued that in the context of a concert hall, there is a direct perception of emotional states that leads others to enact similar emotions through minimally reflective processes. However, Cochrane's reliance on micro-signals opens his theory up to the same criticisms that have been made of Interaction Theory. Namely, the lack of an explanation of the perceptual processes underlying these experiential aspects (Schlicht 2023, p. 128). An additional issue is that Cochrane assumes the existence of joint attention, which for him "always occurs in a minimal fashion whenever one is in the (obvious) presence of other people – for example, on the street in daylight" (2009, p. 65). As a result, his account does not seem to consider the possibility of emotional contagion when we do not see other people directly, as would be the case in a dark concert hall or a cinema.

Focusing on filmgoers' experience, Julian Hanich has argued that "[w]hen we watch a film in a cinema or another co-viewing situation, we constitute and create a social experience that does not precede this event – it comes alive only through us and, during the film, continuously changes with and because of us" (2022, p. 137). Indeed, he goes as far as to claim that "the history of film theory has turned a blind eye to [...] the fact that the co-presence of other viewers always affects our film experience, for better or worse" (*Ibid*). According to Hannich, "[l]imiting research to the dyadic encounter between a single viewer and the film, artificially delimits and distorts the discussion about the film experience", because "the collective constellation is always a triadic one between individual viewer, film, and the rest of the audience" (*Ibid*). This also applies, he suggests, to other collective aesthetic experiences such as pop concerts, opera, theatre, or dance performances. In his account, these events have the potential to generate 'affective we-experiences' thanks to three relevant mechanisms: feeling together, shared

emotions, and emotional contagion. Hanich cites Zahavi's work several times. However, he makes some different claims. Unlike Zahavi, Hanich argues that both shared emotions and emotional contagion are forms of we-experience, but he does not conflate them either. While individuals who share emotions are responding to the same intentional object, emotional contagion "causally depends on someone else's emotions" (2022, p. 140). Hanich regards collective aesthetic experiences as composed of different forms of we-experience working simultaneously, leading to the generation of what he calls "pockets of the audience"; that is, a group of individuals sitting close to each other who have a we-experience while paying attention to the same intentional object (2022, p. 142). Hanich is also interested in the experiential side of "affective we-experiences". However, like Cochrane, he does not offer an account of the specific perceptual processes that may be involved in this particular type of experience. As a result, we continue to have an explanatory gap about the processes at work in these situations of minimally conscious interaction. This circumstance hinders the possibility of developing our knowledge of how collective aesthetic experiences unfold and how they relate to other instances of social interaction.

More generally, Bence Nanay has also recently focused on the interactional dimension of aesthetic experience. According to him, an aesthetic experience "is often (although not always) a form of social interaction", since it "often happens in the company of our friends or sometimes in a crowd with people we don't know" (2023, p. 10). On the specifics of this interaction, Nanay develops an argument similar to Hanich's triadic constellation: "sharing an aesthetic experience is also a form of interaction, not between two things (me and the artwork), but rather between three things (me, you, and the artwork). It is a form of triangulation" (2023, p. 10).

Taking these and other theories into account, it has been argued that the current literature on aesthetic experience with others presents two relevant problems: it lacks consistency in its use of terminology—"floating between *shared*, *parallel*, *joint*, *collective*, *concurrent*" (Drummond 2024, p. 2)—and is "marred by a lack of attention to the different ways in which different kinds of relations and interactions with different others in different settings can shape and modulate our interpersonal aesthetic experience" (*Ibid.*). Drummond argues that we need "an enactive approach that not only foregrounds embodiment and intersubjectivity in cognition, but duly explains how variations in them cause variations in cognition"

(2024, p. 1). I agree with Drummond's analysis. In his paper, he focused on establishing a taxonomy of these kinds of experiences. In my case, I am concerned with exploring a specific mechanism by which variations in interactions with others affect an aesthetic experience. This is necessary because the work I have mentioned, I believe, does not take into account the influence of bodily physicality in these situations where we spend a considerable amount of time surrounded by a constant group of people. Arguably, the spatial stability of the environment and the prolonged duration of the engagement make of collective aesthetic experiences a particular type of event. One in which we can expect meaningful interactions between the participants; one in which certain affective dynamics might emerge even in the absence of direct interaction. This is a gap in existing research on collective aesthetic experiences—a gap that a philosophical account informed by empirical research on chemosignals might help to fill.

2. *Chemosignals and Cognition*

2.1 *What Chemosignals Are and What They Do*

Humans breathe about 20,000 times a day. At rest, with each inhalation, we take in around 400 ml of air through the nostrils or mouth for women and 500 ml for men. This volume contains not only oxygen, nitrogen, carbon dioxide, and other gases. It also contains airborne molecules and volatile chemicals that can be detected by the olfactory sensory neurons in the nasal cavity. Among these molecules, we inhale small compounds excreted by those around us. Like other animals, humans constantly emit chemicals through their skin, breath, and body fluids. Their composition and quantity change depending on the short and long-term situation of the emitter in terms of emotional state, health, fitness level, age, etc (Doty 1981). Recent research has shown that these molecules – often referred to as chemosignals – have the potential to convey information about the current state of the emitter, while also shaping behavioural, affective, and cognitive processes in the receiver(s) when inhaled (see Calvi *et al.* 2020; Kostka & Bitzenhofer 2022, and Loos *et al.* 2023 for some recent reviews).

In the case of olfactory communication, receivers exposed to sweat excreted by individuals experiencing fear tend to adopt a fearful facial expression and increase visual vigilance of the surround-

dings and air intake while performing emotionally neutral tasks. In contrast, sweat produced by people experiencing disgusting experiences correlates with facial configurations consistent with that emotion and triggers sensory rejection (de Groot *et al.* 2012). According to researchers, “these results can be considered unique in that they reveal a remarkable human capability, namely that chemosignals of fear and disgust establish correspondences between a sender and a receiver” (2012, p. 6). There is also evidence that similar mechanisms mediate the communication of happiness and other positive emotions (de Groot *et al.* 2015; Williams *et al.* 2016). Moreover, some studies suggest that chemosignals support not only human-human communication but also human-animal transference of emotions (D’Aniello *et al.* 2018). It is not surprising that chemosignals are considered capable of triggering emotional contagion (de Groot *et al.* 2012; Loos *et al.* 2023).

In terms of behavioural, affective, and cognitive effects, maternal chemosignals are known to increase infants’ visual attention, augment positive arousal, improve the sense of safety, and enhance interbrain synchrony (Endevelt-Shapira *et al.* 2021). In adults, a partner’s body odour reduces discomfort during stressful situations (Granqvist *et al.* 2019). Compared to other sensory cues, odours are believed to evoke more evocative and emotional memories – the so-called “Proust phenomenon” (Jellinek 2004). In terms of perception, chemosignals have been shown to modulate the attribution of emotional states to ambiguous human expressions (Zhou & Chen 2009). However, chemosignals also appear to be involved in more complex affective dynamics capable of shaping conscious decisions. For example, Agron and colleagues (2023) have proved that odourless chemosignals present in female tears can reduce aggressive behaviour in males by 44% during a competitive task.

Chemosignals do not just convey emotional information. Evidence suggests they have much more pervasive effects, such as favouring what appear to be evolutionarily conserved complex responses.

2.2 Chemosignals and Collective Experiences

How would chemosignals contribute to collective aesthetic experiences? They present two particularly relevant key features. On the one hand, all of the cognitive, affective, and behavioural effects mentioned are assumed to occur below conscious levels of attention. This means that we do not need to be aware that we are

smelling chemosignals for them to affect us. According to Loos and colleagues, there has been

the erroneous assumption that studying invisible molecules, unintentionally produced by emitters and the effects of which escape receivers' conscious awareness, is unimportant. However, 'unintentional and unnoticed' does not equate to ineffective and nonfunctional (think of pathogens, for example (2023, p. 3).

On the other hand, one emitter of chemosignals can affect many surrounding receivers. Due to their physical properties, gases spontaneously expand to fill any container. And so do airborne molecules. For example, researchers have studied how the concentration of volatile molecules in an enclosed space such as a cinema evolves according to the film genre and the emotional impact of the different scenes, suggesting that "the chemical accompaniment generated by the audience has the potential to alter the viewer's perception of a film" (Williams *et al.* 2016, p. 7).

However, for the sake of our hypothesis, it is important to ask what happens when several people are paying attention to the same audiovisual stimuli. Golland and colleagues (2015) have studied the processes of physiological and psychological synchronization in small groups of people paying attention to the same audiovisual stimuli. The researchers seated groups of three participants side by side on a long couch, where they were shown film clips (approximately seven and a half minutes in length) from two emotionally charged films. Critically, "participants were required to refrain from talking and making gross movements throughout the whole experiment" (Golland *et al.* 2015, p. 3). Each time, two people used devices to measure their heart rate and electrodermal activity during viewing. Afterwards, the participants were asked to rate the level of emotion triggered by the films. The results showed a significant alignment in both values when compared to participants who watched the same films in different groups. Moreover, those who watched the films together reported similar emotional ratings of the films. The researchers concluded that "while all the participants in the study were synchronized with the emotions elicited by the movie, the co-present ones were also synchronized with the emotional signals of each other" (2015, p. 10). In their opinion, the study shows that "the contagious spread of emotional signals can arise unintentionally in minimal social conditions", and, among the possible channels through which this could occur, they suggest "subtle peripheral cues (e.g. facial and postural emotional signals) from other individuals" and "chemosignals, which do not necessitate conscious allocation of attention" (*Ibid.*).

All things considered, there seems to be growing evidence that chemosignals not only communicate emotional states between human beings, but also affect cognition. In addition, they may be relevant in achieving coordinated physiological rhythms during aesthetic engagements, which in turn seem to correlate with similar reported experiences. Before going any further, however, it is important to emphasize that I am not committed to the claim that chemosignals trigger specific perceptual, memory, or behavioural processes. The view I defend is that chemosignals are part of the context that agents inhabit, and that these molecules can affect the likelihood of possible affective, cognitive, or behavioural events. At certain concentrations, they can increase the likelihood of certain dynamics and decrease the likelihood of others. Inhaling air with a significant density of fear chemosignals will not necessarily make you feel fear, but it will arguably make you more likely to react fearfully to ambiguous stimuli. In the case of collective aesthetic experiences, if you are undecided, being surrounded by a group of people who are enjoying a performance greatly might help to increase your chances of enjoying it.

3. Chemosignals and Collective Aesthetic Experiences

I will now discuss what I think might happen when you decide to go to the cinema to watch a film alone. As I have already argued, this situation highlights the potential role of chemical communication between members of an audience. Firstly, unlike other aesthetic engagements, such as theatre performances or concerts, there are no performers with whom a two-way communication might develop. And secondly, being surrounded by strangers in a dark room makes it very unlikely that verbal or gestural information will be exchanged with other people. I will distinguish several stages of such a hypothetical aesthetic engagement:

t0 – The film has not started yet. While you are waiting, the presence of other people in the theatre is just a fact that has no relevant meaning for you.

t1 – The film begins. As soon as the lights are off, you become oblivious to other members of the audience.

t2 – The film progresses. While you may remain unaware of the presence of other people, they are undergoing their own affective processes.

t3 – The film is approaching its key moments. You may ‘feel the energy’ of the room, which intensifies what you are experiencing.

t4 – The film ends. You might feel compelled to share some thoughts about the film with the person sitting next to you.

I think we can all relate to these moments of an experience. What I am going to do now is look at the specific potential role of chemosignals at these different stages.

Between t0 and t1 we should not expect any effect from chemosignals that bring rhythms and emotional states together, because there is no common stimulus. Being surrounded by the same people, even for a long time, is not enough to create a collective state. Think of a flight. Since everyone is paying attention to different things – gazing at the landscape through the window, reading, watching a TV series through some headphones, or sleeping – there will be many different affective states. It is only when something, such as going through some severe turbulence, captures most passengers' attention that emotional contagion and other collective processes can take place. However, the situation changes when the film starts.

Between t1 and t2 we can expect something similar to what has been described by Golland and colleagues (2015): a progressive correlation between physiological synchrony and psychological cohesion that emerges in closely seated individuals. In Hanich's terminology, we would have some pockets of audience: small groups of adjacent spectators among whom emotional contagion begins to occur. Considering the dark environment of a cinema and the existing empirical evidence, chemosignals seem to be distinctly suited to promoting the emergence of these experiential bubbles. There will certainly be differences in how different spectators react to what they are all watching, as well as variability in the amount or type of chemosignals emitted, but I suggest that within a few minutes some individuals would already be pre-reflectively constrained by the chemosignals emitted by those sitting nearby, if those molecules are similar. That is, if the film has a particularly salient mood,⁴ we can expect a resonant effect that amplifies the emotions it triggers; if the film is too ambiguous or dull, the influence of chemosignals would be less. On the other hand, those spectators whose emotions – and therefore the chemosignals emitted – are significantly different would not resonate with others; moreover, they would act as firewalls. They would hinder the emergence of chemosignal-driven experiential pockets in their proximity.

⁴ According to Williams and colleagues (2016), suspense and comedy films produce the most identifiable changes in the chemical composition of a cinema's air.

As the experience progresses from t_2 to t_3 , the clouds of chemosignals are more likely to coalesce if the film presents a more or less definite emotional tone. This claim is supported by the experiment by Williams and colleagues (2016). They found that the concentration of certain chemosignals associated with specific emotions increased consistently across different screenings of the same film, and that the peaks in the levels of these molecules “were reproduced in all four screenings of the film at the same time, meaning that each set of cinemagoers broadcast chemicals into the air in synchrony to on-screen events” (2016, p. 4). At this point, I suggest, the experience can be at least minimally reflective (see Vara Sánchez 2022 for a general model of an enactive aesthetic experience). This means that those viewers who share the emotions of the majority might experience themselves as attuned⁵ to the ‘energy’ of the room, due to the underlying entrainment partly mediated by the converging chemosignals. In contrast, those who do not share the predominant emotion conveyed by the prevailing chemosignals may experience a sense of exclusion to other members of the audience.

‘Energy’ is a word we use in those situations where we are aware of something we feel, but because of our audiovisual bias we fail to acknowledge the senses through which we receive information about the environment, in this case the sense of smell through the chemosignals emitted by other individuals. Again, I am not claiming that the chemosignals dictate the emotions or thoughts of each viewer; rather, they would tip the scales towards certain affective outcomes. According to Zahavi’s definition, without evidence of mutual awareness, this would not be a situation of emotional sharing. However, an elevated concentration of chemosignals that entrain our cognition, affectivity, and behaviour can create a sense of collective attunement close to emotional sharing. If, after the film ends, you were asked by someone who was not at the film, you would have a pretty solid idea of whether people liked the film or not. This is not just emotional contagion. You may feel that your emotion is not just yours, but that it comes from your being part of the audience as a collective. You may feel that your experience of the film is being conditioned by the fact that you are in the cinema surrounded by others who seem to be experiencing similar emotions. You experience an attunement to

⁵ By attunement I mean “the quality of an experience where we perceive our actions, emotions, or thoughts as being shaped and shaping a given thing, event, or person within the surrounding world, in some cases owing to an underlying process of entrainment” (Vara Sánchez 2023, p. 61).

other viewers – a temporary bond that makes this unique, a sense of closeness with the audience as a whole. Coming back to Nanay's and Hanich's idea of watching a film as a triadic constellation (2022, p. 137), I would like to push these idea further and suggest that these collective aesthetic experiences are neither triadic nor the result of a triangulation. Rather, they should be regarded as events that have the potential to allow us to experience ourselves in the audience and through our being part of it. Not through each viewer or spectator, but through our being part of the collectivity of the audience. When we are in a cinema or a concert hall, but also when we are sitting on a couch with another person watching a TV series, sometimes, for better or for worse, we experience the aesthetic stimuli through this social entity that we are creating together with the people at our side or around us.

When the film ends at t4, if you have participated in a collective emotional situation, you may feel the urge to interact with someone sitting nearby: to exchange some words, a gesture, a gaze. Shanklin and Meyer (2019) have argued that conversations about aesthetic experiences enrich and prolong them. I agree with their analysis. However, I would add that in this particular situation these brief but meaningful social interactions would be the fully reflective consequences of the pre-reflective and minimally reflective antecedent processes affected by chemosignals. The impulse to interact with a stranger is an attempt to make explicit the collective bond that has been formed – a way of proving to yourself that the attunement you experienced as the film approached its climax was true. In this way, the situation could be one of emotional sharing. Because now you can confirm whether or not this person, as a representative of the audience, has experienced something similar to what you have experienced. This action is therefore the result of the experience of resonating with others while being exposed to the same audiovisual stimuli. It is the final link in the chain of interrelated processes that marked out the emergence and unfolding of a type of aesthetic experience; an experience that can partly be explained by the effects of chemosignals in social cognition.

4. Conclusion and Future Directions

In this paper, I have discussed a potential way for enactive approaches to cognition to become more embodied and embedded: the incorporation of chemosignals into characterizing social dyna-

mics. Empirical results support the idea that these molecules have the potential to propagate affective states, shape cognition, and generate complex behavioural responses, sometimes even under what are traditionally considered minimal social conditions. For this reason, chemosignals are a good candidate for being relevant to certain collective aesthetic experiences. Philosophical work on this topic has found it difficult to characterize specific mechanisms by which emotional contagion, emotional sharing, and other forms of we-experience might develop and shape each other. In this paper, I have argued that the transition from general experience to aesthetic experience for someone who is part of an audience is constrained by changes in the concentration of chemosignals. Physiological and psychological coordination contributed by chemosignals emitted by nearby individuals may lead to the emergence of pockets of audience. This would start as an instance of emotional contagion. Eventually, there may be a progressive collective entrainment to the general affective tone of the cinema due to an increasing concentration of certain chemosignals. Some individuals may become aware that they are attuned to the emotional state of the audience as a whole – they would feel the energy of the room. If the situation were to consolidate, it would be very similar to a dynamic of emotional sharing. However, to become a fully developed situation of emotional sharing, it requires a confirmation of reciprocal awareness. Most likely, this would be sought at the end of the film, bringing fulfillment to the whole experience.

I have focused on a specific type of experience, but I believe that research on chemosignals has the potential to inform approaches to other aesthetic engagements and social dynamics more generally. Chemosignals can help us better understand not only what happens within the audience but also, for example, some reciprocal interactions between performers and audience members. They may also be relevant to connecting the mechanisms by which we fall into synchrony and the rewards it offers in other social situations (Salmela 2021). To sum up, in chemosignals, enactivism and other 4E approaches to cognition have an ally in supporting non-representational accounts. They may not be *the* answer, but many results suggest that they are part of it. For this reason, I suggest that when we talk about the importance of gestures, movements, facial expressions, or vocal intonation in interacting with others (Gallagher 2020), we should start to add chemosignals to that list. Not only is the ‘we’ stronger than the ‘I’, but the ‘we’ cannot be explained without resorting to other senses beyond sight and sound.

References

- Agron, S. *et al.*, *A chemical signal in human female tears lowers aggression in males*, in “PLoS Biology”, 21/12 (2023), e3002442.
- Brincker, M., ‘The aesthetic stance: On the conditions and consequences of becoming a beholder’, in A. Scarinzi (ed.), *Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotomy*, Springer, Dordrecht 2015, pp. 117-138.
- Calvi, E. *et al.*, *The scent of emotions: A systematic review of human intra- and interspecific chemical communication of emotions*, in “Brain and Behavior”, 10 (2020), e01585.
- Cochrane, T., *Joint Attention to Music*, in “British Journal of Aesthetics”, 49/1 (2009), pp. 59-73.
- D’Aniello, B. *et al.*, *Interspecies transmission of emotional information via chemosignals: From humans to dogs (Canis lupus familiaris)*, in “Animal Cognition”, 21(1), pp. 67-78.
- de Groot, J. H. B. *et al.*, *A sniff of happiness*, in “Psychological Science”, 26/6 (2015), pp. 684-700.
- de Groot, J. H. B. *et al.*, *Chemosignals communicate human emotions*, in “Psychological Science”, 23/11 (2012), pp. 1417-1424.
- Dewey, J., *Art as Experience*, Perigee Books, New York 1934.
- Doty, R. L., *Olfactory communication in humans*, in “Chemical Senses”, 6/4 (1981), pp. 351-373.
- Dreon, R. & Vara Sánchez, C., *Naturalistic Trends in Current Aesthetics*, in “Studi di Estetica”, 22 (2022), pp. 221-244.
- Drummond, H., *Aesthetic experiences with others: an enactive account*, in “Phenomenology and the Cognitive Sciences”, (2024), pp. 1-21.
- Endevelt-Shapira, Y. *et al.*, *Maternal chemosignals enhance infant-adult brain to-brain synchrony*, in “Science Advances”, 7/50, 6867.
- Gallagher, S., *Performance/Art: The Venetian Lectures*, Mimesis International, Milan 2021.
- Gallagher, S., *Action and Interaction*, Oxford University Press, Oxford 2020.
- Golland, Y. *et al.*, *The mere co-presence: Synchronization of autonomic signals and emotional responses across co-present individuals not engaged in direct interaction*, in “PLoS ONE”, 10/5 (2015), e0125804.
- Granqvist, P. *et al.*, *The scent of security: Odor of romantic partner alters subjective discomfort and autonomic stress responses in an adult attachment-dependent manner*, in “Physiology & Behavior”, 198 (2019), pp. 144-150.

- Hanich, J., 'Shared or spread? On boredom and other unintended collective emotions in cinema', in D. Trigg (ed.), *Atmospheres and Shared Emotions*, Routledge, New York 2022, pp. 135-151.
- Hanich, J., *The Audience Effect: On the Collective Cinema Experience*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2018.
- Hatfield, E. et al., 'Primitive Emotional Contagion', in M. S. Clark (ed.), *Emotion and Social Behavior*, SAGE Publishing, New York 1992, pp. 151-177.
- Jellinek, J.S., *Proust remembered: Has Proust's account of odor-cue autobiographical memory recall really been investigated?*, in "Chemical Senses", 29/5 (2004), pp. 455-458.
- Kostka, J. K. & Bitzenhofer, S. H., *Hot the sense of smell influences cognition throughout life*, in "Neuroforum", 28/3 (2022), pp. 177-185.
- Loos H. M. et al., *Past, Present, and Future of Human Chemical Communication Research*, in "Perspectives on Psychological Science" (2023), pp. 1-25.
- Nanay, B., *Aesthetic Experience as Interaction*, in "Journal of the American Philosophical Association" (2023), pp. 1-13.
- Polite, B., *Shared Musical Experiences*, in "British Journal of Aesthetics", 59/4 (2019), pp. 429-447.
- Ryan, K. J. & Gallagher, S., *Between Ecological Psychology and Enactivism: Is There Resonance?*, in "Frontiers in Psychology", 11 (2020), 1147.
- Salmela, M., 'Joint Improvisation as Interaction Ritual', in S. Ravn et al. (eds.), *Philosophy of Improvisation*, Routledge, New York 2021, pp. 122-139.
- Scheler, M., *The Nature of Sympathy*, Transaction Publishers, London 2008.
- Schlicht, T., *Philosophy of Social Cognition*, Palgrave Macmillan, London, 2023.
- Shanklin, R. & Meyer, M., *Going Together: Toward an Account of Sharing Aesthetic Experiences*, in "The Journal of Aesthetic Education", 53/3 (2019), pp. 106-124.
- Szanto, T., *Husserl on Collective Intentionality*, in A. Salice, H. B. Schmid (eds.), *Social Reality*, Springer, Dordrecht 2015, pp. 145-172.
- Vara Sánchez, C., *Aesthetic Rhythms*, Aesthetica Edizioni, Milano 2023.
- Vara Sánchez, C., *Enacting the aesthetic: A model for raw cognitive dynamics*, in "Phenomenology and the Cognitive Sciences", 21 (2022), pp. 317-339.
- Varela, F., Thompson, E., & Rosch, E., *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, MIT Press, Cambridge 1991.

- Walther, G., 'Zur Ontologie der sozialen Gemeinschaften', in E. Husserl (ed.), *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung VI*, Niemeyer, Halle 1923, pp. 1-158.
- Williams, J. et al., *Cinema audiences reproducibly vary the chemical composition of air during films, by broadcasting scene specific emissions of breath*, in "Scientific Reports", 6 (2016), 25464.
- Zahavi, D., *You, Me, and We – The Sharing of Emotional Experiences*, in "Journal of Consciousness Studies", 22/1-2 (2015), pp. 84-101.
- Zahavi, D., *Self & Other – Exploring Subjectivity, Empathy, and Shame*, Oxford University Press, Oxford 2014.
- Zhou, W. & Chen, D., *Fear-related chemosignals modulate recognition of fear in ambiguous facial expressions*, in "Psychological Science", 20/2 (2009), pp. 177-183.

Il gesto rivoluzionario dell'infanzia. Avanguardia teatrale e liberazione delle facoltà estetiche nel teatro per bambini di Asja Lacis¹

Rolando Vitali

ABSTRACT

The paper provides a philosophical analysis of the pedagogical theatre experiment carried out by Asja Lacis in the city of Orel in Soviet Russia in 1918. Lacis's experimentation is first traced back to the modern German tradition of theatre as a "moral institution" in Friedrich Schiller and Richard Wagner. In light of this tradition, Lacis's work is then contextualized within the avant-garde movement, showing how it develops in an original way the idea of "leading art back into social life" (Peter Bürger), by overcoming the notion of aesthetic autonomy and radicalizing the pragmatic dimension of the aesthetic field.

KEYWORDS

Asja Lacis, Walter Benjamin, Friedrich Schiller, Richard Wagner, Theatre, Philosophy of Education

1. *Introduzione*

L'impatto della pratica teatrale e pedagogica di Asja Lacis per l'estetica teatrale e, in particolare, le sue implicazioni per la filosofia dell'educazione, restano ancora oggi in larga parte sottovalutate e spesso del tutto ignorate. A riprova dell'oblio a cui il contributo di Lacis è stato ed è tutt'ora sottoposto è possibile ricordare che le sue opere e i suoi scritti sono ad oggi ancora in larga parte non disponibili in lingua inglese, mentre la sua produzione in lingua lettone e russa risulta tradotta solo parzialmente anche in tedesco e in italiano. Nonostante la rilevanza ineludibile di Lacis per una ricognizione delle pratiche avanguardistiche teatrali del primo Novecento, la sua figura, dopo esser stata risolutamente silenziata dai primi curatori delle opere di Walter Benjamin², è stata a lungo

¹ Il presente contributo è stato possibile grazie al sostegno del centro di ricerca IFilnova presso l'Università Nova di Lisbona.

² È noto come Gershom Scholem insieme a Theodor e Gretel Adorno, nel curare le opere dell'amico Walter Benjamin, abbiano deciso di sottrarre il nome di Asja Lacis come coautrice al testo "*Napoli*", scritto a quattro mani insieme a Walter Benjamin e pubblicato a nome di entrambi sulla *Frankfurter Allgemeine* nell'agosto del 1925 (cfr. Lacis 2021, pp. 30-31).

canonizzata all'interno della raffigurazione stereotipata di *femme fatale* manipolatrice e politicizzata (cfr. Ingram 2002). La ricezione del lavoro della regista, attrice e militante lettone Asja Lācis, e in particolare del suo esperimento di teatro pedagogico con i bambini di strada nei primissimi anni della Russia sovietica, è stato infatti mediato principalmente dagli scritti di Walter Benjamin e dal *Programma per un teatro proletario per bambini* del 1929 che si può trovare nel terzo volume delle sue *Opere Complete* (Benjamin 2010, pp. 181 ss.). Ma l'aver relegato la sua rilevanza quasi esclusivamente a un episodio della biografia di Benjamin ha portato non solo a interpretare la loro stretta collaborazione, anzitutto intellettuale e politica, nei termini di una *liaison* sentimentale, ma anche a sottovalutare tanto l'autonomia pratica e teorica della sua ricerca teatrale, quanto l'impatto che le sue idee hanno avuto sul pensiero e sulla formazione dello stesso Benjamin. Ciò non significa che l'opera filosofica di Benjamin non mantenga una notevole importanza per comprendere il pensiero e la pratica teatrale di Lācis, ma piuttosto che la collaborazione tra Lācis e Benjamin andrebbe intesa nella sua reciprocità e interpretata in maniera organica. La maggior parte della letteratura continua, invece, a inserire l'opera di Lācis esclusivamente all'interno del percorso di pensiero di Benjamin. In ambito tedesco, l'interessante lavoro di Karin Burk dedicato al teatro pedagogico si basa in massima parte sul *Programma* di Benjamin e lo interpreta a partire dal motivo della strada ripreso da *Strada a senso unico* (come noto dedicato a Lācis) (Burk 2015). Anche il recente volume di Tyson E. Lewis (Lewis 2020), *Walter Benjamin's Anti-Fascist Education* si occupa del teatro per bambini esclusivamente rispetto all'opera di Benjamin, inserendone la trattazione all'interno delle diverse forme di sperimentazione pedagogica portate avanti da Benjamin nel corso degli anni, come i programmi radiofonici e le riflessioni sul cinema per bambini. In tutti questi casi, il programma di Lācis viene sostanzialmente ricondotto integralmente alla teorizzazione benjaminiana, oscurandone il contributo originale. Il dettagliato lavoro biografico di Beata Paškevica dedicato ad Asja Lācis, apparso in tedesco nel 2006 e che attinge a un ricco materiale in diverse lingue, rappresenta un'assoluta eccezione, che però si concentra quasi esclusivamente sull'estetica teatrale e in misura solo marginale sulle ricadute dell'opera di Lācis per la filosofia dell'educazione e per l'estetica filosofica (cf. Paškevica 2006)³. Nel presente contributo si cercherà di rilevare l'originalità dell'opera di

³ Più recentemente vedi anche il numero monografico curato da Susan Ingram dedicato della *Canadian Review of Comparative Literature* (vol. 45, no. 1, 2018), dedicato però esclusivamente alle prospettive critiche lettoni sulla figura di Lācis.

Lacis esplicitandone la valenza filosofica, estetica e pedagogica anzitutto a partire da un'analisi della *pratica* teatrale stessa, così come essa ci viene descritta da Lacis nella sua autobiografia. Del testo di Benjamin sarà valorizzata prevalentemente la dimensione documentale, concentrando l'attenzione sugli aspetti pratici e concreti che vi vengono riportati. In questo senso, il *Programma* scritto da Benjamin verrà contestualizzato non tanto all'interno della filosofia dell'infanzia benjaminiana, quanto nel contesto dell'autobiografia di Lacis, che a sua volta lo riporta integralmente.

Al fine di far emergere tale originalità, nel presente articolo l'operazione teatrale di Lacis verrà anzitutto inserita all'interno dello sviluppo dell'istituzione teatrale – particolarmente in ambito tedesco – mostrando come essa assuma e radicalizzi con consapevolezza una serie di elementi centrali del rapporto tra teatro ed educazione. In particolare, si mostrerà come l'idea del teatro come istituzione morale, mutuata da Friedrich Schiller e poi ripresa da Richard Wagner, individui proprio in quest'ultima il dispositivo pedagogico privilegiato, grazie alla sua capacità di sovvertire la moderna divisione del lavoro integrando al proprio interno l'intera compagine delle diverse arti e mobilitando così l'intero sensorio e le diverse facoltà umane. Ciò permetterà, a un tempo, di contestualizzare la pratica teatrale di Lacis situandola all'interno delle maggiori correnti avanguardistiche sovietiche e di mostrarne l'originalità e l'autonomia rispetto agli sviluppi del teatro nella modernità. In un secondo momento, a partire da questa contestualizzazione all'interno della *longue durée* della storia del teatro, si procederà a determinare in maniera più precisa la funzione pedagogica ed emancipativa della sua pratica teatrale, esplicitando il nesso che essa istituisce al suo interno tra forma gioco e lavoro creativo. Infine, nell'ultima parte dell'articolo, si chiarirà l'originale interpretazione di Lacis della funzione emancipatoria del gioco che, da esercizio di una liberazione nell'apparenza – come nella tradizione schilleriana – diviene strumento di emancipazione all'interno della prassi sociale concreta del lavoro e della formazione professionale.

2. *Il teatro come istituzione morale*

Una comprensione adeguata delle implicazioni teoriche della pratica teatrale di Lacis deve partire da una sua contestualizzazione all'interno della tradizione moderna, e soprattutto tedesca, del teatro come “istituzione morale” (cfr. Patterson 1990, p. 9 ss.). È probabilmente con la riforma teatrale di Gottsched prima, e con l'istituzione del Teatro Nazionale ad Amburgo con Lessing poi

che, nella Germania del '700, si consolida l'idea secondo la quale per costruire la comunità nazionale tedesca sia necessaria un'istituzione capace di formare i cittadini dello Stato a venire (cfr. Meyer 2012, pp. 125 ss). Tra il lavoro drammaturgico e critico di Lessing e il suo sforzo pedagogico e illuministico per una *Educazione del genere umano* esiste una sostanziale continuità, che diverrà ancora più evidente ed esplicita con Schiller, che all'educazione estetica dell'essere umano dedicherà una serie di lettere che avranno un'enorme fortuna, e nelle quali troviamo espressi, nella maniera più chiara, i motivi che fanno dell'arte, e più specificamente del teatro, la massima istituzione pedagogica per la comunità umana del futuro (cfr. Patterson 1990, pp. 21 ss.). Come noto, le *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* nascono negli anni drammatici della Rivoluzione Francese dall'esigenza di trovare una sintesi tra le esigenze normative della Rivoluzione – esemplificate dalla morale kantiana – e la dimensione sensibile dell'umano. Sulla scorta di Kant, Schiller troverà il punto di mediazione tra sensibilità e ragione, tra leggi della libertà e leggi della natura, nel momento estetico. L'attenzione per le condizioni sensibili dell'esperienza umana trova espressione nel testo anche laddove Schiller radica il proprio progetto pedagogico all'interno di una diagnosi materiale dell'epoca moderna, che viene descritta nelle sue spinte contraddittorie. Il problema fondamentale per un'educazione morale dell'uomo viene individuato nell'incompatibilità tra costruzione meccanica della società e dello Stato da un lato, e dimensione organica, integrale dell'educazione dall'altra. Costruzione meccanica significa per Schiller, anzitutto, moderna divisione del lavoro: la forma di vita borghese, infatti, prevede che ogni individuo concorra a svolgere una funzione particolare, di per sé priva di scopo e di autonomia, se non in riferimento alla totalità sociale. Mentre nell'organismo ogni parte è, ad un tempo, funzione e scopo, secondo una interdipendenza reciproca delle parti, la macchina è invece caratterizzata dal riferimento unilaterale delle parti all'intero. Schiller vede molto bene che la formazione e l'educazione degli uomini moderni si realizza sostanzialmente attraverso il lavoro e all'interno della società civile; altrettanto, egli si rende conto di come la divisione tecnica e sociale del lavoro che vige in essa segmenti necessariamente le facoltà umane portando sia ad una loro estraneazione reciproca, che alla loro unilaterizzazione. In una celebre pagina della sesta lettera scrive come

Eternamente incatenato soltanto a un singolo frammento del tutto, l'uomo stesso si forma solo come un frammento. Nell'orecchio soltanto il rumore monotono della ruota che lo spinge, egli non sviluppa mai l'armonia del suo essere, e invece d'impri-

mere l'umanità nella sua natura, diviene egli stesso un semplice calco del suo ufficio, della sua scienza. (Schiller 2005, p. 33)

È in questo contesto di moderna divisione del lavoro che l'ideale greco assurge in Schiller a modello di bella umanità: nella Grecia classica, infatti, “sensi e spirito non avevano ancora domini rigidamente distinti, poiché nessuna scissione li aveva ancora istigati a dividersi come nemici e a stabilire confini reciproci” (ivi, p. 32). Per questo ogni greco poteva “diventare totalità” (ivi, p. 33) e rappresentare l'intera umanità: ben altrimenti la moderna società borghese “fa dell'ufficio [*Amt*] misura dell'uomo” (*ibidem*). La conseguenza di questa divisione del lavoro è quella separazione delle facoltà, sensibili e intellettuali, che frammenta l'uomo moderno. Sulla base di questa nostalgia per l'integrità dell'umanità greca, l'Iperione di Hölderlin descriverà il paesaggio moderno come quello di un campo di battaglia, dove gli esseri umani appaiono smembrati e disarticolati in diverse facoltà e funzioni:

Vedi operai, ma non uomini, pensatori ma non uomini, sacerdoti, ma non uomini, padroni e servi, giovani e adulti, ma non uomini... Non assomigliano forse a un campo di battaglia, dove mani, braccia e altri arti giacciono mozzati alla rinfusa, mentre il sangue vitale si riversa nella sabbia? (Hölderlin 2015, p. 451)

Per Schiller, solo all'interno dello spazio estetico, attraverso il libero gioco delle facoltà, diventa possibile armonizzare l'umanità frammentata dalla divisione del lavoro in una totalità libera. Fedele al modello della *polis* greca e alle condizioni materiali della sua epoca, Schiller limita però questa possibilità a “pochi eletti circoli” (Schiller 2005, p. 93). Per Schiller, in un contesto di generale subordinazione al lavoro, soltanto il privilegio può garantire il godimento dell'arte. Soltanto nello spazio sospeso al di là del bisogno, contrapposto alla logica strumentale che vige nella società civile, è possibile il “salto verso il gioco estetico” (ivi, p. 89). Il “regno dell'apparenza estetica” (ivi, p. 92) si costituisce quindi come luogo distinto dalla prassi sociale, all'interno del quale è resa possibile di un'attività espressiva e creativa libera dalla coazione, dalla subordinazione a scopi e dalla frammentazione delle facoltà. Su questa base, l'autonomia dell'opera d'arte è stata interpretata come condensazione di questo privilegio (cfr. Bürger 2017, pp. 61 ss.). Solo in un'essenzione dal lavoro coatto che solo il privilegio può garantire, può essere riscoperta la possibilità di una comunità realmente umana: uno “Stato estetico [*ästhetischer Staat*]” in cui “anche lo strumento che serve [*dienende Werkzeug*]” può diventare “un libero cittadino [*ein freier Bürger*]” (Schiller 2005, p. 92). Il riferimento a questo “Stato

estetico” e alla greicità come modello di una umanità emancipata avrà, come noto, un enorme successo (cfr. Chytry 1989; Goff 2024).

3. *La fantasmagoria rivoluzionaria di Richard Wagner*

Come scrive Mayer, “Wagner voleva essere contemporaneamente prosecutore e antagonista dell’illuminismo classico tedesco” (Mayer 1959, p. 78). Nei suoi primi scritti programmatici, Wagner parte infatti dalla medesima esigenza di riunire nel teatro musicale le diverse arti – cui corrispondono le diverse facoltà – assumendo la greicità come proprio modello. Wagner approfondisce ulteriormente il nesso tra divisione del lavoro e frammentazione delle facoltà, riferendo entrambe non più soltanto – come in Schiller – al lavoro borghese nella società civile, ma anche all’esercizio delle arti belle. Wagner parte infatti dal riconoscimento che l’arte è un “prodotto sociale” (Wagner 1983, vol. 5, p. 274) e che, per questo, non può più fondarsi sulle medesime condizioni sociali che ne permettevano l’esistenza come sfera separata e autonoma. Anche il “lavoro artistico [*künstlerische Handwerk*]” (ivi, p. 291) è infatti parte della moderna divisione sociale del lavoro. In quanto dipendente dal moderno sistema di divisione del lavoro e spinto dal continuo “bisogno di guadagnare”, l’artista moderno “condivide così interamente la sorte dell’operaio” (ivi, p. 273) e degli altri “schiavi dell’industria” (ivi, p. 292). È sulla base di questa analisi che, per il giovane Wagner, lo schiavo rappresenta il “cardine fatale del destino del mondo”, che “con la sua sola esistenza [...] ha rivelato la nullità e la fugacità di ogni forza e bellezza della particolare umanità greca” (ivi, p. 293). Artista e schiavo si potranno salvare solo insieme.

Marx chiarirà con maggior profondità teorica un punto che abbiamo trovato accennato in Schiller e che ritroviamo anche in Wagner⁴: l’idea per cui la storia del lavoro e dell’industria e quella dei sensi umani rappresentano un unico processo, a partire dal quale è possibile comprendere l’attuale frammentazione delle facoltà. Infatti, sostiene Marx,

l’oggetto artistico – e allo stesso modo ogni altro prodotto – crea un pubblico sensibile all’arte e in grado di godere della bellezza. La produzione quindi non solo crea un oggetto per il soggetto, *ma anche un soggetto per un oggetto* (Marx, 1972, vol. 29, p. 26; cfr. Gandesha e Hartle 2020, pp. 18 ss.).

⁴ Questa convergenza dipende probabilmente non solo dal comune riferimento a Feuerbach ma anche a Schiller. Cfr. il testo classico di Lukács (Lukács 1957, pp. 19 sgg.) e il più recente contributo di Hartley (Hartley 2020). Cfr. anche Kain 1982.

Per questo, secondo Marx, nel modo di produzione capitalistico anche i sensi umani si formano in maniera unilaterale o, come scrive Marx, “egoista”. Nella società civile l’uomo è un “prodotto dell’astrazione”, in questo senso, non solo lui “è *egoista*”, ma anche “il suo occhio, il suo orecchio, ecc. sono egoisti” (Marx 1972, vol. 3, p. 361 ss.). Anche in Wagner, alla divisione egoistica degli uomini corrisponde la divisione egoistica dei sensi e, quindi, delle arti in figurative (rivolte alla vista), musicali (rivolte all’udito), plastiche (al tatto), letterarie ecc... Il *Gesamtkunstwerk* è quindi anzitutto la riunione delle diverse arti e quindi delle diverse facoltà in un’opera totale, capace di unificarle in una totalità vivente. Per Wagner è nel dramma musicale che si realizza quel “passaggio dall’egoismo al comunismo” (Wagner 1983, vol. 6, p. 18) che Marx descrive, a sua volta, come luogo in cui “l’uomo si appropria della sua essenza onnilaterale in una maniera onnilaterale, cioè in quanto uomo totale” (Marx 1972, vol. 3 p. 327). Per Wagner, però, se l’obiettivo dell’arte è sempre quello schilleriano di “educare a una più bella umanità [*zu schönerem Menschentum erziehen*]” (Mayer 1959, p. 74), questa possibilità si realizza, ancora una volta, soltanto all’interno della parvenza della forma estetica: a Wagner interessa “prima di tutto la realizzazione dei suoi progetti artistici attraverso la rivoluzione” (Ivi, p. 55) e non viceversa. Da questo punto di vista, anche in Wagner resta inalterata la subordinazione della dimensione sociale all’autonomia estetica dell’opera. In questo senso, la sospensione e il superamento della divisione del lavoro e delle arti che si realizza nel *Gesamtkunstwerk*, lungi dall’essere riappropriazione collettiva dei mezzi di lavoro e loro riconfigurazione in senso estetico, significa, come sottolinea Adorno, l’occultamento del lavoro e sua trasfigurazione fantasmatica. “L’occultamento della produzione sotto l’apparenza di prodotto è la legge formale di Richard Wagner” (Adorno 2008, p. 84): il momento sociale, pur assunto, viene integralmente assorbito e subordinato al primato dell’apparenza estetica. La forma musicale assume così lo sviluppo di conflitti armonici come propria legge di movimento formale sublimandovi l’antagonismo che vorrebbe risolvere. In Wagner è ciò che Adorno chiama la “fantasmagoria” a risolvere gli antagonismi, occultandoli: ma tale risoluzione può avvenire solo assimilando totalmente i momenti concreti all’interno della dimensione formale, che finisce così per mistificare il proprio carattere d’apparenza, spacciandosi per realtà: dal momento che “l’apparenza estetica non lascia più posare uno sguardo sulle forze e le condizioni della sua produzione reale”, in Wagner l’“apparire” dell’opera, “in quanto essere completo, solleva pretese di appartenenza all’essere” (*Ibid.*). Il mitologema wagneriano realizza così la sua promessa di conciliazione simulando il riattingimento mistificato di un’originaria comunità organica.

4. Reintegrare l'arte nella prassi della vita

È stato detto che il “pathos fondamentale” delle avanguardie “consiste nell’esigenza di passare dalla raffigurazione del mondo alla sua trasfigurazione” (Groys 1992, p. 21): in questo senso, si potrebbe rinvenire questo pathos anche nel tentativo wagneriano. Ma se in Wagner la trasfigurazione delle contraddizioni materiali diventa articolazione formale, la “protesta avanguardista” vera e propria procede in senso inverso, mirando “reintegrare l’arte nella prassi della vita” (Bürger 2017, p. 32). “Per l’artista dell’avanguardia” non sono più, come in Wagner, le forme ad incorporare, come materiali storicamente determinati, le contraddizioni dell’epoca, ma “è la realtà stessa a costituire il materiale della sua costruzione artistica” (Groys 1992, p. 29). È sulla base di questo sfondo che l’esperimento di teatro proletario per bambini di Asja Lacis emerge in tutta la sua originalità. Esso si inserisce infatti in quel contesto dei “primi anni del potere sovietico” in cui l’avanguardia

non solo cercò di realizzare politicamente i suoi progetti artistici a livello pratico, ma sviluppò anche quel tipo specifico di logica artistico-politica per cui ogni decisione riguardante la costruzione estetica di un’opera d’arte viene considerata come decisione politica e, viceversa, ogni decisione politica viene esaminata partendo dalle sue conseguenze estetiche (ivi, p. 30).

Il progetto per un teatro proletario per bambini ebbe luogo nel 1918, in un paese appena uscito dalla Prima Guerra mondiale e attraversato da una violenta guerra civile. In questa situazione drammatica, Lacis si trasferisce a Orel per lavorare al teatro cittadino, ma rimane sconvolta dall’abbandono e dalla desolazione in cui versano i bambini della città: “per le strade di Orel, nelle piazze dei mercati, nei cimiteri, nelle cantine, nelle case distrutte vedo schiere di bambini abbandonati”, che “si guardavano intorno come vecchi” (Lacis 2021, p. 67). Davanti a questa desolazione nacque a Lacis l’idea che “fosse possibile risvegliare e formare i bambini per mezzo del lavoro teatrale”: infatti, solo attraverso un “impegno che li coinvolgesse *totalmente* e che riuscisse a liberare le loro facoltà traumatizzate” (*ibid.*) essi potevano essere tolti da quella miseria e da quell’abbruttimento. Il responsabile dell’istruzione popolare della città accolse immediatamente il progetto di Lacis, a cui venne messa a disposizione una villa nobiliare sequestrata dalla rivoluzione: i suoi saloni, vasti e luminosi, scrive Lacis, “sembravano fatti apposta per un teatro di ragazzi” (ivi, p. 68). Ancor più esplicitamente che in Schiller e Wagner, l’obiettivo di Lacis fu quello di promuovere attraverso il teatro un’“educazione estetica” (*ibid.*) che permettesse

uno “sviluppo delle [...] facoltà artistiche e morali” dei bambini: “io volevo” scrive Lacis “che il loro occhio vedesse meglio, che il loro orecchio udisse più finemente, che le loro mani formassero dal materiale informe oggetti utili” (*ibid.*). L’elemento di assoluta originalità della pratica teatrale e pedagogica di Lacis consiste nel fatto che, in questo caso, l’attività artistica e teatrale *prescinde dalla realizzazione di un’opera*: non è infatti la rappresentazione teatrale, il suo effetto fantasmagorico, ad essere formativa (*bildend*), ma esclusivamente il lavoro teatrale stesso, indipendentemente dalla rappresentazione. Quest’ultimo non è diretto al realizzare una messa in scena, ma esclusivamente a “liberare la produttività sulla base di un alto livello generale di formazione” (ivi, p. 69). Il lavoro veniva ripartito secondo una divisione spontanea delle diverse facoltà sviluppandole. Si partiva dalla semplice “osservazione” sensibile, seguendo un percorso di progressiva concretizzazione delle facoltà: inizialmente “i bambini osservavano le cose, i loro rapporti reciproci e la loro modificabilità” (*ibid.*) e affinavano così i loro diversi sensi. A partire dall’osservazione nasceva poi l’esigenza di “materializzare in oggetti la fantasia e le capacità acquisite” attraverso “l’improvvisazione con materiali concreti” (*ibid.*). “Per sviluppare l’occhio, la vista i bambini dipingevano e disegnavano” (ivi, p. 68) sotto la guida di Viktor Setakòv – che avrebbe lavorato come scenografo insieme a Mejerchol’d; per l’educazione dell’orecchio era prevista una sezione musicale sotto la guida di un pianista; non mancava poi “l’addestramento tecnico” attraverso la costruzione di “oggetti, edifici, animali, figure ecc.” (*ibid.*) cui si affiancava la danza, la ginnastica, la dizione, lo studio della letteratura, le scienze ottiche e meccaniche per allestire illuminazione e scenografie. Tutte le “forze latenti” delle diverse facoltà si “liberavano attraverso il processo di lavoro e le capacità che si sviluppavano” venivano unificate non già nella rappresentazione scenica, ma “mediante l’improvvisazione” (*ibid.*), ossia mediante la pratica teatrale stessa. L’esercizio teatrale viene inteso da Lacis come un processo di concretizzazione delle capacità produttive e creative, nel quale non la forma di apparenza, ma l’esercizio stesso di un lavoro liberato e onnilaterale viene determinato come estetico. Mentre “l’educazione borghese”, come già abbiamo visto denunciare da Schiller, “tende a sviluppare una facoltà particolare, un particolare talento”, stimolando “gli individui *unilateralmente*” (ivi, p. 69), il lavoro artistico in quanto lavoro liberato (cfr. Bürger 1983, pp. 104 ss.) si articola in un insieme diversificato di attività non orientate a scopo. Solo alla fine “l’insieme delle attività si traduceva in una forma estetica rigorosa e nel contempo collettiva” (Lacis 2021, p. 69).

In questo senso l'educazione teatrale di Lacis radicalizza la dimensione giocosa del teatro sottraendogli ogni strumentalità, compresa quella di doversi realizzare in una "rappresentazione". Se i bambini borghesi "hanno sempre il *risultato* davanti agli occhi", perdendo così "la gioia del produrre giocando", nel teatro proletario di Lacis, la rappresentazione è soltanto il momento in cui i bambini, veri produttori e creatori, sentono "l'esigenza di un fare collettivo" e quindi "il desiderio di mostrare il lavoro anche a tutti gli altri bambini della città" (ivi, p. 71). Come chiarisce Benjamin, le rappresentazioni non risolvono la pratica teatrale in apparenza estetica, ma *restano* a loro volta un "momento di gioco": esse "avvengono *en passant*, quasi per caso, come un momento di gioco che interrompe lo studio in via eccezionale" (Benjamin 2010, p. 183). In questo senso, "ciò che conta è unicamente l'influsso mediato dell'educatore attraverso i materiali, i compiti, gli allestimenti", ossia il "lavoro collettivo" stesso. Infatti sono solo "le tensioni del lavoro collettivo", che "costituiscono ciò che educa [*sind die Erzieher*]" (ivi) e che producono "nuove forze, nuove innervazioni" (ivi, p. 186)⁵. In questo senso, "nessuna ideologia" viene "imposta e inculcata" ai bambini, ma sono essi stessi che, nel loro operare concreto, scoprono "l'esigenza di un fare collettivo", vero nucleo di ogni "educazione morale-politica socialista" (Lacis 2021, p. 71). È il rapporto operativo e creativo a generare il desiderio di unire le forze e di cooperare in un progetto collettivo.

Il contesto teatrale svolge, in questo senso, la funzione inversa rispetto a quella che essa riveste in Schiller: invece che a separare la scena dalla realtà effettuale, esso serve a "liberare i gesti infantili dal pericoloso regno incantato della pura fantasia e [a] portarli a esecuzione nei materiali" (Benjamin 2010, p. 184), ossia a rendere concreta ed effettuale la loro produttività latente. Se quindi nel teatro di Lacis la "cosalità", come "obiettivazione artificiale" che "concentra nella manifestazione" (Adorno 2009, p. 109) le opere d'arte tradizionali, viene interamente risolta nella prassi, ciò non significa mantenere quest'ultima in un ambito di pura ineffettualità. Lo spazio teatrale, che definisce l'autonomia del campo estetico, è qui anzi la "cornice [*Rahmen*]", l'"ambito oggettivo *in cui* si educa" (Benjamin 2010, p. 182), nel quale cioè una certa forma di prassi creativa ed espressiva diviene concreta. Il "gesto infantile" che qui si compie non è un semplice fantasticare astratto, definito in opposizione rispetto al lavoro sociale e produttivo; piuttosto esso è quello stesso operare concreto ed effettuale del lavoro sociale che però, in quanto divenuto movi-

⁵ La traduzione italiana contiene un refuso: invece di "innervazioni [*Innervationen*]" recita "innovazioni".

mento di produzione ed espressione autonoma – che cioè ha in sé stessa il proprio scopo e il proprio principio – risulta informato dalla dinamica onnilaterale del gioco. In altri termini, ciò che determina il carattere del gioco estetico non coincide più con il primato dell'apparenza, ossia con la cessione di ogni pretesa sulla dimensione reale (cfr. Schiller 2005, p. 85); gioco estetico diviene piuttosto lo stesso lavoro nel momento in cui viene inserito all'interno di una differente forma sociale, che ne permette l'esercizio autonomo e spontaneo. Come anche in Schiller, il gioco è qui sintesi tra impulso sensibile rivolto alla vita in quanto esistenza materiale e impulso formale (cfr. Schiller 2005, pp. 54-55) nella misura in cui trasforma il lavoro, liberandolo dal bisogno (cfr. *ivi*, p. 88) e rendendolo espressione di una "vitalità eccedente [che] stimola sé stessa all'attività" (*ivi*, p. 88). Gioco è divenuto lo stesso lavoro produttivo, nel momento in cui è stato liberato dalla condizione del bisogno e dalla conformità funzionale a scopi estrinseci, organizzato e suddiviso in maniera spontanea e onnilaterale rispetto alle diverse facoltà.

5. Conclusioni

L'esperimento teatrale di *Lacis* risulta particolarmente significativo per due ordini di ragioni. Da un lato, come esempio di avanguardia, esso esprime nella maniera più chiara e radicale l'esigenza di "reintegrare l'arte nella prassi della vita" (Bürger 2017, p. 32) contestando non semplicemente la destinazione d'uso dell'arte o destituendo le sue forme espressive, ma portando all'estremo la revoca del suo statuto autonomo in quanto apparenza estetica. Dall'altro, esso permette di determinare in maniera più precisa la dimensione pragmatica dell'esercizio estetico e, in particolare, la sua dimensione emancipatoria e formativa. Da un lato, l'elemento estetico viene distinto dalla sfera dell'apparenza per essere inteso come "comportamento estetico" (Adorno 2009, p. 449), capace di produrre uno spazio di possibilità pragmatica e produttiva (Burk 2015), un'eccedenza di senso distinta da ogni riduzione a "immagini" (cfr. Adorno 2009, pp. 449 ss.; Valentini 2019). Dall'altro, tale pragmatica estetica viene ricondotta non tanto a particolari condizioni empiriche o percettive, ma al contesto sociale all'interno del quale tale attività viene concretamente esercitata. In tal modo, la determinazione pragmatica del campo estetico viene approfondita integrando la dimensione sociale non semplicemente sul piano di una critica istituzionale alle forme dell'arte, ma più radicalmente su quello di una critica estetica delle forme istituzionali come tali, ossia

di una critica delle forme di vita concrete che strutturano la nostra esperienza e la nostra prassi condivisa. La possibilità di colludere esteticamente con le cose (Matteucci 2019, pp. 41 ss.) dipende, in altri termini, da una modalità di agire e di fare esperienza che trova la propria possibilità di esercizio anzitutto nel contesto sociale che la determina: così lo stesso identico lavoro, se esercitato all'interno di un'organizzazione sociale diversa, diventa apertura di possibilità invece che coazione, esercizio di libertà invece che di subordinazione, gioco estetico invece che lavoro comandato.

Bibliografia

- Adorno, T. W. *Wagner*, a cura di M. Bortolotto, Einaudi, Torino, 2008.
- Adorno, T. W. *Teoria estetica*, a cura di G. Matteucci e F. Desideri, Einaudi, Torino, 2009.
- Benjamin, W. *Opere Complete di Walter Benjamin. 3. Scritti 1928-1929*. Einaudi, Torino, 2010.
- Bürger, P. *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1983.
- Bürger, P. *Theorie der Avantgarde*, Wallstein, Göttingen, 2017.
- Burk, K. *Kindertheater als Möglichkeitsraum: Untersuchungen zu Walter Benjamins "Programm eines Proletarischen Kindertheaters"*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2015.
- Cappa, F. *Il segnale segreto del futuro. Un itinerario pedagogico negli scritti di Walter Benjamin*, in W. Benjamin, *Figure dell'infanzia*, a cura di F. Cappa e M. Negri, Raffaello Cortina, Milano, 2012, pp. 315-333.
- Chytry, J. *The Aesthetic State: A Quest in Modern German Thought*. University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1989.
- Gandesha, S. e Hartle, J. *Marx estetico*, Mimesis, Milano, 2020.
- Goff, A. *The God Behind the Marble: The Fate of Art in the German Aesthetic State*. University of Chicago Press, Chicago, 2024.
- Groys, B. *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Garzanti, Milano, 1992.
- Hartley, D. *Schiller radicale e il giovane Marx*, in S. Gandesha e J. Hartle, *Marx estetico*, Mimesis, Milano, 2020, pp. 265-292.
- Hölderlin, F. *Iperione o l'eremita in Grecia*, a cura di L. Balbiani, Bompiani, Milano, 2015.
- Ingram, S. "The Writing of Asja Lacin." *New German Critique*, 86 (2002), pp. 159-77.

- Kain P. J., *Schiller, Hegel, and Marx: State, Society, and the Aesthetic Ideal of Ancient Greece*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 1982.
- Lacis, A. *L'agitatrice rossa. Teatro, femminismo, arte e rivoluzione*, a cura di A. Brinkmanis, Meltemi, Milano, 2021.
- Lewis, E. T. *Walter Benjamin's Antifascist Education: From Riddles to Radio*, SUNY Press, Albany, NY, 2020.
- Lukács, G. *Contributi alla storia dell'estetica*, Milano, Feltrinelli, 1957.
- Mayer, H. *Richard Wagner. In Selbstzeugnisse und Bilddokumente*. Rowohlt, Hamburg, 1959.
- Marx, K. *Opere Complete di Marx ed Engels*, Editori Riuniti, Roma, 1972 ss.
- Matteucci, G. *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*. Carocci, Roma, 2019.
- Meyer, R. *Schriften Zur Theater- Und Kulturgeschichte Des 18. Jahrhunderts*, A cura di Matthias J. Pernerstorfer. Hollitzer Verlag, Wien, 2012.
- Patterson, M. *The first German theatre: Schiller, Goethe, Kleist, and Büchner in performance*, Routledge, New York, 1990.
- Paškevica, B. *In der Stadt der Parolen: Asja Lacis, Walter Benjamin und Bertolt Brecht*. Klartext, Essen, 2006.
- Schiller, F. *L'educazione estetica*, a cura di G. Pinna, Palermo, Aesthetica Edizioni.
- Valentini, A. *Mimesis: brivido, immagine e alterità nella riflessione estetica di Adorno*, in G. Matteucci (a cura di), *Adorno e la teoria estetica (1969-2019). Nuove prospettive critiche*, in "Aesthetica Preprint", 112 (2019).
- Wagner, R. *Dichtungen und Schriften. Band 6. Reformschriften 1849-1852*, a cura di D. Borchmeier, Insel, Frankfurt a. M., 1983.

