

ITINERA

◉ Rivista di filosofia e teoria delle arti

Numero 29

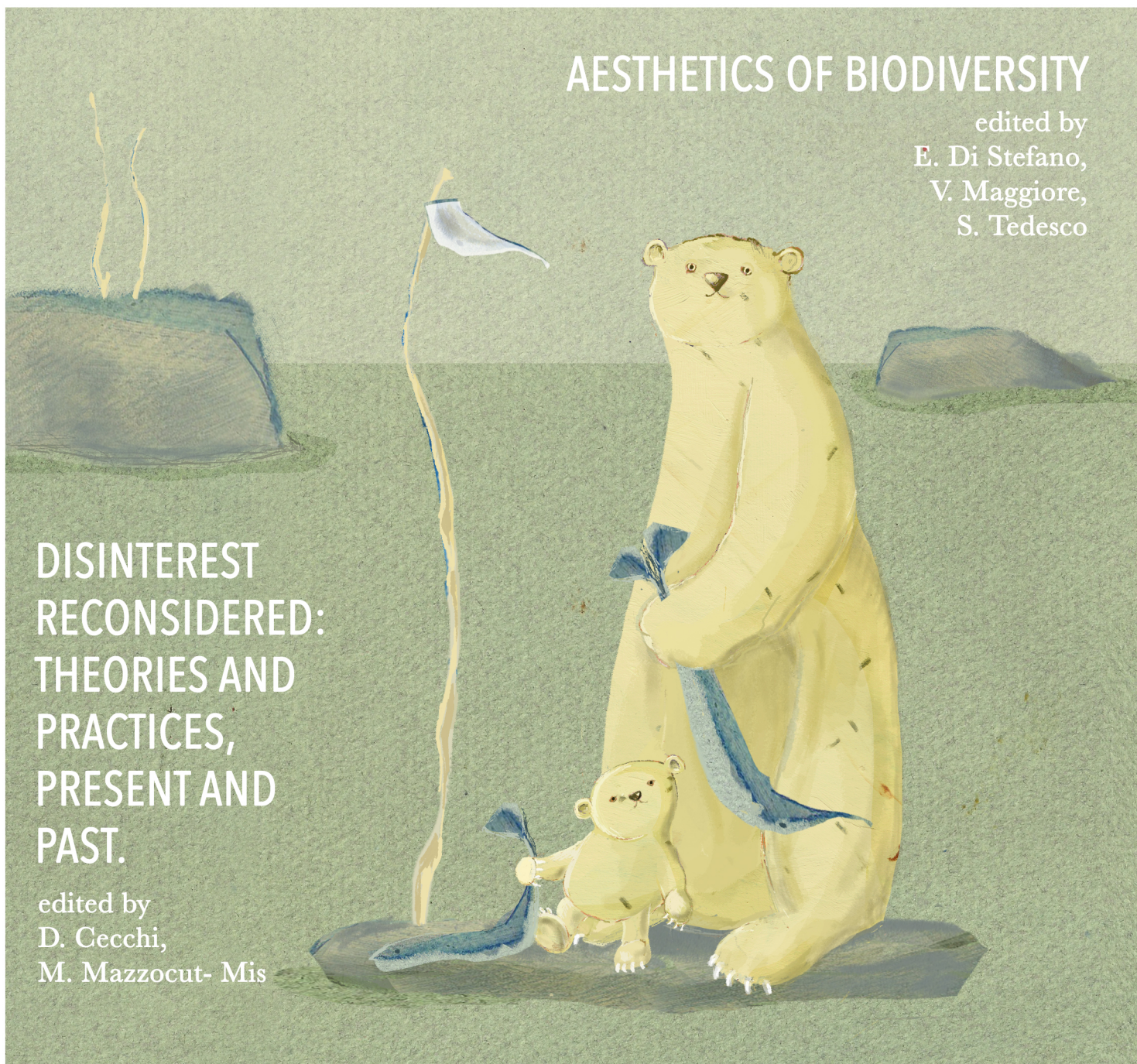
Anno 2025

AESTHETICS OF BIODIVERSITY

edited by
E. Di Stefano,
V. Maggiore,
S. Tedesco

DISINTEREST RECONSIDERED: THEORIES AND PRACTICES, PRESENT AND PAST.

edited by
D. Cecchi,
M. Mazzocut- Mis



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI MILANO

ISSN: 2039-9251

ITINERA

◉ Rivista di filosofia e teoria delle arti

DIRETTRICE RESPONSABILE

Maddalena Mazzocut-Mis

CO-DIRETTRICE

Alice Barale

FONDATORI

Maddalena Mazzocut-Mis, Gianfranco Mormino

COMITATO SCIENTIFICO

Francesca Billiani, Pina De Luca, Fabrizio Desideri, Roberto Diodato, Serena Feloj, Giovanni Ferrario, Thierry Gontier, Peter Vaudreuil Lamarque, Danielle Lories, Mireille Losco-Lena, Rita Messori, Maria Filomena Molder, Gianfranco Mormino, Luis Puelles, Paola Ranzini, Claudio Rozzoni, Salvador Rubio Marco, Daniela Sacco, Andrea Scanziani, Anne Elisabeth Sejten, Carole Talon-Hugon, Salvatore Tedesco, Giovanni Turchetta, Federico Vercellone, Silvia Vizzardelli

COMITATO DI REDAZIONE

Laura Aimò, Aurora Alison, Lou Attias, Alessandra Campo, Davide Ciprandi, Raffaella Colombo, Martina Conti, Eve Duca, Stefano Evangelista, Marco Franceschina, Paolo Furia, Domenica Lentini, Daniela Liguori, Saverio Macrí, Valeria Maggiore, Laura Maillo, Tessa Marzotto, Serena Massimo, Sara Matetich, Mila Milani, Francesca Monateri, Caterina Moruzzi, Clio Nicastro, Gloria Paris, Ivana Randazzo, Sara Romani, Sofia Sandreschi, Amalia Salvestrini, Filippo Stefanini, Adeline Thulard, Gregorio Tenti

ISSN 2039-9251

doi: 10.54103/2039-9251/2025/29

Edito in Diamond Open Access dalla Milano University Press
con licenza Creative Commons Attribution-Share Alike (CC BY SA) 4.0 International
su Riviste Unimi (<https://riviste.unimi.it/index.php/itinera>)

© 2025, The Authors



INDICE

AESTHETICS OF BIODIVERSITY

EDITORIALE

- Estetica e Biodiversità. Esperienza estetica, cura e relazione per ripensare
il futuro della Biodiversità 7
Elisabetta Di Stefano, Valeria Maggiore, Salvatore Tedesco

SEZIONE I. RADICI E MODELLI TEORICI DELL'ESTETICA DELLA BIODIVERSITÀ

- Biodiversity and aesthetics: Some historical remarks 15
Endre Szécsényi
- Percezione e biodiversità. Riflessioni fenomenologiche per un modello relazionale 29
Alessio Martino
- “La forma quanto l’essere”. Un’estetica della diversità biologica 41
Domenico Licciardi
- Charisma in conservation biology. Preliminary notes to an Aesthetic-Philosophical Approach 55
Mariagrazia Portera
- The Sublime Experience of Biodiversity. Rethinking Kantian Sublime in the Age
of Ecological Crisis 73
Valeria Maggiore

SEZIONE II. ESTETICA, SCIENZA ED ECOLOGIA: NUOVI PARADIGMI

- Biodiversity and the art of living. Food as an aesthetic and
environmental experience 102
Elisabetta Di Stefano
- Estetica della zona critica: ecologia, scienza, politica 118
Enrico Comes
- Le soglie del sé: Una comparazione vegetale 130
Dario La Mendola

Bellezza, biodiversità e sostenibilità: spunti dagli insegnamenti di Papa Francesco <i>Tebaldo Vinciguerra</i>	150

SEZIONE III. PRATICHE ARTISTICHE E IMMAGINARI ECOLOGICI

Re-mediation and remedies: positioning ecological art of the 21 st century in the quest for biodiverse future <i>Diego Mantoan</i>	163
Beyond curated nature: the garden's potential in contemporary art <i>Annalena Schlüchter</i>	174
Verso un'estetica umida. Attraversamenti artistici alla foce del fiume Oreto <i>Giulia Crisci</i>	186
<i>Submerged Aesthetics, Emerging Policies: The Role of Eco-Art in Marine Conservation through The House of Fish Project</i> <i>Isha Bansal, Shambhavi Shivani</i>	198

SEZIONE IV. CULTURA, DESIGN E COMUNICAZIONE

Poetiche estetiche ed ecologiche del biophilic design. Il potere rigenerativo della natura nelle aree urbane <i>Dana Svorova</i>	212
Verso una moda ecologica: la lezione di Eugen Fink e i nuovi tessuti cruelty-free <i>Ivana Randazzo</i>	227
Artivismo transmedia I4 en el ecosistema mediático: remediación, reapropiaciónismo y viralización en la era del producido <i>Carolina Fernández-Castrillo</i>	237

INTERVISTE

Il centro nazionale per il futuro della biodiversità e le sfide della biodiversità: ricerca, comunicazione e sensibilizzazione. Intervista a Gianluca Sarà <i>Elisabetta Di Stefano, Valeria Maggiore, Gianluca Sarà, Salvatore Tedesco</i>	259
Radici, Corpo, Ascolto. L'Arte come pratica per sentire la biodiversità. Conversazione con Laura Pitingaro <i>Elisabetta Di Stefano, Valeria Maggiore, Laura Pitingaro</i>	273

DISINTEREST RECONSIDERED: THEORIES AND PRACTICES, PRESENT AND PAST

Introduzione al tema del disinteresse <i>Dario Cecchi, Maddalena Mazzocut-Mis</i>	284
Scoprire il disinteresse estetico; attualità e criticità di un concetto filosofico <i>Giorgio Granata</i>	293
The Agential Dimension of Disinterestedness <i>Francesca C. Mattioli</i>	305

Tecniche di disinteresse. Piacere estetico e azioni orientate allo scopo da Kant a Simondon <i>Nicolò Pioli</i>	319

VARIA

Aesthetics of Control and Absence in the Vajont Disaster and Giovanni Michelucci's Chiesa Monumentale di Santa Maria Immacolata <i>Anda Pleniceanu</i>	334
Beyond Capacity: Exakte Phantasie and the Reconfiguration of Educational Normativity <i>Audrius Pocius</i>	351
The Female Archetypes of Greek Aestheticism in Theater <i>Alexandra Voutzouraki</i>	365
L'ecologia come pratica estetica. Emozioni e relazionalità nell'ecologia profonda di Arne Næss <i>Valeria Maggiore</i>	381
Una singola definizione di lusso? Verso una lussuologia <i>Gregorio Fiori Carones</i>	401
La muffa suona. Suono, natura e tecnologia <i>Cristiano Sciarretta</i>	414
Music as the finest disgust? A Kantian take on cacophony in the Critique of Judgement <i>Manuel Mazzucchini</i>	432
Cose, oggetti e ultra-cose. Il contenuto della percezione tra fenomenologia e psicologia <i>Claudia Francesca Martiriggiano</i>	440

AESTHETICS OF BIODIVERSITY

ESTETICA E BIODIVERSITÀ.
ESPERIENZA ESTETICA, CURA E RELAZIONE PER
RIPENSARE IL FUTURO DELLA BIODIVERSITÀElisabetta Di Stefano¹, Valeria Maggiore¹, Salvatore Tedesco¹ ORCID: EDS 0000-0001-8618-2981, VM 0009-0005-6079-1937, ST 0000-0003-1584-5455¹ Università degli Studi di Palermo (044k9ta02) e National Biodiversity Future Center

Contacts: EDS elisabetta.distefano@unipa.it, VM valeria.maggiore@unipa.it, ST salvatore.tedesco@unipa.it

Il termine *biodiversità*, oggi al centro di numerose riflessioni scientifiche e politiche sull'ambiente, è un concetto "giovane", il cui conio è relativamente recente. Traduzione italiana dell'inglese *Biodiversity*, contrazione dell'espressione *biological diversity*, il termine è stato difatti utilizzato per la prima volta dallo scienziato statunitense Walter G. Rosen nel 1985, nel contesto delle attività preparatorie del celebre National Forum on BioDiversity, organizzato a Washington D.C. nel 1986 sotto l'egida dello *Smithsonian Institution* e del *National Academy of Science* (NAS)¹. Tuttavia, è stato il biologo ed entomologo Edward O. Wilson (1929-2021) a darne risonanza globale, grazie alla pubblicazione del volume da lui curato insieme a Frances M. Peter, che raccoglieva gli atti del Forum².

La pubblicazione di tale testo ha rappresentato un momento fondamentale nella storia dell'ecologia e delle scienze della vita, segnando l'ingresso del concetto di biodiversità nell'arena scientifica, politica e accademica internazionale. Un ingresso nel dibattito pubblico che è stato ulteriormente sancito dalla *Convention on Biological Diversity*³, documento che ha portato al riconoscimento della biodiversità come

¹ Per un'analisi più approfondita della storia del termine cfr. A. Ghilarov, *What does "biodiversity" mean – scientific problem or convenient myth?*, in "Trends in Ecology and Evolution", n.11, pp. 304-306; W.G. Rosen, *What's in a name?*, in "BioScience", vol. 47, Issue 10, 1997, pp. 708-712; S. Sarkar, *Origin of the Term Biodiversity*, in "BioScience", vol. 71, issue 9, 2021, p. 893 e D. Takacs, *The Idea of Biodiversity: Philosophies of Paradise*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996.

² E.O. Wilson, F.M. Peter (eds.), *Biodiversity*, National Academies Press, Washington (DC) 1988. In tal sede gli editori attribuiscono effettivamente la paternità del termine a Rosen (cfr. ivi, p. vi) durante l'organizzazione del "Forum nazionale sulla biodiversità" tenutosi a Washington (DC) dal 21 al 24 settembre 1986. Si suppone che Rosen abbia introdotto il termine solo come contrazione di "*biological diversity*" in documenti interni; tuttavia, ben presto esso ha iniziato ad essere ritenuto utile dalla comunità accademica per promuovere la causa della conservazione presso il grande pubblico.

³ Adottata a Nairobi il 22 maggio 1992 e aperta alla firma in occasione del Summit della Terra di Rio de Janeiro nello stesso anno, la Convenzione sulla Diversità Biologica (*Convention on Biological Diversity* – <https://www.cbd.int/>) rappresenta uno dei principali strumenti internazionali per la protezione dell'ambiente. Ratificata a oggi da 196 Paesi (tra i quali si annovera anche l'Italia), la Convenzione sulla Diversità Biologica sancisce per la prima volta su scala globale il principio che la biodiversità è un *patrimonio comune dell'umanità*, ma la responsabilità della sua tutela compete principalmente agli Stati. I tre obiettivi principali che la Convenzione si pone sono, in particolare, 1) la conservazione della diversità biologica, 2) l'uso sostenibile dei suoi elementi e 3) la giusta ed equa ripartizione dei benefici derivanti dall'utilizzo delle risorse genetiche, inclusi i risultati della ricerca scienti-

problema ambientale globale, definendo quest'ultima come la variabilità tra organismi viventi, articolata in tre diversi livelli: *a livello genetico* – intendendo con tale dizione la diversità nell'informazione genetica che contraddistingue gli individui di una stessa specie; *a livello di specie o tassonomica* – facendo quindi esplicito riferimento all'importanza di preservare la cosiddetta *alfa-diversità*, cioè la ricchezza di specie che abitano il nostro pianeta, misurabile sia in termini numerici (quantificando il numero di specie presenti in una determinata zona) che di frequenza delle specie (cioè, la loro rarità o abbondanza in un determinato territorio) – e *a livello ecosistemico* – definendo cioè il numero e l'abbondanza degli habitat, delle comunità viventi e degli ecosistemi all'interno dei quali i diversi organismi vivono e si evolvono⁴.

Già da tale complessa definizione si può facilmente intuire che il concetto di biodiversità funziona come un “termine ombrello”⁵ che combina diverse discipline, prospettive e settori di ricerca biologica: dall'ecologia alla genetica, dalla biologia molecolare a quella evolutiva, per non dimenticare zoologia, botanica, fisiologia e sistematica. Tuttavia, riteniamo che il termine condensi in sé anche un'intuizione teorica potente, in grado di spiegare perché esso abbia dato vita negli ultimi anni a un *corpus* crescente di ricerche che si sono mosse ben al di là dell'ambito scienze biologiche, coinvolgendo direttamente le scienze umane e, in particolare, la riflessione filosofica.

Il termine *biodiversità* nasce infatti dalla fusione etimologica (di cui ci si è avvalsi forse in maniera non del tutto cosciente nei primi utilizzi scientifici della parola) tra un termine di radice greca e uno di origine latina; una fusione che cela un messaggio culturale e filosofico che va ben oltre la tassonomia: la vita – intesa come *bios* [βίος], cioè come vita individuale, finita, incarnata e storica⁶ – non esiste se non nella sua

fica e dei prodotti derivati. Rispetto ad altri trattati ambientali, essa si distingue però per l'approccio *olistico* che la contraddistingue: la Convenzione non si limita, infatti, a promuovere la protezione di singole specie minacciate, ma sposta l'attenzione dalle entità ai processi naturali, introducendo una “svolta processuale” e una “visione sistemica” che riconosce l'interconnessione tra diversità genetica, specie, ecosistemi e culture locali. Ciò significa, nel concreto, che il concetto di biodiversità viene così legato alla sovranità nazionale sulle risorse biologiche, alla valorizzazione dei saperi tradizionali delle comunità indigene e alla necessità di un equilibrio tra sviluppo umano e salvaguardia ecologica. Cfr. E. Välvirronen, *Biodiversity and the Power of Metaphor in Environmental Discourse*, in “*Science Studies*”, vol. 11, 1998/1, pp. 19-34.

⁴ Questa trilogia è stata presentata come definizione standard in articoli scientifici e documenti politici. Per una panoramica generale si veda, ad esempio, K.J. Gaston, *Biodiversity: a biology of numbers and difference*, Blackwell, Cambridge (Mass.) 1996; M. Kaennel, *Biodiversity: A diversity in definition. Terminological utopia and scientific reality*, in “*European Forest Institute Proceedings*”, n. 18 – ed. by P. Bachmann, et al. – *Assessment of Biodiversity for Improved Forest Planning*, pp. 71-81.

⁵ E. Välvirronen, *Biodiversity and the Power of Metaphor in Environmental Discourse*, cit., p. 28.

⁶ È opportuno ricordare che il pensiero greco antico si avvale di due termini per indicare ciò che in italiano rientra sotto un unico concetto di *vita*: *zoë* [ζωή] e *bios* [βίος]. Il primo dei due termini qui elencati era utilizzato per indicare la vita come *forza vitale originaria*, ciclica, indistinta e condivisa da tutti gli esseri. Essa incarnava quindi la vita “senza volto” che scorre attraverso tutte le forme viventi: una dimensione impersonale, continua e generativa che si rinnova ininterrottamente. Il secondo termine citato designa, invece, la vita individuale, situata e formata, intesa come un percorso singolare e lineare (cioè delimitato da una nascita e da una morte), inserito in un contesto sociale e narrativo. *Bios* è quindi la vita che si racconta, che assume forma attraverso la relazione con l'altro e l'azione. Su tale distinzione e sul concetto di vita cfr. E. Canadelli, *Freccia e ciclo. Metafore evolutive e morfologiche della natura*, in “*Leitmotiv*”, n. 4, 2004, pp. 117-137; R. De Sanctis, *Per una breve storia della nozione di vita*, in “*S&F scienza&filosofia.it*”, n. 1, 2009, pp. 56-64; S.J. Gould, *Time's Arrow, Time's Cycle. Myth and metaphor in the discovery of geological time*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) and London 1987; tr. it. a cura di L. Sosio, *La freccia del tempo, il ciclo del tempo. Mito e metafora nella scoperta del tempo biologico*, Feltrinelli, Milano 1989; A. Pichot, *Histoire de la notion de vie*, Editions Gallimard, Paris 1995 e D. Tarizzo, *La vita, un'invenzione recente*, Laterza, Roma-Bari 2010. Tale distinzione, centrale nella filosofia antica, è stata ripresa e rielaborata in epoca contemporanea da filosofi interessati ad indagare il rapporto fra corpo, società e potere politico come M. Foucault, G. Agamben e R. Esposito: questi ultimi, sottolineando il divario fra i due termini, hanno marcato l'attenzione sul fatto che la *zoë* è stata storicamente esclusa dalla sfera della politica, mentre il *bios* è divenuto il terreno privilegiato del controllo e della normazione (cfr., a titolo di esempio, G. Agamben, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995; R. Esposito, *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004; M. Foucault, *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1976). Riteniamo che, nel contesto dell'ecologia e dell'estetica contemporanea, la distinzione tra i due termini possa però essere reinterpretata in chiave più positiva: se, da un lato, la *zoë* rappresenta la potenza generativa della natura che ci include, dall'altro, il *bios* suggerisce la necessità di dare forma, senso e responsabilità alla vita del singolo individuo. E, ci sembra, che il termine *Biodiversità*, riesca a tenere insieme queste due dimensioni, accostando la molteplicità di forme viventi che costituisce il cuore della *zoë* alla narrazione culturale della loro relazione, centrale nel concetto di *bios*.

diversitas, termine latino che rimanda alla molteplicità, alla varietà, all'alterità come condizione originaria dell'esistente. In altri termini, il termine oggetto delle nostre analisi nel presente numero della rivista *Itinera*, attesta che la vita è innanzitutto e soprattutto *divergenza, relazione, dinamismo e coesistenza*.

La perdita di biodiversità che le discipline biologiche attestano non è quindi soltanto un problema “tecnico-scientifico” da valutare quantitativamente e monitorare, ma è inestricabilmente connessa a una crisi percettiva, culturale ed epistemologica che ci interroga come società occidentale e, più in generale, come specie umana, coinvolgendo direttamente il significato che la vita e il suo valore ha in sé e per noi. Il termine biodiversità non indica difatti soltanto una variabile biologica da quantificare e proteggere, ma anche un orizzonte simbolico, relazionale e valoriale che sollecita la riflessione filosofica a ripensare il significato di parole-chiave del pensiero novecentesco come “esistenza”, “divergenza”, “coabitazione”, “comunità” e “responsabilità”, suscitando importanti interrogativi di natura ontologica, etica ed estetica.

Se difatti a livello ontologico, la biodiversità ci invita a superare visioni gerarchiche e antropocentriche della natura per adottare ontologie relazionali che riconoscano l'eguaglianza ontica tra gli esseri viventi⁷, dal punto di vista etico essa è al centro di elaborazioni che propongono un'etica della cura⁸, della responsabilità interspecifica e della giustizia ecologica⁹. In ambito estetico, infine, la biodiversità è sempre più considerata come fonte di esperienza estetica non riducibile alla classica idea di bellezza, ma connessa alla complessità, alla sorpresa, al sublime e all'alterità. Una concezione, quella qui proposta, che non rappresenta l'esito di un percorso concettuale lineare, ma il punto di arrivo di un lavoro di “riscoperta etimologico-concettuale” che, negli ultimi decenni del XX secolo, ha permesso di ritornare ancora una volta alle radici settecentesche della disciplina estetica, affermandone lo statuto di filosofia non speciale¹⁰. Se difatti, come suggerisce l'estetologo tedesco Gernot Böhme (1937-2022), «affrontiamo il campo dell'estetica facendo appello alle domande di un'ecologia estesa, si apre la porta a un'altra estetica, molto diversa dalla precedente»¹¹, un'Estetica naturale che ci consente di cogliere le spinte innovative per il presente, avvicinando sempre più tale disciplina filosofica alle tematiche ecologiche, mettendone in luce il potenziale per sviluppare forme di attenzione percettiva e di cura nei confronti del mondo vivente.

⁷ Cfr. E. Borgnino, *Ecologie native*, elèuthera, Milano, 2022; R. Brigati, V. Gamberi, *La svolta ontologica in antropologia*, Quodlibet, Macerata 2019; P. Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris 2005; tr. it. di A. D'Orsi, *Oltre natura e cultura*, Raffaello Cortina editori, Milano 2021; E. Kohn, *How Forests Think*, University of California Press, Berkeley, 2013; tr. it. di A. Lucera, *Come pensano le foreste. Per un'antropologia oltre l'umano*, Nottetempo, Milano, 2021; T. Ingold, *Correspondances*, Polity Press, Cambridge 2021; tr. it. di N. Perullo, *Corrispondenze*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2021; N. Perullo, *Estetica senza (s)oggetti. Per una nuova ecologia del percepire*, DeriveApprodi, Roma 2022.

⁸ Cfr. A. Leopold, *A Sand County Almanac: With Essays on Conversation from Round River* (1948), Ballantine, New York 1966; tr. it. di A. Roveda, *Pensare come una montagna. A Sand County Almanac*, Piano B, Prato 2019; A. Næss, *The Selected works of Arne Næss*, ed. by H. Glasser, A. Drengson, Springer, Dordrecht 2005; M. Serres, *Le contract naturel*, Éditions François Bourin, Paris 1990; tr. di A. Serra, *Il contratto naturale*, Feltrinelli, Milano 2019; F. Nasi, L. Valera (a cura di), *Arne Næss*, Quodlibet, Macerata 2023; M. Tallanchini (a cura di), *Etiche della Terra. Antologia di filosofia dell'ambiente*, Vita e pensiero, Milano 1998.

⁹ Cfr. F. Luisetti, *Essere pietra. Ecologia di un mondo minerale, wetlands*, Venezia 2023; V. Plumwood, *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason*, Routledge, Abingdon 2002; K. Soper, *What is Nature? Culture, Politics and the Non-Human*, Blackwell, Oxford 1995.

¹⁰ La proposta di un'estetica intesa come “filosofia non speciale” connessa in generale alla sfera della sensibilità e alla percezione è stata al centro di un interessante dibattito in Europa. Ricordiamo, solo a titolo di esempio, le opere: G. Böhme, *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1995; tr. it. di T. Griffero, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Marinotti Edizioni, Milano 2010; E. Garroni, *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari 1986; W. Welsch, *Aesthetics Beyond Aesthetics: Towards a New Form of the Discipline*, in M. Honkanen (ed.), *Practical Aesthetics in Practice and in Theory. Proceedings XIIIth International Congress of Aesthetics*, International Association for Aesthetics, Lahti (Finland) 1995, pp. 18-37; *Id.*, *Cambio di rotta. Nuove vie dell'estetica*, a cura di L. Amoroso, Aesthetica edizioni, Sesto San Giovanni (Mi) 2019.

¹¹ G. Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main 1989, p. 7. Cfr. a tal proposito anche V. Maggiore, *L'Estetica nell'età dell'Antropocene: i molteplici volti della riflessione estetica contemporanea sulla natura*, in V. Maggiore, S. Tedesco (eds.), *Ecoestetica. Scritti sull'estetica della Natura*, Meltemi, Milano 2023, pp. 9-59 ed Ead., *Sentire la natura. un nuovo spazio per l'estetica nell'età dell'Antropocene*, Plumelia, Bagheria (PA) 2025.

L'estetica può dunque contribuire a problematizzare e arricchire il discorso sulla biodiversità, spostandolo dal *piano gestionale* a quello *critico e trasformativo*, capace di interpellare le visioni del mondo dominanti. Come infatti emblematicamente scrive Holmes Rolston III, uno dei pionieri dell'estetica ambientale contemporanea, «la biodiversità non è solo un dato di fatto, ma una realtà ricca di valori»¹². Occorre dunque un cambio di paradigma, capace di coinvolgere anche le scienze umane e sociali, le arti, le filosofie. Occorre cioè, per dirla con le parole di Böhme, un'estetica ecologica, che non si limiti a osservare e descrivere il mondo, ma che si interroghi sul modo in cui lo *sentiamo*, lo *abitiamo*, lo *immaginiamo*. Solo così sarà possibile passare da una rappresentazione *oggettivante* a un'esperienza *incarnata e relazionale* della natura, traduzione esperienziale della biodiversità.

Il presente numero della rivista *Itinera* nasce pertanto dal riconoscimento dell'esigenza di proporre un dialogo profondo tra Estetica e Biodiversità, non come contaminazione marginale o accessoria, ma come campo epistemico centrale¹³. L'estetica, nel senso più originario del termine *aisthesis*, come scienza della sensibilità e dell'esperienza percettiva, può contribuire a ridisegnare il nostro rapporto con la vita, ampliando le forme del sentire, del conoscere e del prendersi cura. Superare la frattura fra le cosiddette “due culture”, cioè tra scienze naturali e saperi umanistici, significa quindi riattivare la vocazione interdisciplinare dell'estetica come filosofia di ampio respiro, capace di attraversare linguaggi, campi e metodi.

L'articolazione del numero riflette tale prospettiva. I contributi qui raccolti si distribuiscono in quattro sezioni tematiche, cui si affiancano due interviste che danno voce, rispettivamente, al mondo della ricerca scientifica e a quello della pratica artistica.

La prima sezione, intitolata *Radici e modelli teorici dell'estetica della biodiversità*, è dedicata a una chiarificazione concettuale dei nessi fra estetica e biodiversità. I saggi qui raccolti (*Biodiversity and Aesthetics: Some Historical Remarks* di Endre Szécsényi; *Percezione e Biodiversità. Riflessioni fenomenologiche per un modello relazionale* di Alessio Martino; “*La forma quanto l'essere*”. *Un'estetica alla base della diversità biologica* di Domenico Licciardi; *Charisma in Conservation Biology. Preliminary Notes to an Aesthetic-Philosophical Approach* di Mariagrazia Portera e *The Aesthetic Experience of Biodiversity. A Hypothesis for a Sublimely Biodiverse World* di Valeria Maggiore) esplorano le genealogie storiche e filosofiche che permettono di ripensare il concetto di biodiversità attraverso la lente dell'estetica. Dalla biologia evoluzionistica all'estetica morfologica, dal concetto di *forma vivente* alla critica del carisma animale come criterio selettivo, la biodiversità viene interpretata come orizzonte fenomenologico, simbolico e percettivo, di cui, in chiusura alla sezione, si propone una rilettura alla luce del concetto di sublime ambientale: una via per esperire la biodiversità in quanto totalità fragile, vertiginosa e inafferrabile.

La seconda sezione è invece intitolata *Estetica, scienza ed ecologia: nuovi paradigmi* e si propone di approfondire il dialogo tra la riflessione estetica e le scienze della vita. I saggi qui presenti (*Biodiversity and the Art of Living. Food as an aesthetic and environmental Experience* di Elisabetta Di Stefano; *Estetica della*

¹² H. Rolston III, *Conserving Natural Value*, Columbia University Press, New York 1994, p. 66.

¹³ In quest'ottica il numero rappresenta l'ideale prosecuzione di due convegni tenuti all'Università degli Studi di Palermo nel 2023 e nel 2024: l'International Workshop “Cultivating the Idea of Biodiversity. The arts and their languages for an ecologist engagement in the public space” (6-7.06.2023) che, mettendo in dialogo biologi, estetologi, storici dell'arte e artisti siciliani, si proponeva di discutere e definire la struttura metodologica e il quadro concettuale per la riconsiderazione della biodiversità come caratteristica trasversale e transdisciplinare della cultura e della vita sostenibili; e l'International Conference “The Aesthetics of Biodiversity. Beauty as an engine for environmental protection” (15.10.2024), dedicata all'analisi del rapporto fra Estetica e Biodiversità, tentando di operare una chiarificazione concettuale e una riflessione di metodo intorno al concetto di *bellezza*, intrecciando un fitto dialogo tanto con le discipline scientifiche, quanto con quelle filosofiche e artistico-letterarie.

zona critica: ecologia, scienza, politica di Enrico Comes; *Le soglie del sé: una comparazione vegetale* di Dario La Mendola e *Bellezza, biodiversità e sostenibilità: spunti dagli insegnamenti di Papa Francesco* di Tebaldo Vinciguerra) affrontano da una pluralità di punti di vista temi come l'estetica quotidiana, l'immaginazione ecologica, la sensibilità ambientale e il corpo come strumento di conoscenza. Emergono, in tale sezione, nuove forme di epistemologia incarnata, che mettono in discussione la tradizionale separazione tra soggetto conoscente e oggetto naturale, attestando come la biodiversità, in una prospettiva estetica sia un campo esperienziale che coinvolge affetti, immaginazione, memoria, spiritualità.

La terza sezione, intitolata *Pratiche artistiche e immaginari ecologici*, mette in luce nello specifico il ruolo delle arti nella costruzione di un nuovo rapporto con il vivente. Attraverso installazioni, performance e dispositivi relazionali di cui gli articoli presenti in tale sezione tentano di dare testimonianza (*Re-Mediation and Remedies: Positioning Ecological art of the 21st Century in the Quest for Biodiverse Future* di Diego Mantoan; *Beyond Curated Nature: The Garden's Potential in Contemporary Art* di Annalena Schlüchter; *Verso un'estetica umida. Attraversamenti artistici alla foce del fiume Oreto* di Giulia Crisci e *Submerged Aesthetics, Emerging Policies: the Role of Eco-Art in marine Conservation Through The House Of Fish Project* di Isha Bansal e Shambhavi Shivani), artisti e performers attivano modalità alternative di percepire e rappresentare la biodiversità: l'arte diventa così una forma di cura ecologica, capace di dare voce a ciò che nella vita resta invisibile, fragile, marginale.

La quarta sezione si concentra, invece, sulle pratiche quotidiane, le strategie progettuali e le modalità comunicative che possono contribuire a una trasformazione estetica e politica della sensibilità ed è intitolata *Cultura, design e comunicazione per una biodiversità vissuta*. Dal design biocentrico alla moda sostenibile, dalle narrazioni transmediali alle pratiche di cittadinanza ecologica, gli articoli raccolti in tale sezione (*Poetiche estetiche ed ecologiche del biophilic design. il potere rigenerativo della natura nelle aree urbane* di Dana Svorova; *Verso una moda ecologica: la lezione di Eugen Fink e i nuovi tessuti cruelty-free* di Ivana Randazzo; *Attivismo transmedia i4 en el ecosistema mediático: remediación, reapropiación y viralización en la era del produso* di Carolina Fernández-Castrillo) mostrano come la biodiversità possa diventare esperienza vissuta, forma di vita condivisa, principio guida per un nuovo *ethos* del presente.

A tali riflessioni si affiancano due interviste, che costituiscono due nodi chiave del progetto del numero.

Nella prima (*Il National Biodiversity Future Centre e le sfide della biodiversità: ricerca, comunicazione e sensibilizzazione*), Gianluca Sarà – professore di Ecologia e responsabile dello Spoke 1 del *National Biodiversity Future Center (NBFC)* – offre una panoramica sul primo centro nazionale dedicato alla ricerca e innovazione in materia di biodiversità, finanziato dal MUR attraverso i fondi europei del *NextGenerationEU*¹⁴. L'intervista non solo illustra gli obiettivi scientifici e tecnologici del centro, ma sottolinea l'importanza del dialogo tra scienze naturali, arti e discipline umanistiche. È proprio la diversità dei linguaggi e dei metodi – sostiene Sarà – a rappresentare la vera forza per affrontare la crisi della biodiversità, e in questo contesto l'estetica può svolgere un ruolo decisivo nel promuovere consapevolezza e coinvolgimento pubblico.

¹⁴ Il National Biodiversity Future Center (NBFC) è il primo grande centro italiano interamente dedicato allo studio e alla tutela della biodiversità. Finanziato dal Ministero dell'Università e della Ricerca grazie ai fondi europei del programma NextGenerationEU, il centro coordina il lavoro di oltre 2000 esperti tra ricercatori, università, enti di ricerca e aziende. Il suo principale obiettivo è capire come proteggere e valorizzare la ricchezza di specie animali, vegetali e habitat che rendono unico il nostro territorio, in particolare quello del Mediterraneo. Il centro svolge attività scientifiche e tecnologiche per monitorare le specie a rischio, prevenire la perdita di biodiversità e ripristinare gli ecosistemi danneggiati. Oltre alla ricerca, con iniziative di partecipazione pubblica e progetti educativi, il NBFC contribuisce a far crescere una cultura della natura e sostiene chi prende decisioni nella gestione del territorio.

Nella seconda intervista (*Radici, Corpo, Ascolto. L'arte come pratica per sentire la biodiversità*), l'artista Laura Pitingaro racconta il suo percorso creativo all'intersezione tra arti visive ed ecologia. La sua ricerca intreccia sensibilità corporea, memoria sensoriale e immaginazione come forme di conoscenza del vivente. L'arte, in questa visione, non è semplice rappresentazione, ma ascolto attivo, forma di presenza, strumento di relazione con il non umano. Pitingaro invita a concepire l'esperienza estetica come una pratica trasformativa, che ci riapre all'intensità silenziosa della biodiversità.

Il presente numero della rivista *Itinera* intende pertanto porsi, nella sua ricchezza di articolazioni, come manifesto operativo per *un'estetica ecologica della biodiversità*, intendendo quest'ultima come un evento da ascoltare, un mondo da coabitare, un linguaggio da decifrare. Siamo difatti convinti che la disciplina estetica sia in grado di rispondere attivamente all'attuale crisi ambientale che è anche – e forse soprattutto – una crisi della percezione, dell'immaginazione e del linguaggio: lungi dall'essere un sapere ancillare, essa è una pratica trasformativa, capace di cambiare la postura epistemica, la sensibilità morale e l'immaginario collettivo con cui abitiamo il mondo. Solo attraverso una rieducazione del sentire sarà difatti possibile invertire la rotta della sempre crescente di biodiversità, riscoprendo nella *biological diversity* non solo un valore ecologico, ma anche una condizione estetica e politica dell'essere al mondo.

BIBLIOGRAPHY

- Agamben G., *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.
- Böhme G., *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1995; tr. it. di T. Griffero, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Marinotti Edizioni, Milano 2010.
- Borgnino E., *Ecologie native*, elèuthera, Milano, 2022.
- Brigati R., Gamberi V., *La svolta ontologica in antropologia*, Quodlibet, Macerata 2019.
- Canadelli, Elena, *Freccia e ciclo. Metafore evolutive e morfologiche della natura*, in "Leitmotiv", n. 4 / 2004, pp. 117-137 (<http://www.ledonline.it/leitmotiv/allegati/leitmotiv040408.pdf>).
- Descola P., *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris 2005; tr. it. di A. D'Orsi, *Oltre natura e cultura*, Raffaello Cortina editori, Milano 2021.
- De Sanctis R., *Per una breve storia della nozione di vita*, in "S&F scienza&filosofia.it", n. 1, 2009, pp. 56-64 (http://www.scienzaefilosofia.it/res/site70201/res451024_11-DE-SANCTIS.pdf).
- Esposito R., *Bíos. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004.
- Foucault M., *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1976.
- Garroni E., *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari 1986.
- Gaston K.J., *Biodiversity: a biology of numbers and difference*, Blackwell, Cambridge (Mass.) 1996.
- Ghilarov A., *What does "biodiversity" mean – scientific problem or convenient myth?*, in "Trends in Ecology and Evolution", n.11, pp. 304-306.
- Gould S.J., *Time's Arrow, Time's Cycle. Myth and metaphor in the discovery of geological time*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) and London 1987; tr. it. a cura di L. Sosio, *La freccia del tempo, il ciclo del tempo. Mito e metafora nella scoperta del tempo biologico*, Feltrinelli, Milano 1989.
- Kaennel M., *Biodiversity: A diversity in definition. Terminological utopia and scientific reality*, in "European Forest Institute Proceedings", n. 18 – ed. by P. Bachmann, et al. – *Assessment of Biodiversity for Improved Forest Planning*, pp. 71-81.
- Kohn E., *How Forests Think*, University of California Press, Berkeley, 2013; tr. it. di A. Lucera, *Come pensano le foreste. Per un'antropologia oltre l'umano*, Nottetempo, Milano, 2021.
- Ingold T., *Correspondances*, Polity Press, Cambridge 2021; tr. it. di N. Perullo, *Corrispondenze*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2021.
- Leopold A., *A Sand County Almanac: With Essays on Conversation from Round River* (1948), Ballantine, New York 1966; tr. it. di A. Roveda, *Pensare come una montagna. A Sand County Almanac*, Piano B, Prato 2019.
- Pichot A., *Histoire de la notion de vie*, Éditions Gallimard, Paris 1995.
- Luisetti F., *Essere pietra. Ecologia di un mondo minerale*, wetlands, Venezia 2023.
- Maggiore V., *L'Estetica nell'età dell'Antropocene: i molteplici volti della riflessione estetica contemporanea sulla natura*, in V. Maggiore, S. Tedesco (eds.), *Ecoestetica. Scritti sull'estetica della Natura*, Meltemi, Milano 2023, pp. 9-59.

- Sentire la natura. un nuovo spazio per l'estetica nell'età dell'Antropocene*, Plumelia, Bagheria (PA) 2025.
- Maggiore V., Tedesco S. (eds.), *Ecoestetica. Scritti sull'estetica della Natura*, Meltemi, Milano 2023.
- Næss A., *The Selected works of Arne Næss*, ed. by H. Glasser, A. Drengson, Springer, Dordrecht 2005.
- Introduzione all'ecologia*, Edizioni ETS, Pisa, 2015.
- Siamo l'aria che respiriamo. Saggi di ecologia profonda*, Piano B edizioni, Prato 2021.
- Nasi F., Valera L. (a cura di), *Arne Næss*, Quodlibet, Macerata 2023.
- Perullo N., *Estetica senza (s)oggetti. Per una nuova ecologia del percepire*, DeriveApprodi, Roma 2022.
- Plumwood V., *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason*, Routledge, Abingdon 2002.
- Rolston III H., *Conserving Natural Value*, Columbia University Press, New York 1994.
- Rosen WG., *What's in a name?*, in "BioScience", vol. 47, Issue 10, 1997, pp. 708-712.
- Sarkar S., *Origin of the Term Biodiversity*, in "BioScience", vol. 71, issue 9, 2021, p. 893.
- Serres M., *Le contract naturel*, Éditions François Bourin, Paris 1990; tr. di A. Serra, *Il contratto naturale*, Feltrinelli, Milano 2019.
- Soper K., *What is Nature? Culture, Politics and the Non-Human*, Blackwell, Oxford 1995.
- Takacs D., *The Idea of Biodiversity: Philosophies of Paradise*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996.
- Tallanchini M. (a cura di), *Etiche della Terra. Antologia di filosofia dell'ambiente*, Vita e pensiero, Milano 1998.
- Tarizzo D., *La vita, un'invenzione recente*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- Välvirronen E., *Biodiversity and the Power of Metaphor in Environmental Discourse*, in "Science Studies", vol. 11, 1998/1, pp. 19-34.
- Welsch W., *Aesthetics Beyond Aesthetics: Towards a New Form of the Discipline*, in M. Honkanen (ed.), *Practical Aesthetics in Practice and in Theory. Proceedings XIIIth International Congress of Aesthetics, International Association for Aesthetics*, Lahti (Finland) 1995, pp. 18-37; Id., *Cambio di rotta. Nuove vie dell'estetica*, a cura di L. Amoroso, Aesthetica edizioni, Sesto San Giovanni (Mi) 2019.
- Wilson E.O., Peter F.M. (eds.), *Biodiversity*, National Academies Press, Washington (DC) 1988.

**BIODIVERSITY AND AESTHETICS:
SOME HISTORICAL REMARKS**

Endre Szécsényi

 ORCID: 0000-0002-9280-3833

ELTE Eötvös Loránd University, Budapest (01jsq2704)

Contacts: szecsényi.endre@btk.elte.hu**ABSTRACT**

This article explores the historical roots of the aesthetic experience of biodiversity, focusing on a formative period of modern aesthetics between the mid-17th and late 18th centuries. Drawing on the works of Balthasar Gracián, Joseph Addison, and Johann Wolfgang von Goethe, the paper argues that the diversity and multitude of living species – what we now call biodiversity – were already central to proto-aesthetic and early aesthetic reflections on nature. Although lacking modern ecological awareness, these authors attributed profound emotional, philosophical, and symbolic value to the variety of life. Gracián's concept of the innocent gaze, Addison's aesthetic of novelty and fullness of being, and Goethe's morphological insights into metamorphosis each exemplify a distinct mode of aesthetically engaging with biodiversity. The study concludes with critical reflections on the limits of linking aesthetic appreciation to ethical responsibility in contemporary debates on conservation, warning against instrumental or scientific appropriations of aesthetic experience.

Keywords: Aesthetic experience of nature, Gracián, Addison, Goethe.**BIODIVERSITÀ ED ESTETICA: ALCUNE OSSERVAZIONI STORICHE**

Il presente articolo indaga le radici storiche dell'esperienza estetica della biodiversità, concentrandosi su un periodo formativo dell'estetica moderna compreso tra la metà del XVII e la fine del XVIII secolo. Attraverso l'analisi delle opere di Balthasar Gracián, Joseph Addison e Johann Wolfgang von Goethe, si sostiene che la diversità e la molteplicità delle specie viventi – ciò che oggi chiamiamo biodiversità – fossero già centrali nelle riflessioni proto-estetiche e nelle prime elaborazioni estetiche sulla natura. Pur privi di una consapevolezza ecologica moderna, questi autori attribuivano alla varietà della vita un profondo valore emotivo, filosofico e simbolico. Il concetto di sguardo innocente in Gracián, l'estetica della novità e della pienezza dell'essere in Addison e le intuizioni morfologiche sulla metamorfosi in Goethe rappresentano ciascuno un diverso modo di rapportarsi esteticamente alla biodiversità. Lo studio si conclude con una riflessione critica sui limiti del legame tra apprezzamento estetico e responsabilità etica nei dibattiti contemporanei sulla conservazione, mettendo in guardia contro usi strumentali o scientifici dell'esperienza estetica.

Parole chiave: Esperienza estetica della natura, Gracián, Addison, Goethe.

«Ecology is Nature-Philosophy *secularized*».
(Ian Hamilton Finlay, *Unconnected Sentences
on Gardening*, 1980)

1. INTRODUCTION

In this paper¹, I discuss some aspects of the first period of *modern* aesthetics, from the middle of 17th century to the late 18th century. In this one and half centuries, the emerging modern aesthetics was paradigmatically engaged in the experience of nature, and not in art. Even in his *Critique of Judgment* (1790), Immanuel Kant takes the *paradigmatic* examples of the free beauty, and both the mathematically and dynamically sublime from nature.² The topic of biodiversity (i.e. the variety and abundance of living species) can be found as an important ingredient of the proto-aesthetic or early aesthetic experience of nature, but, unlike our ecological understanding, biodiversity was still considered as a natural fact, something which was established in the great chain of being, to be appreciated, but not something we can or have to preserve. If there was any human duty associated with the early aesthetic appreciation of biodiversity, it was rather a gratitude to the creator. Modern natural sciences, which simultaneously rose in the 17th century, supported the traditional faith that Nature was the creation of a benevolent and wise god; the fresh scientific discoveries and the new model of the universe did not refute this conception at all as we have learnt from several excellent studies of the intellectual history of modern sciences. And it is also obvious that the ardent issues of our present – the global dangers from climate change, the massive extinction of species, or the consequences of the Anthropocene – could not still be raised and discussed in this period. Taking the significant differences between the two ages or between the two intellectual and social-political environments seriously, one can rightly raise the question: what could we learn from the intellectual historical reflections on this one-and-half-century period that would be beyond antiquarian interest?

In what follows, I will show that, on the one hand, biodiversity³ has played a significant role in the modern aesthetic appreciation of nature from the very beginning, long before the ecological function and importance of biodiversity was recognised as a scientific fact, and, on the other, that already this proto-aesthetic or aesthetic⁴ approach to the variety and multitude of living beings could shape the status of man in the relation to their natural environment. I will briefly discuss three figures – a Spaniard, an Englishman and a German – of this period: the Jesuit Balthasar Gracián from the middle of the 17th century, the essayist, playwright and editor Joseph Addison from the very early 18th century, and finally Goethe who needs no introduction. All three were prolific authors, all three were both creative writers and people with deep

¹ Its first version was presented at the international workshop «Cultivating the Idea of Biodiversity: The Arts and their Languages for an Ecologist Engagement in the Public Space» at the University of Palermo on the 7th of June, 2023. – Both my in-situ participation at the event, and the elaboration of this paper were supported by the National Research, Development and Innovation Office (Hungary), Project Nr. OTKA K143294 *Perspectives in Environmental Aesthetics* (2022–2025).

² Even if by the time Kant's mature aesthetics was published, the focus of philosophical aesthetics has shifted to art and the genius artist, and Kant himself discussed these issues too in the first part of the Third Critique. – There was, of course, a significant theoretical interest in the arts during this period, but from the perspective of *modern* aesthetics, the experience of nature (and everyday life) had theoretical primacy.

³ In this paper, by «biodiversity» I simply mean the variety and abundance of living species on Earth; I am well aware that it is an anachronistic use in the light of the contemporary scientific definition of the word.

⁴ I use «aesthetic» and «proto-aesthetic» as historical categories, because I think that modern aesthetics emerged only from the early 18th century onwards as an unprecedented form and manner of experience, so I do not use «aesthetic» as an umbrella category that generally refers to the arousal of delight, admiration and similar emotions.

philosophical or theoretical interests; all three can be considered as significant contributors to modern aesthetic thinking, and all three had explicit opinions on the function and aesthetic meaning of biodiversity. Moreover, Addison was a «Humorist in Gardening», as he called himself in a famous *Spectator* essay in which he announced a new taste in garden design⁵, while Goethe was also a philosopher-botanist and a garden expert as it has been quite conspicuous, for example, to the readership of his novel *Die Wahlverwandtschaften* (1809).

Gracián created his oeuvre before the great discoveries of Newtonian natural sciences and before the so-called scientific revolution; Addison was already well aware of the fresh scientific discoveries, and several essays of his dealt with or referred to physico-theological and modern scientific issues or directly continued the tradition of Protestant meditations famously cultivated by Robert Boyle. At the same time, Addison couldn't have read Carl Linnaeus' *Systema naturae* (1735), which was already very well-known by Goethe and his generation, while they otherwise still couldn't have known anything about the theory of evolution or the methods of modern ecology. Nevertheless, Goethe didn't build on or develop Linnaeus' great system to name and to order every living being in nature, rather he was interested in the unfolding and the development of plants and animals, moreover in their interactions with the environment. My selection, although arbitrary, will hopefully prove at least illustrative. Finally, inspired by this brief historical overview, I will try to draw some lessons for contemporary aesthetic thinking in the form of a few closing remarks.

2. THE ADMIRABLE VARIETY AND MULTITUDE OF CREATURES

The multitude and variety of creatures in the framework of divine creation was an ancient topic. We have already known from the Genesis that in the third day the plants were created, in the fifth and sixth days all the animals. First the fish and the birds: «Let the waters bring forth *abundantly* the moving creature that hath life, and fowl that may fly above the earth in the open firmament of heaven» (Gen 1: 20), then the animals of land: «Let the earth bring forth the living creature after his kind, cattle, and creeping thing, and beast of the earth after his kind» (Gen 1:24).⁶ The swarm of living species was a clear sign of the power and generosity of the creator. And their order or hierarchical arrangement was a sign of his wisdom. However, in the *mode* of appreciation of this feature of nature, Gracián invented something new, and I am inclined to name it a proto-aesthetic gaze. At the outset of the first volume of his allegorical novel, *El Criticón* (1651), Gracián introduces one of his main characters whose name is Andrenio, he is *the man of nature*. According to the fiction, Andrenio grew up imprisoned in a cave on the island of St. Helena, he was fed by wolves. Having followed an enormous earthquake, the mountain collapsed, and he escaped from his dungeon. This was for the first time in his life he could look around and could wonder at nature on the surface of the earth in sunlight. His first impressions and later reflections upon both nature and his own first reactions were disclosed in the form of a dialogue with the shipwrecked and disillusioned Critilo, the other main

⁵ J. Addison and Others, *The Spectator*, vol. 4., D. F. Bond (ed. by), The Clarendon Press, Oxford, 1965, p. 188. (No. 477.)

⁶ We can find similar descriptions in other ancient cosmogonies, too, for example, Empedocles taught that «[u]nder strife [the four elements] have different forms and are all separate, but they come together in love and are desired by one another. From them comes all that was and is and will be hereafter – trees have sprung from them, and men and women, and animals and birds and water-nourished fish, and long-lived gods too, highest in honor». (Fr. 21.) Or: «formerly unmixed things were in a mixed state, owing to the exchanging of their ways. And, as they were being mixed, countless types of mortal things poured forth, fitted with all kinds of forms, a wonder to see». (Fr. 35.) Empedocles, *The Extant Fragments*, transl. by M. R. Wright, Yale University Press, New Haven, London, 1981.

character, who represents *the man of the world* in this novel. Andrenio's original admiration was not relied on the recognition of the visible world's order and its beauty, that is, of the *cosmos*, as we might expect based on similar earlier illustrations, like, e.g., Cicero's example in his *De natura deorum* (II. 95.), which he had taken from Aristotle's now lost *De philosophia*,⁷ or Lucretius' lines, inspired from the same textual source, on «the novel aspect of nature» from his *De rerum natura*.⁸ Instead, we are informed about Andrenio's violently passionate reactions to nature, to «the grand theatre of the universe», which precede any intellectual insight, in the second chapter:

the whole vigour of my Soul applying it self to the Windows of my Eyes with that Contentment, and Curiosity, that it disabled the rest of my Senses to perform their Function, that for a whole day I remained immoveable, unsensible, and dead, being overwhelmed by over-powering of too strong a Life. I would here express, but it is impossible, the intense violence of my Affections, the extravagant Raptures of my Soul; [...] the wonder and amazement I then conceived, are not so clearly forgotten, but that the sense thereof, do strongly affect me.⁹

Not the intellectual insight into the great order of nature is mentioned here, but an irresistible stream of emotions which triggered both enthusiasm and long lasting affections in our hero. Critilo – who is continuously interpreting Andrenio's memories by phrasing and explaining them in a philosophical or moral language – associates Andrenio's amazed state of mind with the first man's: «O! How much I envy thee [...] this unknown happiness of thine, the only privilege of the first Man, and you, the Faculty of seeing all at once, and that with Observation, the Greatness, Beauty, Harmony, Stability, and Variety of this created Fabrick»¹⁰. According to Critilo, Andrenio possesses Adam's innocent gaze, and through it he is capable of perceiving and enjoying the whole creation with the proto-aesthetic qualities of greatness (sublime), beauty, harmony – and variety. The latter is the source of the modern aesthetic category of novelty.¹¹ Later Addison also discusses the aesthetic appreciation of nature mostly, but not exclusively, under the category of novelty, and identifies the special joy of the aesthetic experience provided by the polite imagination of the spectator as «innocent pleasure», in that I tend to see a heir of Adam's and Andrenio's innocent gaze.

⁷ A few pages later, in the framework of considering the beauties of the world as the creations of the divine providence, Cicero writes: «let us behold the whole Earth [...] clothed with flowers and grass and trees and corn, forms of vegetation all of them incredibly numerous and inexhaustibly varied and diverse. [...] Think of all the various species of animals, both tame and wild! think of the flights and songs of birds! Think of all the various species of animals, both tame and wild! think of the flights and songs of birds! of the pastures filled with cattle, and the teeming life of the woodlands! Then why need I speak of the race of men? [...] whose industry diversifies and adorns the lands and islands and coasts with houses and cities. [...] Then how great is the beauty of the sea! how glorious the aspect of its vast expanse! how many and how diverse its islands! how lovely the scenery of its coasts and shores! how numerous and how different the species of marine animals...» Cicero, *De natura deorum; Academica*, transl. by H. Rackham, Harvard University Press, Cambridge, 1967, p. 219. These beauties can be recognised by the intellect, «as we can picture them in our minds», and the profusion and variation of these things are essential ingredients of their beauties, in the cases of both inanimate and animal (on land, in water and in the air) creatures and in the case of human productions on the earth.

⁸ «[C]onsider the pure splendor of the sky and all within its confines [...]. Suppose that all these marvels were now revealed to mortals for the first time and were suddenly and unexpectedly thrust before their eyes, what more wonderful spectacle than this could be imagined, what spectacle that people would be less prepared to conceive as credible, if they had not yet witnessed it? None in my opinion; so marvelous would this sight have been. As it is, however, the spectacle has so satiated us that it has palled, and no one thinks it worth gazing up at the lambent precincts of the sky». Lucretius, *On the Nature of Things*, transl. by M. Ferguson Smith, Hackett, Indianapolis, Cambridge, 2001, p. 61. (II: 1031–39). For the several species of living creatures and their numerous members, see *Ibid.* (II. 1075ff).

⁹ B. Gracián, *The Critick*, transl. by P. Rychaut, Henry Brome, London, 1681, p. 15.

¹⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹¹ Paul Rychaut, the 17th-century English translator, who, of course, could not know anything about the future aesthetic career of this quality, gave «Novelty» as marginal subtitle to this very passage of *El Criticón*. Both Cicero and Lucretius mentioned «novelty» in similar context, but rather as a rapidly fleeting feature of the wonderful.

In the third chapter of *El Criticón* we can read about the «Natures Comeliness» («La hermosa naturaleza»). This is how the chapter starts:

The Variety of Nature is one part of its comely adornment, and affords us matter to busie our Heads in Contemplation, and our Tongues in Praises: our Souls are naturally propense to observe the effects of Nature: The wisest man [... always recommended us to proceed] to such sublime Rapture as may serve to raise in us the returns Gratitude and Glory to the supream Creator. Though admiration be the Daughter of Ignorance, yet it is the Mother of Content; to admire in small things is folly, and to stand unstruck at more miraculous Prodigies is inadvertency.¹²

Then two pages later Andrenio adds:

that which with most delight I considered, was, that amongst the multitude of Creatures, there should be so great diversity, and difference, that not one leaf of a Plant, nor of a Sparrow, should have a resemblance of another Species. In this, said Critilo, the wise Creator determined not only to supply the meer necessities, and wants of Man, for whose sake all was created, but bountifully to extend his hand in a various plenty, that so he, who had been thus liberal in his Gifts, might well expect man should nor be sparing or niggardly in his returns of service.¹³

The first feature of natural beauty immediately perceived by the man of nature is the variety of nature: the multitude and diversity of living beings, anachronistically, the biodiversity of nature. This instinctive or visceral appreciation of nature which naturally raises to the level of enthusiasm is tightly connected to the feeling of gratitude toward the creator of all the species. In Critilo's explanation this abundance is far more than the needs of human beings, so it is a kind of surplus, whose providential goal is to improve man's propensity to show more gratitude and respectful attitude towards the Creator. A few pages later Andrenio – at least in the contemporary English translation of the novel – summarizes his first proto-aesthetic impressions as follows:

I have admired four strange Prodigies in this Universe, vis. [i] The multitude and variety of Creatures, [ii] the harmony and agreement in Contraries, [iii] their beauty and ornament mixed with profit, and convenience, and [iv] their mutations with Permanency. Yet above all, I remained confused in the knowledge of the Creator, who is so manifest in his Creature, and yet hid in himself; whose Attributes are imprinted on very step, and action of his Work, as his Omnipotency in the execution, his Providence in the Government, his Beauty in the perfection, his Bounty in the communication [...]. And notwithstanding this great God is hid, though known, not seen, though manifest, far distant, though near; this is that riddle which hath confused my Understanding, and left me in an extasie of love, and adoration.¹⁴

So the multitude and the variety come as *the first* wonder of nature to be admired, and it can lead the spectator to the creator, but in a special way. We can feel and taste his presence in every wonder around us in nature, yet we cannot gain clear knowledge of his attributes. This is definitely not the paved way of natural theology originating from the ancient Stoics (like Cicero) or from St Paul (Romans 1:20). The proto-aesthetic experience of nature – including the diversity and multiplicity of living beings as her first and perhaps most direct manifestation – is not for our intellect, but for our heart (which is one of the magic words of the 17th century): the hiding god can be felt and extatically loved but always remains unknown. Or, to put

¹² B. Gracián, *The Critick*, cit., p. 25.

¹³ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 38–39.

it another way, if God were fully transparent in his creatures or in the whole system of creation to our understanding, there would be no room left for the ever-renewing charm of novelty, our heart would remain untouched, and we could only speak about the satisfaction of the intellect, but never about the «extasie of love, and adoration» in feeling.

In the last passage of chapter 3, Andrenio concludes by saying that: «These are [...] the first Rudiments of my Life, better conceived than related [*bien sentida que relatada*]; for where the Thoughts are screwed beyond their natural power, there must consequently want words to utter them [*que siempre faltan palabras donde sobran sentimientos*]»¹⁵. Here the Spanish original helps us to notice the ultimate emphasis on sentiments or feelings; Andrenio speaks about the inexpressible *profusion* of sentiments which were born in his soul during his first encounter with the abundance of the created nature. For him nature was *originally* the source of a series of proto-aesthetic experience, whose first phase (the first «rudiment») was the variety and the multitude of living beings.¹⁶

3. THE HAPPINESS OF EXISTENCE

Addison's famous *Spectator* essay-series entitled «The Pleasures of the Imagination» (1712) is considered one of the first articulations of the modern aesthetic experience. Unsurprisingly, especially in the case of the *primary pleasures* of the imagination, he drew most of his examples from nature. He differentiates three aesthetic qualities, the great (sublime), the beautiful and the novel or uncommon, and he also stresses that these can be mixed, and the aesthetic effect, i.e., the «innocent pleasure» which the given object excites is greater if more than one aesthetic quality is present. His first examples of the novelty are the «Groves, Fields, and Meadows» which are always «pleasant to look upon, but never so much as in the opening of the Spring, when they are all new and fresh»; further examples of the novelty are the natural objects «in Motion» like «Rivers, Jetteaus, or Falls of Water»¹⁷. His aesthetic reflections upon the novelty, which were exemplified mostly with the live, dynamic and ever-renewing prospects of nature, were later extended to the variety and multitude of species in the *Spectator* essay no. 519:

Though there is a great deal of Pleasure in contemplating the Material World, by which I mean that System of Bodies into which Nature has so curiously wrought the Mass of dead Matter, with the several Relations which those Bodies bear to one another; there is still, methinks, something more wonderful and surprising in Contemplations on the World of Life, by which I mean all those Animals with which every Part of the Universe is furnished. The Material World is only the Shell of the Universe: The World of Life are its Inhabitants. If we consider those Parts of the Material World which lie the nearest to us [...], it is amazing to consider the Infinity of Animals with which it is stocked. Every part of Matter is peopled: Every green Leaf swarms with Inhabitants. [...] There are] Myriads of living Creatures [everywhere, inside and on the surface of other animals, and] in the Marble it self, innumerable Cells and Cavities that are crouded with such imperceptible Inhabitants, as are too little for the naked Eye to discover. [...] [I]f we look into the more bulky Parts of Nature, we see the Seas, Lakes

¹⁵ *Ibid.*, p. 40.

¹⁶ Gracián's proto-aesthetic appreciation applied to the whole system or assembly of diverse species, and not to some select – attractive or rare – species: Gracián's approach was genuinely holistic. So it has nothing to do with what, for example, Stephen Kellert writes about the aesthetic value of the existence of wildlife: «Many plants and animals are physically attractive. Some rare animals in particular (such as the great white heron, mountain goat, or giant panda) have been recognized as possessing great beauty and other aesthetic qualities». S.R. Kellert, *Social and Perceptual Factors in the Preservation of Animal Species*, in B. G. Norton (ed. by) *The Preservation of Species: The Value of Biological Diversity*, Princeton University Press, Princeton, 1986, pp. 50–76, p. 53.

¹⁷ J. Addison and Others, *The Spectator*, vol. 3., D. F. Bond (ed. by), The Clarendon Press, Oxford, 1965, p. 542. (No. 412.)

and Rivers teeming with numberless Kinds of living Creatures: We find every Mountain and Marsh, Wilderness and Wood, plentifully stocked with Birds and Beasts...¹⁸

The contemplation of biodiversity in nature – either through the naked eye, or through microscope or telescope¹⁹ – seems to be an aesthetic experience of novelty which offers «a great deal of Pleasure», actually a greater, «more wonderful and surprising» than the pleasure from the objects and views of physical nature: this is probably a more intensive and richer version of the «innocent pleasure» (the *par excellence* aesthetic appreciation) which was earlier discussed in «The Pleasures of the Imagination» series. As we have seen above, the quality of the novelty can be seen as a patent link between Gracián's man of nature and Addison's «man of a polite imagination» in their proto-aesthetic or early aesthetic appreciation of nature.

In his seminal book of 1936, Arthur Lovejoy remarks that «Next to the word “Nature”, “the Great Chain of Being” was the sacred phrase of the eighteenth century, playing a part somewhat analogous to that of the blessed word “evolution” in the late nineteenth»²⁰. Addison also uses this phrase in this essay besides its synonyms like «the Scale of Beings» and the «System of Being». This popular phrase appeared mostly in authors who wrote theodicies in the late 17th and throughout the 18th centuries, in this context this phrase connected to the issue of the *plenitude of nature*. As Lovejoy clearly summarises it on commenting Edmund Law's theory (Law was a fellow-Lockean, a generation junior to Addison): «It was [...] “necessary that the creature should fill the station wherein it was, or none at all.” [Edmund Law] If he were anywhere else, he would not be the same entity; and if he did not exist at all, there would be a gap in the series, and the perfection of the creation would thereby be destroyed»²¹. This is the broader context of this essay of Addison:

The exuberant and overflowing Goodness of the Supreme Being, whose Mercy extends to all his Works, is plainly seen [...] from his having made so very little Matter, at least what falls within our Knowledge, that does not Swarm with Life: Nor is his Goodness less seen in the Diversity, than in the Multitude of living Creatures. Had he only made one species of animals, none of the rest would have enjoyed the Happiness of Existence; he has, therefore, *specified* in his Creation every degree of Life, every Capacity of Being. The whole Chasm in Nature, from a Plant to a Man, is filled up with diverse Kinds of Creatures, rising one over another, by such a gentle and easie Ascent, that the little Transitions and Deviations from one species to another, are almost insensible.²²

Besides the holistic perspective and the pious tone, which is very characteristic of Addison's aesthetic essays, I find his argument about the hypothesis that there is only one species in the Creation more interesting. He does not refer to the criterion of perfection to reject this hypothetical situation (although this would obviously leave many empty spaces, gaps and chasms in the great chain of being). Instead, he finds this idea unacceptable because uncreated species could not enjoy the «Happiness of Existence». This argument is not of his invention, but it is telling that he invokes it exclusively. In the «Pleasures of the Imagination» series, he put forward another hypothesis: what would happen if somebody were to be deprived of their own polite imagination, by means of which they can see the world «in another light», that is, can enjoy the divine beauty that «poured out upon the whole Creation»; being without this imagination would result in

¹⁸ J. Addison and Others, *The Spectator*, vol. 4., cit., pp. 345–346. (No. 519.)

¹⁹ In the same essay, Addison refers also to Bernard de Fontenelle's very popular conversations of 1687 on the plurality of worlds in which every planet in the known universe is imagined as peopled with alien species.

²⁰ A.O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, Harvard University Press, Cambridge, 2001, p. 184.

²¹ *Ibid.*, p. 216.

²² J. Addison and Others, *The Spectator*, vol. 4., cit., pp. 347–348. (No. 519.)

a joyless and insipid life, little better than death.²³ The issue of the variety and multitude of species is thus related to question of the amount of life and happiness in nature, or in the great chain of being; moreover, if the two theses are combined, we may say that the aesthetic appreciation of biodiversity, through the lens of polite imagination, offers the experience of a happier life, a life in which we share with all other living beings, and which is linked to the fullness of existential happiness.

In the later essays of the Imagination series, Addison applies his insights to gardens, architecture and especially literary pieces; he discusses how the aesthetic triad works in classical epics, how these can affect the imagination of the readers. To Addison, the readers can feel the sublime (or great) in Homer's *Iliad*, the beautiful in Virgil's *Aeneid*, and the novel or «strange» in Ovid's *Metamorphoses*. In the latter we can see

how the Imagination may be affected by what is Strange. [Ovid] describes a Miracle in every Story, and always gives us the sight of some new Creature at the end of it. His Art consists chiefly in well-timing Description, before the first Shape is quite worn off, and the new one perfectly finish'd; so that he every where entertains us with something we never saw before, and shews Monster after Monster...²⁴

To turn back to nature as an entertaining author, biodiversity is an inexhaustible source of enjoyment with the incomprehensibly numerous «monsters» and their metamorphoses in the land, in the water and in the air. And the topic of metamorphosis may also lead us to our third author.

4. THE PRIMAL PLANT AS THE STRANGEST CREATURE

Although Goethe published his reports and letters about his Italian travels and sojourns just about 30 years later in two volumes, their writing predated his morphological studies on the metamorphosis of plants (*Die Metamorphose der Pflanzen*), and on the shape of the animals (*Versuch über die Gestalt der Tiere*) which came to light in 1790. His general position differs from that of our other two heroes, as he puts it clear in his *Toward a General Comparative Theory* of the early 1790s: «the progress of natural philosophy has been obstructed for many centuries by the conception that a living being is created for certain external purposes and that its form is so determined by an intentional primal force». Although he finds «neither advisable nor possible to refute [this belief] as a whole»²⁵, his approach to nature and the variety and abundance of species is different, he was primarily interested in how animals «fulfil their natural destiny», without external «purpose and intention»²⁶.

His experience of nature in Italy evidently stimulated and enhanced his old interests in botany and zoology. Because he found here, under a very different climate, a more abundant and more exotic vegetation, a greater profusion of species than earlier in Weimar and elsewhere. In April of 1787 he wrote the following oft-cited lines on the botanic garden of Villa Giulia – one of the first public parks in Europe²⁷ – in Palermo:

²³ J. Addison and Others, *The Spectator*, vol. 3., cit., p. 546. (No. 413.)

²⁴ *Ibid.*, pp. 565–566 (No. 417.)

²⁵ J. W. Goethe, *Toward a General Comparative Theory*, transl. by M. Bell, in M. Bell (ed. by) *The Essential Goethe*, Princeton University Press, Princeton, Oxford, 2016, pp. 937–938.

²⁶ «We will see the entire plant world, for example, as a vast sea which is as necessary to the existence of individual insects as the oceans and rivers are to the existence of individual fish, and we will observe that an enormous number of living creatures are born and nourished in this ocean of plants. Ultimately we will see the whole world of animals as a great element in which one species is created, or at least sustained, by and through another. We will no longer think of connections and relationships in terms of purpose and intention». *Ibid.*, 940.

²⁷ It is worth mentioning that Goethe could not still visit the famous Orto Botanico di Palermo, because its construction work on an area located directly next to the garden of Villa Giulia began only in 1789.

Here where, instead of being grown in pots or under glass as they are with us [in Germany], plants are allowed to grow freely in the open fresh air and fulfil their natural destiny, they become more intelligible. Seeing such a variety of new and renewed forms, my old fancy suddenly came back to mind: Among this multitude might I not discover the Primal Plant [*Urpflanze*]? There certainly must be one. Otherwise, how could I recognize that this or that form *was* a plant if all were not built upon the same basic model?²⁸

The commentators usually concentrate on his concept of «*Urpflanze*» here: it is a long-cherished notion of Goethe which, according to Lovejoy, probably originated from the naturalist Jean-Baptiste Robinet's concept of «*Urbild*» – a kind of archetypal image – which Robinet elaborated and propagated in his five-volume *De la nature* published in the 1760s.²⁹ The «Primal Plant» is evidently a version or a derivative of Goethe's mysterious notion *Urphänomen*. According to him, the archetypal phenomena are parts of (visible) nature, they exist in the same way as other living creatures; they are the embodied laws of nature, constitute the «true nature» to be contemplated.³⁰ For us now the phrase «variety of new and renewed forms» deserves more attention. It was the profusion of the botanic garden which stroke Goethe, and recalled in him the notion of «Primal Plant». So his visits in this botanic garden (like his earlier ones in other botanic and public gardens in Italy) were first and foremost an aesthetic experience, which led him to suppose and conceive a final end or an ancient shape for the infinitely abundant manifoldness. «*Urpflanze*» can also be interpreted «as a self-repeating sequence of metamorphoses»: from seed through leaf, flower and fruit to seed again: this circle is repeated «over the course of every plant's life»³¹. One can say that the «Primal Plant» hides in every plant in a little bit similar way as God is hiding in «the grand Theatre of Heaven and Earth», thus also in the variety of species, for Andrenio in Gracián's novel.

In his letter to Herder from Naples on 17 May, 1787, Goethe writes:

I must also tell you confidentially that I am very close to the secret of the reproduction and organization of plants, and that it is the simplest thing imaginable. This climate offers the best possible conditions for making observations. To the main question – where the germ is hidden – I am quite certain I have found the answer; to the others I already see a general solution, and only a few points have still to be formulated more precisely. The Primal Plant is going to be the strangest creature in the world, which Nature herself shall envy me. With this model and the key to it, it will be possible to go on for ever inventing plants and know that their existence is logical; that is to say, if they do not actually exist, they could, for they are not shadowy phantoms of a vain imagination, but possess an inner necessity and truth. The same law will be applicable to all other living organism.³²

Thus the variety of species is the result of a huge combinatorial game of forms; the «Primal Plant» is the key by means of which we can invent new species as well, and these species could be logically possible and not

²⁸ J. W. Goethe, *Italian Journey*, transl. by W. H. Auden & E. Mayer, North Point Press, San Francisco, 1982, p. 251.

²⁹ Cf. A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, cit., p. 279.

³⁰ Cf. Bálint Somlyó, *Az ősfenémén mint a képi megismerés alapfogalma* [*The Archetypal Phenomenon as the Basic Concept of Pictorial Cognition*], in «Laokoón», 2020, <https://laokoön.hu/somlyo-balint-az-osfenomen-mint-a-kepi-megismeres-alapfogalma> – (accessed on 24 March, 2025).

³¹ E. Axer – R. Shields, *The Seed of an Idea, the Idea of a Seed: Goethe's Urpflanze in the 21st century*, 2022, <https://www.plantphilosophy.org.uk/plants-and-philosophy-in-the-present/the-seed-of-an-idea-the-idea-of-a-seed-goethes-urpflanze-in-the-21st-century/> – (accessed on 10 May, 2023). Goethe's metamorphosis (the basic concept of his *Morphologie*) describes the evolving interaction in time between the plant's or the animal's generic type and its environment. According to Eva Axer and Ross Shields, morphology represents Goethe's «vision of nature as a dynamic complex of organic and non-organic forces». Looking back from his mature morphological point of view, they find it quite improbable that he might expect to find the common ancestor of every plant in a particular plant in Palermo, rather «the garden's diversity itself brought Goethe closer to *Urpflanze*, by presenting him with similarities amid the manifold of botanical forms. In this sense, *any* botanical garden, considered as a whole, is a more or less adequate representation of the *Urpflanze*». *Ibid.*

³² J. W. Goethe, *Italian Journey*, cit., pp. 305–306.

merely chimerical monsters. The tight analogy between the productive process of nature and the inventive activity of the artist is conspicuous. As, in his influential commentary on Goethe's *Die Wahlverwandtschaften*, Walter Benjamin writes that Goethe, who by the concept of nature understands «at once the sphere of perceptible phenomena and that of intuitable archetypes», always seeks «the presence of “true” nature as *ur*-phenomenon in its appearances – something he presupposed in works of art», and «only in the domain of art do the *ur*-phenomena – as ideals – present themselves adequately to perception, whereas in science they are replaced by the idea, which is capable of illuminating the object of perception but never of transforming it in intuition. The *ur*-phenomena do not exist before art; they subsist within it»³³. Goethe tries to save all the human senses and intuitive faculty from the specified reason of modern sciences, and in this enterprise the aesthetic is deeply involved both through the instinctive emotive reactions to the profusion and variety of species, and through the «strangest creature of the world» which is also the key to the intuitive perception of biodiversity.

On his second visit in Rome, Goethe records that, while walking in gardens of Palermo, «it came to me in a flash that in the organ of the plant which we are accustomed to call the *leaf* lies the true Proteus who can hide or reveal himself in all vegetal forms. From first to last, the plant is nothing but leaf, which is so inseparable from the future germ that one cannot think of one without the other»³⁴. In this remark, years earlier than *Die Metamorphose*, Goethe wondered at the temporal aspect of variety in nature by noting the process of metamorphosis within the same species. Beside the diversity of species, there is a Proteus character, an archetypal internal dynamism, in every plant. Addison extended the scope of biodiversity to include species which can only be discovered through microscopes and telescopes, we would say that Goethe added a new temporal dimension to this with his reflections upon metamorphosis. It is not only the diversity of new forms that counts, but also the diversity of forms that are constantly and internally being renewed. Already in a letter to Charlotte von Stein dated 10 July, 1786, he writes that what «pleases me most is the life of the plants [*Pflanzenwesen*] that pursues me; and that is quite how a thing becomes one's own». He characterizes it with an unspeakable aesthetic pleasure: «I wish I could share the gaze [*Blick*] and the pleasure [*Freude*] with someone, but it is impossible. And it is not a dream, not a fantasy; it is a realisation of the essential form [*Gewahrwerden der wesentlichen Form*] with which nature is, as it were, only ever playing and bringing forth in a playful way the manifold life [*manigfaltige Leben*]»³⁵.

«Beauty is a primeval phenomenon, which itself never makes its appearance, but the reflection of which is visible in a thousand different utterances of the creative mind, and is as various as nature herself», as Goethe said to Eckermann in 1827.³⁶ The immense realm of the plants, as it were, came to Goethe as an intensive

³³ W. Benjamin, *Goethe's Elective Affinities*, transl. by Stanley Corngold, in M. Bullcok and M. W. Jennings (ed. by) *Selected Writings, Volume 1: 1913–1926*, The Belknap Press of Harvard University Press, London, 1996, pp. 314–315.

³⁴ J.W. Goethe, *Italian Journey*, cit., p. 363.

³⁵ J.W. Goethe, *Briefe an Charlotte Stein*, Bd. 2., <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/brstein2/chap053.html> – (accessed on 29 March, 2025). – It might lead us further to the topic of the organism itself, to its being which is «multifaceted in its exterior, so varied and inexhaustible in its interior, that we cannot find enough points of view nor develop in ourselves enough organs of perception to avoid killing it when we analyze it». Applying the principle «Beauty is perfection in combination with freedom» to living organisms, Goethe claims «if an animal is to satisfy even its most limited basic needs without difficulty, it must be perfectly organized», but «it may have enough strength and power left to initiate voluntary actions which are somewhat without purpose; in this case its exterior will also yield an impression of beauty». J.W. Goethe, *The Extent to Which the Idea «Beauty is Perfection in Combination with Freedom» May be Applied to Living Organisms*, transl. by M. Bell, in M. Bell (ed. by) *The Essential Goethe*, cit., p. 947.

³⁶ J.P. Eckermann, *Conversations of Goethe*, transl. by J. Oxenford, Digital Production by <http://www.hxa7241.org>, 2010, p. 173.

aesthetic experience and intuition. Instead of linking it to devotional and religious themes, as Gracián and Addison had done, Goethe gave the aesthetic experience of biodiversity a natural philosophical twist.

5. CLOSING REMARKS

We have seen that in the first one-and-half centuries of modern aesthetics, aesthetic appreciation concerned first and foremost nature (at least the objects/views of nature had a theoretical priority to those of art), and the variety and the multitude of species were essential ingredients of the proto-aesthetic and early aesthetic experience of nature. Gracián introduced the innocent gaze of the man of nature as a proto-aesthetic faculty, through which the variety and multitude of living beings can be seen and felt as the first of the aesthetic wonders of nature. Addison – mostly through the aesthetic category of novelty – extended the aesthetic experience of nature also to biodiversity in the framework of the plenitude of nature, and linked this topic to the happiness of existence. The new realm of «innocent pleasures» offers the possibility of a cheerful life – with beneficial moral and social consequences, too –, and the appreciation of the multitude and variety of living species makes us taste and see the fullness of existential happiness in the great chain of being. Goethe gave a natural philosophical dimension of the aesthetic experience of biodiversity: parallels are drawn between the creative activity of an artist and the forming power of nature in creating manifoldness. All these (proto-)aesthetic approaches to biodiversity (in that broad sense of the word as I use it here) put man in a new position in their relation to nature. In the allegorical figure of Andrenio, Gracián described the proto-aesthetic encounter with biodiversity as relying on the primordial innocence of human mind, and showed the possibility of the revival of this higher spiritual and moral state in new circumstances. Addison's men of a polite imagination are able to see the world «in another light», to feel life in a fuller and more intensive way than «the vulgar», including greater gratitude to the Creator and fuller cheerfulness of life. Goethe's aesthetic reflections on biodiversity are linked to the wholeness of the human mind, to his project to counter the impoverishing and reductive tendencies of modern natural sciences. In all these three cases, the man is at the centre of the universe, at least their aesthetically perceived and felt worlds are definitely anthropocentric. It might seem outdated by now. Here I would only refer to one of Slavoj Žižek's comments on Schelling; he says that although «Schelling's determination of man as the “being of the Centre”» and his conception of nature «as the mere background for man's ethical struggle» may seem old-fashioned today, for «Schelling it is the very fact that man is the “being of the Centre” which confers upon him the *proper responsibility and humility* – it is the ordinary materialist attitude of reducing man to an insignificant species on a small planet in a distant galaxy which effectively involves the subjective attitude of domination over nature and its ruthless exploitation»³⁷. An acentric aesthetics of nature would be both theoretically nonsensical and painfully amoral. Hence, it can be concluded that human responsibility towards biodiversity is at least not incompatible with those aesthetic attitudes the three selected authors represent, at the same time, it is also evident, that the aesthetic experience of biodiversity is not necessarily bound to the ethics of responsibility, nor can the latter be the final goal of this experience.

Today the science-based biodiversity is usually understood at three levels: genetic, species and ecosystem level. Of course, the experts must be right that biodiversity at the genetic level is inevitable for the preserva-

³⁷ S. Žižek, *The Indivisible Remainder: on Schelling and Related Matters*, Verso, London, New York, 2007, pp. 87-88, n70.

tion of the given species, so the variety of genes is beneficial, and it is worth preserving or even restoring if we know how we can. Our belief in the validity of this biological knowledge, however, can only support a moral obligation, and can cause a moral and intellectual satisfaction when we see our anticipations proved or our interventions succeeded. But this experience is not aesthetic, at least if we take *aisthesis* seriously. And, *mutatis mutandis*, the case with biodiversity is often similar at ecosystem level. In my historical examples, only the variety and multitude of species could be understood as biodiversity, and the aesthetic attention concerned only these cases. But it is not only because of the limits of the then natural scientific knowledge, but it comes from the nature of aesthetic experience. What should one sensuously perceive (without the aid of artificial devices) or imagine, if one wanted to experience the genetic manifoldness within a single species in order to aesthetically appreciate it? Setting aside the fact that the vast majority of aesthetic beholders of biodiversity is hardly well versed in biology and ecology, the problem is that the old and new insights of these sciences remain mostly conceptual and intellectual. The tangible, visible or at least easily imaginable richness of the species of living beings is more suitable for an aesthetic appreciation than the biodiversity at the other two levels: both genetic and ecosystemic approaches are inclined to rapidly go beyond the scope of the aesthetic (even if it is not inevitable in all cases). In their recent article, Jukka Mikkonen and Kaisa J. Raatikainen argue that «there is a mismatch between *apparent* and *real* biodiversity; that people's direct observation and perception of biological variation – as in their aesthetic experiences of nature – is different from actual existing biodiversity, which is evaluated in scientific terms»³⁸. Although the authors emphasise that «the aesthetic and spiritual values of nature are important and need to be acknowledged»³⁹, one of the major theses of their informative and comprehensive article is that biodiversity cannot be effectively defended by referring to its aesthetic values: «from a biological point of view, aesthetic defenses for biodiversity [...] are insufficient, sometimes misleading, and potentially harmful. The aesthetic appreciation of nature is biased according to human perception, and as such violates the premise of biodiversity as consisting of all life on Earth»⁴⁰. But perhaps it is generally unfortunate to use aesthetic experience to defend or to promote attitudes and approaches which are recommended by scientific knowledge, to measure the aesthetic on the basis of sciences, even if they can temporarily have common fields or interests. That is, both the instrumentalist and cognitivist applications are misleading. Thus, it seems a misuse of the aesthetic to take it as a kind of bait to reach a wider audience, or as a method to spread sugar-coated scientific knowledge about biodiversity issues in the hope that aesthetically concerned people will change their moral attitude. Instead, first we as members of the only intelligent earthly species must incorporate or internalize scientific knowledge, for example, about the current crisis of the loss of biodiversity amongst other ecological disasters, and then, secondly, there will be always a challenge to feel and to experience *certain* aspects of it aesthetically in every particular encounter. The aesthetic is always a challenge to develop a personally lived complex relationship with the environment/object, not a suitable instrument to make complex issues smoother, easier or more consumable. Moreover, the relation to science-based knowledge can only be one ingredient of the aesthetic experience of biodiversity. «In the end, what is valuable is the diversity of species, ecosystems, landscapes as a whole – and the incredible number of perspectives humans can take on these, the room for imagination, and the possibility for one to feel connected with the web of life»⁴¹.

³⁸ J. Mikkonen – K. J. Raatikainen, *Aesthetics in Biodiversity Conservation*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, LXXXII/2, 2024, pp. 174-190, p. 175.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 186.

⁴¹ *Ibid.*, p. 185.

We can learn a lot about ourselves, about our affinities, sympathies, compatibilities, incompatibilities and even fears, about our changing place in the living web of other species when we are aesthetically dwelling in a natural environment of biodiversity. In the light of our intellectual historical inquiry⁴², we can see that the emerging modern aesthetics of the natural environment has been strongly interested in biodiversity especially at species level from the outset, and has exploited its various aspects.

⁴² In an intriguing article, Fabrizio Desideri goes much further back in time, to the *Urszene* of aesthetic experience, arguing that aesthetics and biodiversity are necessarily and intrinsically linked. To this, he introduces a new conception of aesthetics, beyond the psychological-subjectivist and hermeneutic-culturalist versions, which is always content-related and always involved in the environment in which the aesthetic is exercised by an embodied mind. Inspired by and going beyond Edward O. Wilson's biophilia hypothesis, Gordon H. Orians' Savannah hypothesis and Jay Appleton's theory of landscape, he claims that «Più che effetto e memoria del passato, in ultima istanza riducibile ad altre ragioni, l'attitudine estetica può insomma presentarsi sin dal suo emergere come un inaspettato effetto anticipante. E proprio con questa caratteristica può stringere un vincolo espressivo con il principio stesso della biodiversità». F. Desideri, *Hotspot. Estetica e biodiversità*, in "Re-Vista. Research for Landscape Architecture", IX/1–2, 2015, pp. 57-63, p. 61. He concludes that «Sciogliere e stringere nel *medium* del percepire: questa è la meta-funzione dell'attitudine estetica. Un'attitudine non più svincolata da contenuti e non più astratta dall'ambiente-mondo in cui si esercita. Così inteso, lo scenario ecosistemico della biodiversità quale proto-forma di una relazione estetica [...] può anche precisarsi come matrice di un apprezzamento che anticipa il giudizio estetico senza per questo configurarlo». *Ibid.*, 62. A discussion of how this evolutionary approach can relate to my intellectual historical interpretation is beyond the scope of this paper.

BIBLIOGRAPHY

- Addison J. and Others, *The Spectator*, vol. 3., D. F. Bond (ed. by), The Clarendon Press, Oxford, 1965 (No. 412).
- Addison J. and Others, *The Spectator*, vol. 4., D. F. Bond (ed. by), The Clarendon Press, Oxford, 1965 (No. 519).
- Axer E., Shields R., *The Seed of an Idea, the Idea of a Seed: Goethe's Urpflanze in the 21st century*, 2022, <https://www.plantphilosophy.org.uk/plants-and-philosophy-in-the-present/the-seed-of-an-idea-the-idea-of-a-seed-goethes-urpflanze-in-the-21st-century/>
- Benjamin W., *Goethe's Elective Affinities*, transl. by S. Corngold, in M. Bullcok and M. W. Jennings (ed. by) *Selected Writings, Volume 1: 1913–1926*, The Belknap Press of Harvard University Press, London, 1996.
- Cicero, *De natura deorum; Academica*, transl. by H. Rackham, Harvard University Press, Cambridge, 1967.
- Desideri F., *Hotspot. Estetica e biodiversità*, in “Re-Vista. Research for Landscape Architecture”, IX/1–2, 2015, pp. 57–63.
- Eckermann J.P., *Conversations of Goethe*, transl. by J. Oxenford, Digital Production by <http://www.hxa7241.org>, 2010.
- Empedocles, *The Extant Fragments*, transl. by M. R. Wright, Yale University Press, New Haven, London, 1981.
- Goethe J. W., *Italian Journey*, transl. by W. H. Auden & E. Mayer, North Point Press, San Francisco, 1982.
- Goethe J. W., *Toward a General Comparative Theory*, transl. by M. Bell, in M. Bell (ed. by) *The Essential Goethe*, Princeton University Press, Princeton, Oxford, 2016, pp. 937–938.
- Gracián B., *The Critick*, transl. by P. Rycaut, Henry Brome, London, 1681.
- Kellert S.R., *Social and Perceptual Factors in the Preservation of Animal Species*, in B. G. Norton (ed. by) *The Preservation of Species: The Value of Biological Diversity*, Princeton University Press, Princeton, 1986, pp. 50–76.
- Lovejoy A.O., *The Great Chain of Being*, Harvard University Press, Cambridge, 2001.
- Lucretius, *On the Nature of Things*, transl. by M. Ferguson Smith, Hackett, Indianapolis, Cambridge, 2001.
- Mikkonen J., Raatikainen K.J., *Aesthetics in Biodiversity Conservation*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, LXXXII/2, 2024, pp. 174–190.
- Somlyó B., *Az ősfenómén mint a képi megismerés alapfogalma [The Archetypal Phenomenon as the Basic Concept of Pictorial Cognition]*, in “Laokoón”, 2020, <https://laokoon.hu/somlyo-balint-az-osfenomen-mint-a-kepi-megismeres-alapfogalma>
- Žižek S., *The Indivisible Remainder: on Schelling and Related Matters*, Verso, London, New York, 2007.

PERCEZIONE E BIODIVERSITÀ. RIFLESSIONI FENOMENOLOGICHE PER UN MODELLO RELAZIONALE

Alessio Martino

 ORCID: 0009-0007-1171-3590

Università di Trieste (02n742c10) e Udine (05ht0mh31)

Contacts: martino.alessio@spes.uniud.it

ABSTRACT

Negli ultimi decenni, il concetto di biodiversità, sin dalla sua formulazione iniziale nel 1986, è diventato centrale sia nel dibattito accademico che in quello pubblico come strumento per valutare l'impatto umano sul benessere degli ambienti naturali. Di fronte alle sfide poste dal cambiamento climatico, tale concetto sottolinea le conseguenze delle azioni umane e promuove una migliore pratica di gestione del problema. Il presente articolo propone una riflessione critica sulle premesse filosofiche alla base del concetto di biodiversità, evidenziandone i limiti e avanzando una proposta alternativa. Piuttosto che adottare un criterio di valutazione incentrato sugli individui, suggerisce di considerare i processi e le relazioni tra gli esseri viventi, adottando una prospettiva estetica, intendendo quest'ultima come lo studio della percezione e dell'interazione con il mondo. Attraverso un'analisi della fenomenologia di Merleau-Ponty, viene proposto un nuovo modello teorico che concepisce la biodiversità come un sistema di relazioni, ridefinendo così anche l'identità degli esseri viventi. Quest'approccio relazionale offre una visione più dinamica della biodiversità, con implicazioni significative per la comprensione e la gestione delle crisi ambientali contemporanee.

Parole chiave: biodiversità, percezione, relazione, Merleau-Ponty.

PERCEPTION AND BIODIVERSITY. PHENOMENOLOGICAL REFLECTIONS FOR A RELATIONAL MODEL

Over the past few decades, the concept of biodiversity, since its initial formulation in 1986, has become central to both the academic and public debate as a means of evaluating the human impact on the well-being of the natural environments. In the face of challenges posed by climate change, this concept emphasizes the consequences of human actions and promotes a better management practice of the problem. This paper proposes a critical reflection on the philosophical premises underlying the concept of biodiversity, highlighting its limitations and advancing an alternative proposal. Rather than adopting an evaluation criterion focused on individuals, it suggests considering processes and relationships among living beings, adopting an aesthetic perspective, understood as the study of perception and interaction with the world. Through an analysis of Merleau-Ponty's phenomenology, a new theoretical model is proposed, one that conceives biodiversity as a system of relationships, thus redefining



the identity of living beings as well. This relational approach offers a more dynamic vision of biodiversity, with significant implications for understanding and managing contemporary environmental crises.

Keywords: biodiversity, perception, relationship, Merleau-Ponty.

1. INTRODUZIONE

Sono proprie di ogni epoca sfide che le caratterizzano, inaggrirabili e da affrontare, e in questo il nostro presente non fa eccezione. Insieme agli avanzamenti e agli sviluppi di cui il mondo gode, un'incertezza sempre maggiore prende piede con le diverse crisi che si susseguono. Sfondo di tutte queste, sociali e politiche, vi è quella ambientale che coinvolge in modo trasversale tutte le comunità umane. La formulazione del concetto di "biodiversità" nel 1986¹ è parte della presa di consapevolezza odierna di questa crisi, della volontà anche di gestirla, monitorando gli effetti delle azioni antropiche sugli ambienti naturali al fine di ridurne gli impatti. Questo concetto, nato per attenzionare un problema, oltre a una diffusione all'interno del mondo scientifico ha trovato soprattutto nel pubblico non specialistico la sua fortuna, grazie alle politiche internazionali di sensibilizzazione.

Ci si impegna nel presente lavoro, considerando la biodiversità un criterio importante per delineare e comprendere la sfida ambientale del nostro presente, a riflettere su un modello teorico a partire dal quale questo concetto è stato inteso. Infatti, con biodiversità usualmente si fa riferimento al calcolo, cioè all'enumerazione, di individui, di solito alle specie che popolano una certa area, considerandolo un'informazione rilevante per comprendere lo stato di salute di un determinato ecosistema, quindi sull'intensità dell'impatto, diretto o indiretto, delle azioni antropiche su esso. Si considera questo approccio limitato non tanto da un punto di vista pratico, quanto piuttosto concettuale. Per questa ragione, si cerca di mettere in luce i presupposti filosofici che hanno contribuito al delinarsi del concetto di biodiversità per come prevalentemente è inteso. Dopo averne individuati i limiti, però, si intende procedere nella direzione di una proposta alternativa, cioè di un nuovo punto di partenza che possa essere differente dal precedente, che dia cioè maggiore attenzione non agli individui bensì ai processi e, soprattutto, alle relazioni che intercorrono tra i viventi. Ci si rivolge, allora, all'estetica, intesa in senso etimologico come allo studio della percezione, rapporto originario nel quale viene esperita la propria inerenza al mondo esterno. La biodiversità, in quest'ottica, deve essere concepita non come una collezione di individui, quanto piuttosto come una rete di cui si è parte e nella quale si apprezzano le interazioni dei viventi tra loro e con il proprio ambiente. Un'implicazione di questa visione relazionale della biodiversità, inoltre, è il ripensamento di cosa sia l'identità dei viventi.

Per fare questo, nella prima sezione di questo saggio si propone una rapida rassegna storica di come il concetto di biodiversità si sia formato e come si sia diffuso, così da poterne mettere in luce in modo più chiaro le possibilità e i limiti teorici. Successivamente, nella seconda parte si introduce la fenomenologia di Merleau-Ponty, fenomenologo francese di spicco del secolo scorso, che ha posto, fin dagli esordi, un'attenzione specifica al ruolo della percezione, considerata nella sua distinzione rispetto al mondo del concetto. La percezione è il tema di riflessione fondamentale di Merleau-Ponty, intesa come la relazione originaria del soggetto e del mondo, radicalizzata in senso ontologico nelle riflessioni nell'ultimo periodo della sua vita. Considerando la percezione non come una mera attività soggettiva ma come un campo relazionale

¹ A. Borghini, E. Casetta, *Filosofia della biologia*, Carocci, Roma 2013, p. 97

Merleau-Ponty intende descrivere in modo nuovo e più adeguato l'esperienza, permettendo in questo modo di pensare un nuovo modello teorico in cui radicare il concetto di biodiversità.

2. PER UNA BREVE STORIA DELLA BIODIVERSITÀ

Lo sviluppo e la diffusione del concetto di biodiversità sono centrali per il presente, rappresentando un importante indicatore per la valutazione della crisi ambientale. Nelle agende politiche nazionali e internazionali è presente la tutela della biodiversità di specifiche aree protette, considerate significative per la loro ricchezza e varietà di vita, oppure sono previsti progetti che mirano a riequilibrare la biodiversità di aree sottoposte a stress ambientale. Parlare di biodiversità vuol dire, allora, mettere in luce una fitta rete di relazioni e di equilibri tra l'uomo e le altre specie viventi. La consapevolezza di questa interazione non nasce con questo concetto ma è precedente. Già, infatti, von Humboldt² nel corso dei suoi celebri viaggi naturalistici nelle colonie europee aveva registrato l'impatto e le conseguenze sugli ecosistemi che l'agire predatorio e sfruttatore provocava. Non solo, prima della formulazione del concetto di biodiversità si era anche posta attenzione sulla diminuzione del numero di specie, considerandolo un segno di cattiva salute ed efficienza degli ecosistemi³. La formulazione del concetto di biodiversità si ha solo nel 1986 da parte del biologo W.G. Rosen in occasione del "National Forum on BioDiversity", un convegno internazionale in cui parte della comunità scientifica ha voluto porre l'accento sulla condizione di rapida perdita di varietà biologica. Dalla crasi dei termini "biological" e "diversity" ha la sua origine quello di biodiversità, che, successivamente al convegno, troverà vasta diffusione non solo in contesto accademico ma anche tra il grande pubblico, grazie al libro di Wilson⁴.

La comunità internazionale si è mostrato fin da subito sensibile alla crisi denunciata dal convegno del 1986 e, per questo, il 22 maggio del 1992 è stata firmata da 122 paesi la "convenzione sulla diversità biologica" (CBD⁵) a Rio de Janeiro. Così facendo le Nazioni Unite si sono fatte promotrici di opere di tutela e intervento che coinvolgessero i singoli Stati nazionali. Il 22 maggio, inoltre, è stato scelto come giornata mondiale della biodiversità, così come il 2010, anno di inizio della decade della biodiversità. Infatti, il decennio che intercorre tra il 2010 e il 2020 è stato individuato quale intervallo in cui gli Stati firmatari della convenzione si sarebbero impegnati per intervenire a livello nazionale al fine di ridurre la pressione ambientale sugli ecosistemi. Non solo le Nazioni Unite, ma anche l'Unione Europea ha promosso iniziative internazionali tra gli Stati membri per ripristinare le aree degradate e crearne di nuove protette per incrementare la propria ricchezza biologica. Il Green Deal⁶ europeo è un ambizioso progetto per rendere l'Europa un esempio globale e ha individuato la decade 2020-2030 per attuare la strategia europea a favore della biodiversità.

Come questa breve ricostruzione ha voluto mostrare, il concetto di biodiversità ha goduto dal 1986 di forte risonanza e diffusione. La biologia è stata paragonata alla medicina nell'attenzione che deve porre allo

² E. Casetta, *Filosofia dell'ambiente*, Il Mulino, Bologna 2022.

³ N. Myers, *An Expanded Approach to the Problem of Disappearing Species*, in "Science", 193/4249, 1976, pp. 198-202 e J. Josephson, *Why Maintain Biological Diversity?*, in "Environmental Science & Technology", 16/2, 1982, pp. 94A-97A.

⁴ E. Wilson (ed.), *Biodiversity*, Washington, DC: National Academies Press, Washington DC 1998.

⁵ CBD, *Convention on Biological Diversity*, 1992, <https://www.cbd.int/doc/legal/cbd-en.pdf>

⁶ Commissione europea, Direzione generale della Comunicazione, *Green Deal Europeo: raggiungere i nostri obiettivi*, Ufficio delle pubblicazioni dell'Unione europea, 2021.

stato di salute degli ecosistemi, di cui la biodiversità sarebbe espressione⁷. Nonostante, o forse proprio a causa di questo vasto successo il termine “biodiversità” ha suscitato oltre agli entusiasmi anche perplessità e critiche dalla comunità scientifica, in special modo per la sua vaghezza definitoria. Dato l'utilizzo del concetto in diversi campi di ricerca il termine è stato piegato secondo diverse sfumature, lasciando la questione di una definizione univoca, tra le tante, ancora aperta⁸. Non solo, fin dalla sua prima ricorrenza il concetto è stato investito di un'importante carica emergenziale che lo rende non pienamente adeguato a un uso scientifico, cioè meramente descrittivo⁹. Infine, la generalità del termine “biodiversità” ha portato a volte a sovrapporlo e a confonderlo con altri, come ad esempio con quello di natura in genere. Volendo però lasciare di lato la questione definitoria per muoversi verso una più teorica, relativa cioè al modello concettuale di sfondo al modo in cui la biodiversità è intesa, si può assumere quella fornita dalla Convenzione del 1992:

L'espressione “diversità biologica” significa la variabilità degli organismi viventi di ogni origine, compresi *inter alia* gli ecosistemi terrestri, marini ed altri ecosistemi acquatici, ed i complessi ecologici di cui fanno parte; ciò include la diversità nell'ambito della specie e tra le specie degli ecosistemi¹⁰.

La valutazione del concetto di biodiversità si basa usualmente, come si evince anche da queste righe, su tre elementi principali: i geni, le specie e gli ecosistemi¹¹. Si intende, allora, la varietà di vita, dunque il benessere naturale, come la ricchezza, cioè l'abbondanza quantitativa, di uno di questi aspetti. Tra essi, è stato il calcolo quantitativo delle specie a essere maggiormente impiegato, delineando per diverso tempo lo studio della biodiversità¹². Tale successo è dovuto alla sua efficacia offrendo un criterio relativamente semplice e intuitivo per la valutazione della varietà di vita di un'area, tradotta nella presenza o meno di un certo numero di individui. Qualora, infatti, se ne registrasse un calo, essi sarebbero considerati a rischio, motivando un intervento per proteggerli. Tale semplicità cela però dei limiti non solo pratici ma, soprattutto, concettuali, due in special modo: la scarsa attenzione rivolta al ruolo dei processi e dall'interazioni di un ecosistema¹³ e il ricorso implicito al concetto di individuo, assunto in modo non problematico dalla tradizione filosofica. Se la biodiversità è valutata attraverso l'enumerazione delle specie, allora essa trova il proprio fondamento sull'individuo vivente, inteso come unità semplice. Tale concetto, che come l'atomo greco trova il proprio significato etimologico nella sua non ulteriore scomponibilità, ha fatto da sfondo teorico per secoli alla riflessione filosofica e alla ricerca scientifica, per la quale è stata una metafora guida per la ricerca¹⁴. Essa trova la sua possibilità in una concezione ontologica sostanzialistica, in cui si ravvede un fondamento ultimo che, identico a sé, rimane indifferente a ogni mutamento temporale e a ogni relazione con l'alterità, la sostanza

⁷ M. E. Soulé, *What is conservation biology?*, in “BioScience”, 35, 1985, pp. 727-734.

⁸ Don C. DeLong, Jr., *Defining Biodiversity*, in “Wildlife Society Bulletin”, 24/4, 1996, pp. 738-749.

⁹ E. Casetta, *Il quasi-concetto di biodiversità. Decostruzione e linee per una ricostruzione*, in “Il Giornale di Metafisica”, 2, 2018, pp. 532-545; vedi anche E. Casetta, J.M. da Silva, D. Vecchi, *Biodiversity Healing*, in E. Casetta, J.M. da Silva, D. Vecchi, (Eds.), *From Assessing to conserving biodiversity. Conceptual and practical challenges*, Springer Nature, Cham 2019, pp. 1-17.

¹⁰ CBD, *Convention on Biological Diversity*, 1992, <https://www.cbd.int/doc/legal/cbd-en.pdf>, p. 4. Mia traduzione dall'inglese.

¹¹ A. Borghini, E. Casetta, *Filosofia della biologia*, cit.; vedi anche E. Casetta, J.M. da Silva, D. Vecchi, *Biodiversity Healing*, cit., pp. 1-17.

¹² T.A.C. Reydon, *Are Species Good Units for biodiversity and Conservation Efforts?*, in E. Casetta, J.M. da Silva, D. Vecchi, (Eds.), *From Assessing to conserving biodiversity. Conceptual and practical challenges*, Springer Nature, Cham 2019, pp. 167-193; vedi anche J.M. da Silva, E. Casetta, *Why a Species-Based approach to Biodiversity Is Not Enough. Lessons from Multispecies Biofilms*, in E. Casetta, J.M. da Silva, D. Vecchi, (Eds.), *From Assessing to conserving biodiversity. Conceptual and practical challenges*, Springer Nature, Cham 2019, pp. 195-217; vedi anche D. Vecchi, R. Mills, *Probing the Process-Based Approach to Biodiversity: Can Plasticity Lead to the Emergence of Novel Units of Biodiversity?*, in E. Casetta, J.M. da Silva, D. Vecchi, (Eds.), *From Assessing to conserving biodiversity. Conceptual and practical challenges*, Springer Nature, Cham 2019, pp. 247-268.

¹³ A. Borghini, E. Casetta, *Filosofia della biologia*, cit., pp. 112-114.

¹⁴ E. Gagliasso, *Condividui in evoluzione: quale filosofia?*, in “CON-dividuo. Cellule e Genomi”, 2019, pp. 81-96.

appunto, ciò che “sta sotto”. Il criterio quantitativo adottato nello studio della biodiversità porta i ricercatori ad assumere una prospettiva in terza persona a partire dalla quale contare gli individui, in sé chiusi e definiti. Oltre le riflessioni filosofiche critiche, a riguardo, sono stati i risultati scientifici stessi a denunciare l’infondatezza di tale approccio. Infatti, in special modo dal mondo microbico, provengono osservazioni che mettono in crisi il concetto di individuo¹⁵. Il mondo dei batteri e dei virus ha mostrato un’enorme varietà di vita, differente dagli standard umani basati sul carbonio, che interagisce secondo una struttura a rete, nella quale il vivente non è più una singola unità, bensì un ambiente, o una galassia, abitato e influenzato dall’attività altrui, come ad esempio nel caso del ruolo giocato dal microbiota per la salute umana. Questi studi hanno condotto alla proposta di un nuovo concetto, quello di con-dividuo al posto del precedente in-dividuo, mettendo in luce non più l’autosufficienza derivante dalla sostanziale uguaglianza a sé, bensì la fitta e intrecciata mutua influenza. Rimane una certa inerzia che, come visto, permette ad alcune idee di persistere nonostante la loro inadeguatezza epistemologica¹⁶. Ciò che ci si propone è proprio di fornire altre basi teoriche per comprendere la biodiversità, di modo da abbandonarne la valutazione quantitativa.

Capita, di solito, che lo scarto tra il linguaggio e il pensiero conduca a un uso innovativo e non convenzionale di concetto già noti, producendo talvolta fraintendimenti. Invece, nel caso della biodiversità si è coniato un termine nuovo per dirigere con forza l’attenzione a problemi centrali per il presente, ma nel farlo si è assunto un modello teorico non adeguato. Concepire la varietà di vita come il calcolo di individualità vuol dire restituire un’immagine a mosaico della natura, in cui le relazioni e le funzioni di ciascun vivente sono poste in secondo piano. Assumere uno sguardo esterno è utile, ma non tiene conto delle interazioni tra viventi nonché della loro identità aperta e complessa. Al di là delle difficoltà definitorie e dei dubbi sulla sua adeguatezza teorica e scientifica, il concetto di biodiversità ha assunto un’importanza e un’influenza oggi centrale per attenzionare le problematiche ambientali. Per questa ragione, abbandonare il concetto sarebbe un errore: bisogna piuttosto proporre un nuovo modello teorico che possa renderne ragione e fondarne gli aspetti prima emersi. In questa nuova concezione il ricercatore, lo spettatore, non deve considerarsi neutrale e alieno rispetto al proprio oggetto, quanto piuttosto in esso implicato. Diviene allora necessaria, innanzitutto, una nuova chiave di accesso da cui proporre un punto di partenza alternativo. L’estetica è la disciplina da cui può avviarsi tale riformulazione, se intesa però nel suo senso etimologico di studio della percezione, lasciata essere al di là di ogni pregiudizio teorico. La fenomenologia di Merleau-Ponty offre una riflessione radicale incentrata proprio intorno a questo tema, mettendo in luce la relazione tra il sé percepente e il mondo percepito. Ciò che si vuole mettere in luce è che la percezione non sia un atto soggettivo bensì l’apertura a un campo di relazione e presenza¹⁷. In tal senso la percezione non sarebbe antropocentrica, delineandosi invece come uno spiraglio, un’apertura cioè attraverso la quale osservare la nostra inerenza al mondo naturale, da cui tentare di descriverne la struttura. «Noi siamo nella verità e l’evidenza è “l’esperienza della verità”»¹⁸ afferma Merleau-Ponty, cercando di dar voce alla relazione che ci lega alle cose stesse.

¹⁵ E. Gagliasso, *Individuals as ecosystems: an essential tension*, in “Paradigmi. Rivista di critica filosofica”, vol. XXXIII n. 2, 2015, pp. 87-104; vedi anche J.M. da Silva, E. Casetta, *Why a Species-Based approach to Biodiversity Is Not Enough. Lessons from Multispecies Biofilms*, cit., pp. 195-217.

¹⁶ E. Gagliasso, *Condividui in evoluzione: quale filosofia?*, cit., p. 93.

¹⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2019b, p. 320.

¹⁸ *Ivi.*, p. 25.

3. LA PERCEZIONE, SPIRAGLIO DELL'ESSERE

Rivolgersi alla fenomenologia di Merleau-Ponty significa guardare a una filosofia che ha messo in luce, pur nella loro relazione, l'indipendenza della sfera percettiva dalla riflessione. Il compito paradossale di tale filosofia consiste nel mettere a fuoco e dischiudere l'irriflesso, non inteso come ciò che è opposto alla riflessione bensì in quanto dimensione che in essa si compie e che solo tramite essa può trovare descrizione¹⁹. Questo doppio rimando tra la percezione e la riflessione è il fine che Merleau-Ponty ha in mente nel delineare la propria fenomenologia, un metodo che cioè non faccia violenza al mondo ma ne riconosca, oltre ogni pre-giudizio, il proprio darsi. Nella formazione di tale approccio filosofico la fenomenologia di Husserl e la psicologia della Gestalt sono stati interlocutori fondamentali che Merleau-Ponty ha messo tra loro in dialogo, chiarendo filosoficamente gli studi psicologici e cercando di superare i residui coscienzialistici delle analisi husserliane²⁰. Il metodo di Merleau-Ponty si delinea fin dal principio come una fenomenologia che insieme e attraverso le scienze, in special modo la psicologia ma anche la biologia e l'etologia, fa risuonare le domande filosofiche per ricercare una descrizione adeguata del reale.

È l'esperienza, fenomenologicamente, il punto di partenza e l'inizio per ogni conoscenza. Essa non va spiegata, ricostruita cioè attraverso il giudizio, bensì lasciata essere e descritta. L'esperienza per Merleau-Ponty si articola come una relazione tra un soggetto e un mondo, nella quale nessuno dei due termini è prioritario rispetto all'altro, in quanto parti di una totalità che li precede. Questa prospettiva è chiara a Merleau-Ponty fin dalle sue prime opere, *La struttura del comportamento* (1942) e *Fenomenologia della percezione* (1945). Nella prima, assumendo un punto di vista esterno, il filosofo ha criticato le interpretazioni tradizionali del comportamento, cioè della relazione di un vivente rispetto al proprio ambiente. Nella seconda, adottandone invece uno interno, Merleau-Ponty ha affrontato la teoria della percezione. In entrambi i casi si è messa in luce l'insufficienza delle prospettive tradizionali con cui si è guardato a tali problemi, il materialismo e la filosofia riflessiva, con la quale Merleau-Ponty si riferisce al razionalismo filosofico ma anche alla filosofia kantiana e all'idealismo. Loro comune errore è stato privilegiare uno dei due aspetti dell'esperienza quale totalità, accettando concordemente il pre-giudizio realista, cioè la convinzione teorica che il mondo non abbia un'organizzazione ma sia costituito *partes extra partes*, ovvero da entità autonome tra loro non relate. Dato questo presupposto, allora, il mondo è stato inteso come qualcosa di esterno e non autosufficiente, che richiede l'associazione delle stimolazioni atomiche o l'organizzazione *a priori* dell'intuizioni intellettuali per raggiungere un ordine. La percezione è così intesa quale rappresentazione: un'osservazione distante e di sorvolo di un mondo passivo di cui si può avere una immagine chiara e distinta, cioè oggettiva. Questa la prospettiva nella quale si è delineata anche la nascita del concetto di biodiversità, rispetto alla quale le analisi della percezione di Merleau-Ponty rappresentano un'alternativa, il tentativo di una descrizione adeguata dell'esperire.

La percezione, per come si delinea in *Fenomenologia della percezione*, non è un atto soggettivo, non è la ricostruzione di un mosaico, ma possiede un proprio senso immanente, non posto dal giudizio. Percepire, infatti, non è giudicare, ma inerire, essere parte²¹. Non si tratta di un atto, ma un campo nel quale tanto

¹⁹ Ivi., p. 321; vedi anche M. Merleau-Ponty, *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche* (1946), tr. it. di F. Negri e R. Prezzo, Medusa, Milano 2004.

²⁰ L. Taddio, *Maurice Merleau-Ponty*, Feltrinelli, Milano 2024.

²¹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2019b, p. 26.

il soggetto quando il mondo trovano il proprio spessore²². È la chiave per mettere in luce il dialogo col mondo del soggetto, agente incarnato e sempre collocato in una prospettiva, non dunque mero spettatore. Il soggetto corporeo e il mondo si co-appartengono nella percezione: «il corpo proprio è nel mondo come il cuore nell'organismo»²³. Con quest'espressione Merleau-Ponty da un lato intende che senza l'attività soggettiva non vi sarebbe apparire, ma anche, specularmente, che il mondo rappresenta la condizione di possibilità in cui il soggetto è innestato. Dunque, tornare alla percezione non è un'operazione irrazionale, bensì intenzionale per ritrovare la dimensione relazionale del campo percettivo²⁴, inteso come vita incarnato in un mondo che ha una propria logica. La percezione esplicita questo legame originario, che non nega ma precede e si compie nella coscienza esplicita, che astrae le singolarità.

Lo studio della percezione attraversa l'intera filosofia di Merleau-Ponty, non limitandosi solamente a *Fenomenologia della percezione*. Quest'opera descrive il campo percettivo quale relazione, traendone implicazioni epistemologiche e ontologiche insieme, ma le analisi qui condotte assumono ancora la distinzione tra soggetto e oggetto²⁵. La presenza di tale residuo coscienzialistico²⁶ conduce a tensioni interne, come quella tra la coscienza percettiva, il cogito tacito, e quella esplicita del linguaggio e del pensiero, che non trovano una vera continuità tra loro, sbilanciando il campo percettivo verso una sola delle sue polarità, quella umana, l'unica attiva e in grado di attivarlo²⁷. Queste ragioni conducono Merleau-Ponty a tornare criticamente sulla propria fenomenologia, non negandone i risultati raggiunti ma radicalizzandoli, esplicitandone le implicazioni ontologiche per superare le premesse viziate precedenti. Nei corsi tenuti al Collège de France dal 1952 al 1960 Merleau-Ponty torna su questo nodo problematico e le riflessioni intorno ai concetti di espressione e istituzione sono fondamentali per delineare una negatività²⁸, cioè il polo non umano del campo percettivo, che non sia assenza, quanto piuttosto latenza, una forma essa stessa di attività²⁹. È però nei corsi tenuti dal 1956 al 1960 intorno al concetto di Natura che si delinea più chiaramente una nuova ontologia fenomenologica.

La Natura è un oggetto peculiare, non dispiegato innanzi all'uomo ma suo suolo³⁰. Merleau-Ponty indaga in questi corsi la dimensione non posta dalla coscienza ma resistente all'intenzionalità soggettiva senza per questo essere passiva, anzi dotata di un'autorganizzazione e di una propria dinamica, co-implicata a quella umana. Intenzione di Merleau-Ponty, infatti, non è formulare una filosofia della natura distinta dalle analisi di *Fenomenologia della percezione*, bensì, approfondendo la vita naturale, di delineare una seconda via di accesso, ulteriore ma in relazione a quella umana, al problema dell'Essere. Il tema è il *nexus* uomo-natura-Dio³¹ e in esso la percezione si spoglia definitivamente dei suoi residui coscienzialistici, venendo

²² *Ivi.*, p. 96.

²³ *Ivi.*, p. 277.

²⁴ *Ivi.*, p. 103.

²⁵ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile* (1964), tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2007, pp. 215, 216.

²⁶ *Ivi.*, p. 200.

²⁷ L. Vanzago, *Merleau-Ponty*, Carocci, Roma 2012; vedi anche T. Toadvine, *Tempo naturale e tempo immemorabile*, tr. it. di R. Brigati, in "Discipline Filosofiche" XXIV/2, a cura di L. Vanzago, 2014, pp. 9-22; vedi, infine, R. Barbaras, *Introduzione a una fenomenologia della vita* (2008), tr. it. di C. Rocca, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2014.

²⁸ L. Vanzago, *Merleau-Ponty*, cit., p. 153; vedi anche R. Vallier, *Institution: the significance of Merleau-Ponty's 1954 course at the Collège de France*, in "Chiasmi international. Figure e sfondi della carne", 7, 2005, pp. 281-303; vedi anche R. Barbaras, *Merleau-Ponty et la nature*, in "Chiasmi International. Dalla Natura all'ontologia", 2, 2000, pp. 47-62.

²⁹ L. Vanzago, *Merleau-Ponty*, cit., p. 155; vedi anche Toadvine, T., *Biodiversity and the diacritics of life*, in *Carnal Hermeneutics*, a cura di R. Kearney e B. Treanor, Fordham University Press, Bronx 2015, pp. 235-248, 365-367 (note).

³⁰ M. Merleau-Ponty, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960* (1995), tr. it. di M. Maazzocut-Mis e F. Sossi, Raffaello Cortina, Milano 1996, p. 4.

³¹ *Ivi.*, p. 297.

riconosciuta quale struttura della realtà stessa. La percezione umana, così, è compresa come caso eminente che permette di comprendere, poiché non estranea, la struttura dell'Essere: il campo percettivo che rivela la co-implicazione tra il soggetto e il mondo diviene chiave di lettura per dare un senso filosofico agli studi scientifici condotti dalla biologia e dall'etologia sul comportamento animale, tema a cui è dedicato il secondo corso, tenuto nell'anno accademico 1957-1958.

Lo studio del comportamento animale rivela un agire significativo, non riconducibile alla sola fisiologia o al vitalismo, che concordemente errano individuando una causalità puntuale, efficiente o finale, per spiegare l'azione del vivente, la quale, invece, ha una natura diversa, globale. Essa, infatti, è una Gestalt, una totalità istituita tra il vivente e il proprio ambiente, i quali non si pre-esistono ma nella reciproca influenza si co-determinano. Questa relazione reciproca è catturata dal concetto di *Umwelt* introdotto da von Uexküll³², che indica non un ambiente oggettivo ma ritagliato, fatto proprio cioè da una certa forma di vita. Merleau-Ponty mette così in luce non l'isolamento del vivente ma la sua strutturale apertura all'alterità³³, come il comportamento significativo o la morfogenesi espressiva mostrano. I casi di mimetismo o delle parate sessuali messe in atto dai viventi attestano un comportamento che non risponde a una sola logica di economia³⁴, ma che implica la presenza dello sguardo altrui. Il comportamento animale, per essere compreso, va colto nella sua espressività, cioè al suo rimando all'altro: il mostrarsi del vivente è tale in quanto esposto, in quanto visibile per lo sguardo altrui. Il punto non sta, allora, nella attività del singolo vivente o dell'ambiente, ma nel sistema totale che precede e motiva tale dinamica, nella visibilità come struttura ontologica che co-implica i termini. La chiave per cogliere il mondo naturale è la sua struttura percettiva, che è in sé espressiva, manifestando così un senso immanente che precede l'attività coscienziale, rispetto alla quale non è in rottura ma in continuità, superando la tensione di *Fenomenologia della percezione*. In un doppio circolo di matrice schellinghiana³⁵ è possibile cogliere il monismo ontologico merleau-pontiano che co-implica in continuità *physis* e *logos*. La prima, infatti, giunge a esplicitarsi nella complessità del secondo, il quale nella sua attività conoscitiva ritorna alla prima come proprio oggetto di conoscenza, senza poterlo esaurire. L'Essere è pensato da Merleau-Ponty come una totalità relazionale strutturata percettivamente, secondo il senso ontologico dato di co-implicazione di attività e passività, e se ne può avere conoscenza in quanto si è in esso incarnati e installati, essendo la percezione umana chiave per ricostruire, in senso non antropocentrico, la sua struttura.

Merleau-Ponty delinea così la propria ontologia fenomenologica, che abbandona il pregiudizio di poter sorvolare il mondo. Per esprimere la propria prospettiva egli introduce in *Il visibile e l'invisibile*, opera incompiuta a causa della sua morte improvvisa, la categoria di "carne", da non intendersi come un fondamento sostanziale: né una cosa né un'idea bensì elemento, concetto ripreso dalla tradizione presocratica³⁶. La carne rappresenta la trama dell'Essere, uno sfondo che rende possibile la relazione tra polarità, il visibile e l'invisibile, secondo il nuovo lessico percettivo introdotto da Merleau-Ponty. Queste non sono tra loro opposte, ma implicate nella totalità relazionale che è la carne, ribaltandosi l'una nell'altra. La carne,

³² *Ivi.*, p. 245; vedi anche J. von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Quodlibet, Macerata, 2013.

³³ M. Merleau-Ponty, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, cit., p. 275.

³⁴ *Ivi.*, p. 272.

³⁵ L. Vanzago, *Merleau-Ponty*, cit.; vedi anche R. Vallier, "Etre sauvage" and the barbaric principle: Merleau-Ponty's reading of Schelling, in "Chiasmi International. Dalla Natura all'ontologia", 2, 2000, pp. 83-106.

³⁶ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 156.

infatti, è l'unità nella differenza³⁷, internamente travagliata che attraversata da uno scarto³⁸, cioè una non coincidenza con sé. Questa, invece di essere motivo di difetto, è il motore dell'Essere³⁹, che si articola in un continuo costituirsi relazionale senza giungere a una sintesi finale⁴⁰. Merleau-Ponty indica questa caratteristica dell'Essere come la sua deiscenza, cioè il suo strutturarsi sempre di nuovo, il suo aprirsi a nuove configurazioni di senso⁴¹.

La vista e il tatto diventano esperienze eminenti attraverso le quali comprendere, a partire dalla propria carne, cioè dalla prospettiva umana, la carne del mondo, cioè la struttura del mondo. La mano toccante e lo sguardo vedente esplorano l'oggetto toccato e visto, cogliendolo in un iniziale stato di passività, salvo poi venire sorpresi da un'attività latente del percepito, che si fa percepente, inchiodando la mano e lo sguardo prima attivi al loro stato di toccabilità e visibilità. La dinamica tra il visibile e l'invisibile, il loro ribaltamento, mostra la co-implicazione come modalità prima dell'Essere. In questo senso non vi è identità senza in sé implicare l'alterità e viceversa: le coppie oppositive ritrovano un terreno che, senza abolirne i confini⁴², è comune. L'ontologia merleau-pontiana si presenta quindi alternativa a quella della sostanza, fornendo un modello teorico nuovo attraverso il quale pensare il concetto di biodiversità, pensandola come una rete dal senso immanente.

4. CONCLUSIONE

Si è introdotto nel primo paragrafo il concetto di biodiversità, cercando di tracciarne una breve storia tanto per poterlo inquadrare a livello accademico quanto per comprenderne il vasto successo. "Biodiversità" è un termine coniato solo da pochi decenni con l'obiettivo non solo di descrivere lo stato di cose attuale ma anche di porre attenzione e prendere consapevolezza di problemi resisi, per la loro rapidità e per il loro impatto, centrali per il presente. Di fronte a una situazione inedita come quella attuale, la valutazione e la tutela della biodiversità si presentano come strumenti utili per cercare di gestire l'impatto umano sugli ecosistemi. Nonostante, però, la novità che questo concetto porta con sé, si è visto, esso si basa su una struttura concettuale inadeguata, centrata sul calcolo quantitativo degli individui, cioè di unità valutate secondo il criterio di uguaglianza a sé. In questo senso la biodiversità si presenta come la collezione delle tessere di un mosaico, visione non in linea con i recenti risultati della ricerca scientifica. Per questa ragione, nel secondo paragrafo, si è proposto un quadro teorico alternativo, che tenga in considerazione la dinamica dei viventi e la loro capacità endogena di creare fitte reti di relazioni. Per fare questo non si è guardato dall'esterno il vivente, non si è cioè adottato uno sguardo di sorvolo, privo di una prospettiva, uno sguardo disincarnato proprio del puro giudizio. Si è, invece, preferito adottare un punto di partenza che permettesse di porre attenzione su quel mondo comune tanto al conoscente quanto al conosciuto. Lo studio della percezione, condotta attraverso l'analisi della fenomenologia di Merleau-Ponty, ha permesso di chiarire l'indipendenza,

³⁷ T. Toadvine, *Merleau-Ponty's philosophy of Nature*, cit., p. 112.

³⁸ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 163.

³⁹ B.E. Bannon, *Flesh and Nature: understanding Merleau-Ponty's relational ontology*, in "Research in Phenomenology", vol. 41 n. 3, 2011, pp. 327-357; vedi anche D. Morris, *The Enigma of Reversibility and the Genesis of Sense in Merleau-Ponty*, in "Continental Philosophy Review", 43, 2010, pp. 141-165; vedi anche T. Toadvine, *Merleau-Ponty's philosophy of Nature*, cit., pp. 114, 127.

⁴⁰ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 115.

⁴¹ *Ivi.*, pp. 262, 276.

⁴² *Ivi.*, p. 112.

ma non l'autonomia, della sfera percettiva, caratterizzata da una struttura di co-implicazione del sé con l'altro, del vivente rispetto al proprio ambiente o del soggetto umano rispetto al mondo naturale che lo sostiene. La percezione umana, infatti, si è mostrata essere la chiave attraverso la quale cogliere la struttura relazionale dell'Essere in generale.

Da queste analisi, allora, è possibile guardare con occhio diverso al concetto di biodiversità, offrendone un modello teorico all'altezza rispetto al suo oggetto. La natura, infatti, non è un mosaico, bensì un intreccio di strati che dinamicamente entrano in relazione tra loro, di cui l'uomo è parte. La vita è una continua produzione di forme⁴³: i viventi sono unità differenziali⁴⁴ che, implicando insieme attività e passività, si rivolgono al proprio ambiente per venirne a loro volta modificati. La loro identità, quindi, non è data dall'isolamento e dall'uguaglianza a sé, bensì dall'apertura e dall'incontro con l'altro. L'ontologia della carne chiarisce, attraverso lo studio estetico, l'essere parte di questa rete naturale, mettendone a fuoco la relazionalità e la produzione immanente di senso. Così facendo, si configura un nuovo modello teorico per fondare le analisi condotte sul con-dividuo e per valorizzare il criterio qualitativo, mirato ai processi, nella valutazione della biodiversità. Le riflessioni di Merleau-Ponty, pur antecedenti alla nascita del termine "biodiversità", criticano in modo radicale, cioè in senso ontologico, le premesse attraverso le quali questo concetto e quello di specie vengono comunemente pensati, chiarendone i limiti. Oltre, quindi, l'individualità sostanziale Merleau-Ponty, a partire dal legame originario col mondo testimoniato dalla percezione, propone un nuovo concetto guida per intendere in senso relazionale la specie e, oggi, anche la biodiversità. Con le parole del filosofo:

Non si dovrebbero vedere, nelle numerosissime individualità che la vita costituisce, altrettanti assoluti separati, al cui riguardo ogni generalità costituirebbe solo degli esseri di ragione. Non abbiamo il diritto di considerare la specie come una somma di individui esterni gli uni agli altri. [...] Questo rapporto percettivo ridà un valore ontologico alla nozione di specie. Ciò che esiste non sono degli animali separati, ma una inter-animalità⁴⁵.

La biodiversità, dunque, è una struttura di interazioni in equilibrio tra i viventi, non aliena ma sfondo per l'agire umano, alla quale inerisce. Il presente lavoro, avvicinando la riflessione di Merleau-Ponty al dibattito contemporaneo sulla biodiversità, ha inteso proporre un nuovo criterio attraverso il quale pensarla, relazionale e dinamico, quello di inter-animalità. Se la biodiversità venisse fondata su tale criterio, come visto, la sua capacità esplicativa e descrittiva non verrebbe meno, anzi troverebbe un più adeguato fondamento. Inoltre, il carattere emergenziale del termine, importante per l'attenzione che pone alla condizione di crisi presente, non andrebbe perduto, bensì troverebbe nuove motivazioni etiche legate a un nuovo senso di limite per l'azione antropica⁴⁶, capace di comprendere cosa uno squilibrio prodotto dalle azioni umane comporterebbe⁴⁷.

⁴³ M. Merleau-Ponty, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, cit., pp. 272, 278.

⁴⁴ G. De Fazio, *Come due specchi prospicienti. Un'ipotesi monadologica nell'ultimo Merleau-Ponty*, in "Chiasmi international. Specchi e altre tecnologie", 22, 2020, p. 75.

⁴⁵ M. Merleau-Ponty, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, cit., p. 278.

⁴⁶ M. Iofrida, *Per un paradigma del corpo: una rifondazione filosofica dell'ecologia*, Quodlibet Studio, Macerata 2019.

⁴⁷ T. Toadvine, *Biodiversity and the diacritics of life*, in *Carnal Hermeneutics*, a cura di R. Kearney e B. Treanor, Fordham University Press, Bronx 2015, pp. 366, 367.

BIBLIOGRAFIA

- Bannon, B.E., *Flesh and Nature: understanding Merleau-Ponty's relational ontology*, in "Research in Phenomenology", 41/3, 2011, pp. 327-357.
- Barbaras, R., *Merleau-Ponty et la nature*, in "Chiasmi International. Dalla Natura all'ontologia", 2, 2000, pp. 47-62.
- Barbaras, R., *Introduzione a una fenomenologia della vita* (2008), tr. it. di C. Rocca, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2014.
- Borghini, A., Casetta, E., *Filosofia della biologia*, Carocci, Roma 2013.
- Casetta, E., *Il quasi-concetto di biodiversità. Decostruzione e linee per una ricostruzione*, in "Il Giornale di Metafisica", 2, 2018, pp. 532-545.
- Casetta, E., da Silva, J.M., Vecchi, D., *Biodiversity Healing*, in E. Casetta, J.M. da Silva, D. Vecchi, (Eds.), *From Assessing to conserving biodiversity. Conceptual and practical challenges*, Springer Nature, Cham 2019, pp. 1-17.
- Casetta, E., *Filosofia dell'ambiente*, Il Mulino, Bologna 2022.
- CBD, *Convention on Biological Diversity*, 1992, <https://www.cbd.int/doc/legal/cbd-en.pdf>
- Commissione europea, *Direzione generale della Comunicazione, Green Deal Europeo: raggiungere i nostri obiettivi*, Ufficio delle pubblicazioni dell'Unione europea, 2021.
- da Silva, J.M., Casetta, E., *Why a Species-Based Approach to Biodiversity Is Not Enough. Lessons from Multi-species Biofilms*, in E. Casetta, J.M. da Silva, D. Vecchi, (Eds.), *From Assessing to conserving biodiversity. Conceptual and practical challenges*, Springer Nature, Cham 2019, pp. 195-217.
- De Fazio, G., *Come due specchi prospicienti. Un'ipotesi monadologica nell'ultimo Merleau-Ponty*, in "Chiasmi international. Specchi e altre tecnologie", 22, 2020, pp. 69-85.
- Don C. DeLong, Jr., *Defining Biodiversity*, in "Wildlife Society Bulletin", 24/4, 1996, pp. 738-749.
- Gagliasso, E., *Individuals as ecosystems: an essential tension*, in "Paradigmi. Rivista di critica filosofica", vol. XXXIII n. 2, 2015, pp. 87-104.
- Gagliasso, E., *Condividui in evoluzione: quale filosofia?*, in "CON-dividuo. Cellule e Genomi", 2019, pp. 81-96.
- Josephson, J., *Why Maintain Biological Diversity?*, in "Environmental Science & Technology", 16/2, 1982, pp. 94A-97A.
- Merleau-Ponty, M., *La struttura del comportamento* (1942), a cura di A. Scotti, Mimesis, Milano-Udine 2019a.
- Merleau-Ponty, M., *Fenomenologia della percezione* (1945), tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2019b.
- Merleau-Ponty, M., *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche* (1946), tr. it. di F. Negri e R. Prezzo, Medusa, Milano 2004.

- Merleau-Ponty, M., *Il visibile e l'invisibile* (1964), tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2007.
- Merleau-Ponty, M., *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960* (1995), tr. it. di M. Mazzocut-Mis e F. Sossi, Raffaello Cortina, Milano 1996.
- Morris, D., *The Enigma of Reversibility and the Genesis of Sense in Merleau-Ponty*, in “Continental Philosophy Review”, 43, 2010, pp. 141-165.
- Myers, N., *An Expanded Approach to the Problem of Disappearing Species*, in “Science”, 193/4249, 1976, pp. 198–202.
- Reydon, T.A.C., *Are Species Good Units for biodiversity and Conservation Efforts?*, in E. Casetta, J.M. da Silva, D. Vecchi, (Eds.), *From Assessing to conserving biodiversity. Conceptual and practical challenges*, Springer Nature, Cham 2019, pp. 167-193.
- Soulé, M.E., *What is conservation biology?*, in “BioScience”, 35, 1985, pp. 727–734.
- Taddio, L., *Maurice Merleau-Ponty*, Feltrinelli, Milano 2024.
- Toadvine, T., *Merleau-Ponty's philosophy of Nature*, Northwestern University Press, Evanston 2009.
- Toadvine, T., *Tempo naturale e tempo immemoriale*, tr. it. di R. Brigati, in “Discipline Filosofiche” XXIV/2, a cura di L. Vanzago, 2014, pp. 9-22.
- Toadvine, T., *Biodiversity and the diacritics of life*, in *Carnal Hermeneutics*, a cura di R. Kearney e B. Treanor, Fordham University Press, Bronx 2015, pp. 235-248, 365-367 (note).
- Vallier, R., “*Etre sauvage*” and the barbaric principle: Merleau-Ponty's reading of Schelling, in “Chiasmi International. Dalla Natura all'ontologia”, 2, 2000, pp. 83-106.
- Vallier, R., *Institution: the significance of Merleau-Ponty's 1954 course at the Collège de France*, in “Chiasmi international. Figure e sfondi della carne”, 7, 2005, pp. 281-303.
- Vanzago, L., *Merleau-Ponty*, Carocci, Roma 2012.
- Vecchi D., Mills, R., *Probing the Process-Based Approach to Biodiversity: Can Plasticity Lead to the Emergence of Novel Units of Biodiversity?*, in E. Casetta, J.M. da Silva, D. Vecchi, (Eds.), *From Assessing to conserving biodiversity. Conceptual and practical challenges*, Springer Nature, Cham 2019, pp. 247-268.
- von Uexkull, J., *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Quodlibet, Macerata, 2013.
- Wilson, E. (ed.), *Biodiversity*, Washington, DC: National Academies Press, Washington DC, 1998.

SEZIONE I. RADICI E MODELLI TEORICI
DELL'ESTETICA DELLA BIODIVERSITÀ

doi: 10.54103/2039-9251/29669

“LA FORMA QUANTO L'ESSERE”. UN'ESTETICA DELLA DIVERSITÀ BIOLOGICA

Domenico Licciardi

 ORCID: 0009-0005-6919-0177

Università della Calabria (02rc97e94)

Contacts: domenico.licciardi@unical.it

ABSTRACT

Questo articolo propone un'ipotesi estetica sulla diversità e la differenziazione biologica, basandosi su una lettura congiunta dell'epigenesi della razionalità di Catherine Malabou e dell'eterogenesi differenziale di Alessandro Sarti, Giovanna Citti e David Piotrowski. Nonostante la loro distanza teorica, entrambe queste prospettive indagano l'emergere di nuove forme biologiche e nuove morfologie sottostanti. Sosteniamo che entrambe puntano implicitamente verso un'*aisthesis* del vivente, in cui la differenza e la differenziazione precedono la determinazione funzionale dei processi morfogenetici.

Parole chiave: Forma, morfogenesi, morfologia, plasticità.

“FORM AS MUCH AS BEING”. AN AESTHETIC AT THE BASIS OF BIOLOGICAL DIVERSITY

This paper proposes an aesthetic hypothesis on biological diversity and differentiation, drawing on a joint reading of Catherine Malabou's epigenesis of rationality and Alessandro Sarti, Giovanna Citti, and David Piotrowski's differential heterogenesis. Despite their theoretical distance, both these perspectives investigate the emergence of novel biological forms and new underlying morphologies. We argue that both implicitly point toward an *aisthesis* of the living, wherein difference and differentiation precede the functional determination of morphogenetic processes.

Keywords: Form, Morphogenesis, Morphology, Plasticity.



Licensed under a Creative Commons
Attribution-ShareAlike 4.0
International

© The Author(s)

Published online: 03/09/2025



Milano University Press

1. INTRODUZIONE

Che cosa hanno in comune biologia ed estetica? Come l’estetica può contribuire ad una riflessione sui processi di differenziazione biologica? Per provare a rispondere a queste domande, proveremo a leggere insieme due importanti riflessioni sulla creazione biologica di nuove forme – l’epigenesi della razionalità di Catherine Malabou e l’eterogenesi differenziale di Alessandro Sarti, Giovanna Citti e David Piotrowski – alla luce di un’estetica del vivente. La nostra ipotesi è che queste teorie ruotino intorno ad una poiesi della vita che sembra celatamente precedere i meccanismi di adattamento funzionale degli organismi.

Insistendo sul modello Evo-Devo e sul paradigma postgenomico della biologia contemporanea, Malabou individua, tra la genetica e l’epigenetica, uno spazio d’improvvisazione e di interpretazione che precede lo sviluppo fenotipico. Dal canto loro, Sarti, Citti e Piotrowski, nell’ottica di uno studio rivolto allo sviluppo di una concezione dinamica della neuromatematica e della neurogeometria della visione, definiscono l’eterogenesi differenziale come un assemblaggio dadaista: operazione nella cui ottica il cervello appare come il corpo senza organi per eccellenza. Tali elementi sembrano rimandare ad una morfologia estetica pre-fenotipica e pre-organologica, che è forse in grado di aiutarci a inquadrare la diversità delle forme di vita al di là del dualismo tra l’assoluta contingenza del neovitalismo e il determinismo funzionale della genetica tradizionale.

Prima di procedere ad un’attenta lettura dell’epigenesi della razionalità e dell’eterogenesi differenziale, è necessario fornire un chiarimento: se è lecito ipotizzare l’esistenza di una sorta di *aisthesis* poetico-biologica, perché gli autori di riferimento non fanno menzione di un’estetica del vivente? È forse possibile rispondere a questa domanda osservando che la svolta neurobiologica in biologia evoluzionistica è un evento che ha prodotto e continua a provocare molteplici questioni di natura epistemologica¹. Ciò che il modello epigenetico della razionalità e l’eterogenesi differenziale condividono è anzitutto il dovere di riflettere sul modo in cui biologia, filosofia e matematica sono in grado di dar conto della creazione di forme inedite. Ciò comporta un’interrogazione sulle capacità delle scienze di rispondere al problema della genesi: Come pensare nuove forme di vita al di là di quelle forme categoriali – sorta di a priori storico-epistemici – che strutturano le nostre tradizioni di pensiero? Come passare dalla descrizione dei fenomeni plastici alla comprensione della loro genesi (la quale, dal suo canto, non sembra riducibile alla logica dei processi morfogenetici)²?

Alla luce di queste domande, risulta chiaro che l’urgenza maggiore è di ordine epistemologico, non estetico. Tuttavia, è pur vero che l’estetica è in grado di fornire l’idea di orientamento del vivente che sembra palesarsi, ad esempio, quando Kant parla di una finalità priva di fine degli oggetti naturali³. Come se la genesi delle forme inedite fosse il prodotto di una poiesi che non è arbitraria né predeterminata. Una sorta di epigenesi a un tempo biologica e creativa.

Si potrebbe certo dire che l’estetica sembra attribuire alla vita una libertà maggiore rispetto alle ricorrenze e alle regolarità morfologiche osservabili. Cionondimeno, tale sospetto, per quanto legittimo, sembra

¹ Cfr. J.-P. Changeaux, *L’uomo neuronale* (1983), traduzione di C. Sughi, Feltrinelli, Milano 1983.

² Cfr. A. Turing, *Le basi chimiche della morfogenesi* (1952), tr. it. di F. Grigenti e S. Aurora, Mimesis, Milano 2021. In questo testo seminale, Turing ipotizza un modello matematico in grado di spiegare il modo in cui le forme naturali emergono attraverso processi chimici descrivibili come un sistema di sostanze raccolte in due gruppi morfogeni principali – attivatori e inibitori – che si diffondono a velocità diverse nello spazio, ingenerando variazioni di concentrazione alla base della formazione di schemi regolari. Pur senza nulla togliere all’indiscutibile valore della teoria di Turing, è pur vero che essa presuppone un ordine potenziale – esente da indagine ontologica – già iscritto nelle condizioni iniziali del sistema.

³ I. Kant, *Critica della capacità di giudizio* (1790), §11, tr. it. di L. Amoroso, BUR Rizzoli, Milano 2018, pp. 195-197.

basarsi su un’opposizione eccessivamente rigida tra accidente e sostanza, predicato e soggetto, contingenza e necessità. L’indeterminismo implicato nel concetto di neuroplasticità – e dunque nei processi neurobiologici di soggettivazione – sembra minare questa serie di dicotomie ontologico-formali. Per illustrare questo punto, proviamo a domandare: la soggettività neuro-psichica è il risultato dell’individuazione di un cervello sostanziale? Di un cervello-sostanza del quale i nostri organi singolari non sarebbero altro che accidenti cerebrali? O si dovrà ammettere che l’irriducibile diversità neuromorfica degli individui è una nozione fin dal principio implicata nel concetto stesso di neuroplasticità? Esiste forse un modello universale del cervello a partire dal quale la natura determina le configurazioni morfologiche individuali oppure bisognerà dire che il cervello è sempre, simultaneamente, individuante e individuato, differenziante e differenziato? Se quest’ultima è l’ipotesi più plausibile, bisogna riconoscere che un’estetica del vivente non mina affatto la necessità epistemologica della neurobiologia post-deterministica. È difficile suddividere con esattezza “ciò che esiste necessariamente in sé” da ciò che “possiede la necessità della propria esistenza in altro da sé”. In un certo senso, ogni processo plastico, ogni forma di differenziazione e di creazione morfologica è un’auto-etero-poiesi. Oggi sappiamo che la libertà morfo-creativa dell’estetica non è incompatibile con la necessità del funzionalismo biologico⁴. L’estetica del vivente, dunque, non mina la necessità delle scienze della vita, a patto – insistiamo su questo punto – che si sia disposti a riconoscere che il gesto creativo non è arbitrario ma sempre orientato verso il “fuori”, ossia da una finalità eterogenea rispetto a colui – o a ciò – che lo compie.

2. EPIGENESI DELLA RAZIONALITÀ

Il primo testo che prendiamo in considerazione è *Divenire forma. Epigenesi e razionalità* di Malabou. Il saggio è in un certo senso una lunga risposta al realismo speculativo di Quentin Meillassoux ed in particolare alla sua critica del correlazionismo⁵. Vi si procede a partire da una questione tradizionale nell’ambito degli studi kantiani – vale a dire, la mancanza di fondamento del trascendentale – e dal fatto che, nella Sezione della *Critica della ragion pura* dedicata alla Deduzione Trascendentale dei concetti puri dell’intelletto (§27), Kant parla di un «[...] sistema dell’epigenesi della ragion pura»⁶.

Questi due aspetti sono tra loro interconnessi. L’espressione ‘*System der Epigenesis*’ appare solo nella seconda edizione del 1787, come il tentativo di rispondere all’obiezione per cui il trascendentale, in quanto fondamento dell’epistemologia, risulta esso stesso infondato. La Deduzione, infatti, espone la legittimità peculiarmente epistemologica del valore oggettivo e universale delle categorie ma nulla specifica in merito all’ontologia dell’accordo tra esperienza e intelletto. Tale mancanza si riflette anche sulla legittimità dell’argomento epistemologico: l’assenza di un’ontologia della correlazione tra intelletto ed esperienza conduce ad un ragionamento circolare, per il quale la giustificazione delle categorie dell’intelletto si basa sulla struttura dell’esperienza che quelle stesse categorie si trovano a dover giustificare⁷.

⁴ Cfr. in particolare: S. Tedesco, *Morfologia estetica. Alcune riflessioni fra estetica e scienza naturale*, Aesthetica Preprint, Vol. 90, 2010, pp. 1-74; A. Pinotti, S. Tedesco (a cura di), *Estetica e scienze della vita. Morfologia, biologia teoretica, Evo-Devo*, Raffaello Cortina, Milano 2013.

⁵ Q. Meillassoux, *Dopo la finitudine. Saggio sulla necessità della contingenza* (2006), tr. it. di M. Sandri, Mimesis, Milano 2012.

⁶ I. Kant, *Critica della ragion pura* (1781-1787), B 167, tr. it. di C. Esposito, Bompiani, Milano 2014, p. 289.

⁷ Alcune soluzioni al problema della circolarità argomentativa della Deduzione Trascendentale sono proposte in P. F. Strawson, *The Bound of Sense. An Essay on Kant’s Critique of Pure Reason*, Methuen, London 1966; K. Ameriks, 1978, *Kant’s Transcendental*

Per Malabou, il termine “epigenesi” (dal greco: ἐπί, “oltre” e γένεσις, “nascita”) non allude al fondamento del trascendentale bensì al suo sviluppo “oltre” la “genesì”⁸. In effetti, determinare un’origine del trascendentale condurrebbe a due ipotesi inaccettabili: una di natura metafisica, volta ad individuare la “nascita del trascendentale” al di là di ogni esperienza possibile; l’altra di natura empirico-psicologica, che minaccerebbe inevitabilmente lo statuto a priori della facoltà conoscitiva. Una terza via esegetica – quella contemplata appunto in *Divenire forma* – afferma invece che il trascendentale, in quanto *inoriginatus*, è tuttavia esposto alla vita come alla propria exteriorità.

Secondo Malabou, l’idea di uno sviluppo basato sull’«[...] eterogeneità tra il trascendentale e la vita [...]»⁹ sarebbe in grado di chiarire il senso profondo della coerenza interna tra le tre *Critiche* kantiane:

Il vivente è precisamente *senza statuto trascendentale*. La *Critica della facoltà di giudizio* mette in risalto le conseguenze di questa intrusione del non trascendentale nella razionalità critica. La connessione tra pensiero, libertà e vita è un collegamento che si *trasforma* in ragione dello scontro del trascendentale con ciò che rimane indifferente a esso. L’incontro con la vita [...] va a rivelare [...] una modificabilità della struttura categoriale che permetterà di aprire, tra l’innatismo e la fabbricazione, un’altra via¹⁰.

L’epigenesi non rimanda dunque al fondamento o all’origine del trascendentale ma comincia nel luogo dell’«[...] incontro tra i concetti puri e l’esperienza», costituendosi come «il punto d’innesco del loro rapporto»¹¹.

La principale conseguenza è che il termine “epigenesi” viene anzitutto ad implicare l’autonomia dello sviluppo fenotipico rispetto al determinismo del codice genetico¹². Ciò permette di introdurre la neurobiologia nell’interpretazione della filosofia trascendentale senza rinunciare all’«[...] aspetto autointerpretativo della costituzione della razionalità»¹³. Tale rinuncia caratterizzerebbe il riduzionismo di altre letture simili che reinterpretano il correlazionismo in senso prevalentemente darwinista, contemplando l’ipotesi di uno sviluppo evolutivo della razionalità basato sull’idea di correlazione adattiva¹⁴. Tale postura elimina la stessa nozione di trascendentalità, al costo di incontrare inevitabili difficoltà quando si tratta di spiegare lo statuto auto-critico della soggettività.

L’interpretazione di Malabou permette invece di reinterpretare la filosofia trascendentale alla luce del modello Evo-Devo – secondo il quale il passaggio dal genotipo al fenotipo è influenzato dallo sviluppo successivo¹⁵ – senza sacrificare lo statuto trascendentale del soggetto. Ne risulta che la possibilità, per il soggetto stesso, di esperire e comprendere nuove forme di vita si fonda su una temporalità onto-biologica che gli permette di riformulare, alla luce del suo sviluppo attuale, la propria facoltà fondamentale: la facoltà del giudizio¹⁶. Man mano che l’impresa critica procede – dalla Prima alla Terza *Critica* – appare sempre più evidente che il trascendentale «[...] non possiede solamente una forza formatrice [nell’ordine della

dental Deduction as a Regressive Argument, in “Kant Studien”, 69 (1-4), 1978, pp. 273-287; H. E. Allison, *Kant’s Transcendental Deduction. An Analytical-Historical Commentary*, Oxford University Press, Oxford 2015.

⁸ Cfr. C. Malabou, *Divenire forma. Epigenesi e razionalità* (2014), tr. it. di A.-F.-J. Maciel, Meltemi, Milano 2020, p. 135.

⁹ *Ivi*, p. 255.

¹⁰ *Ivi*, p. 42.

¹¹ *Ivi*, p. 75.

¹² Cfr. *Ivi*, p. 67 e pp. 160-162.

¹³ *Ivi*, p. 154.

¹⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 84-86 e pp. 119-126.

¹⁵ Cfr. *Ivi*, p. 142.

¹⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 241-242.

costituzione dell’esperienza], ma anch’esso ha il potere di essere formato»¹⁷. Detto altrimenti, il soggetto razionale della *Critica della facoltà di giudizio* è in un certo senso differente rispetto al soggetto trascendentale della *Critica della ragion pura*, nella misura in cui rielabora il giudizio alla luce di un nuovo modello della razionalità – non più fisico e meccanicistico bensì biologico e teleologico. Si tratterebbe insomma di una metamorfosi del trascendentale.

Non a caso, la Terza *Critica*, a differenza della Prima, si concentra sull’eterogeneità di quei «[...] fenomeni [...] autoformati, autonormati, tali da respingere immediatamente le nostre giurisdizioni»¹⁸. Vi è in effetti una differenza molto netta tra il potere plastico degli organismi – la *bildende Kraft* della *Critica della facoltà di giudizio*¹⁹ – e la *Veränderung* in quanto specificazione analitica del concetto trascendentale della causalità – tema ricorrente della *Critica della ragion pura*. Tale distinzione non può essere attribuita alla natura in se stessa ma riguarda ed investe il concetto metafisico – razionale e trascendentale – di natura. Non si tratta soltanto di passare da un’idea del mutamento empirico – la variazione fisico-causale – ad un’altra – la morfologia degli organismi auto-organizzantesi – bensì del modo in cui l’oggetto modifica la soggettività in quanto istanza universale della conoscenza: da un soggetto conoscente orientato dal determinismo newtoniano – caratteristico del XVIII secolo – ad un soggetto già rivolto all’interrogazione della finalità della natura – tipica del secolo XIX.

Decisiva in tal senso è la differenza tra genetica ed epigenetica. Malabou vede in tale distinzione l’apertura di uno spazio d’improvvisazione o di interpretazione del vivente, che libera a un tempo l’organismo e il soggetto – o l’empirico e il trascendentale – dal determinismo del codice:

[Il] lavoro dell’epigenetica è spesso descritto [...] come un’improvvisazione, un’elaborazione pratica o artistica, una spontaneità creativa [...], come se essa rinviasse, al contrario del determinismo genetico, al registro della libertà interpretativa [...] L’immagine dell’interpretazione, testuale o musicale, evoca ogni volta lo stile, il modellamento individuale, le possibilità inimmaginabili insite nella lettura o nel gioco. Il ricorso a una simile analogia sembra appunto indicare l’apertura della dimensione ermeneutica nel cuore del biologico. Come se l’evento fenotipico [...] potesse aprire lo spazio della possibile esplorazione *critica*²⁰.

Ecco allora che l’autrice rinviene, nel medesimo spazio – l’incrinatura tra genotipo e fenotipo –, non soltanto la possibilità della creazione di nuove forme viventi ma anche la condizione d’accesso alla dimensione critica e auto-interpretativa della soggettività. È in questo iato – che richiama un lessico dell’auto-modellamento, dell’interpretazione testuale e musicale, dell’ermeneutica e della stilistica – che il cervello e la forma, l’organismo e il testo, ci si presentano come ontologicamente co-implicati.

3. ETEROGENESI DIFFERENZIALE

Un altro importante tentativo di dar conto della creazione di forme inedite è contenuto in *Differential Heterogenesis*: saggio del 2022 in cui Sarti, Citti e Piotrowski reinterpretano l’individuazione di Gilbert Simondon e l’eterogenesi differenziale di Gilles Deleuze e Felix Guattari. È dunque opportuno ripercorrere brevemente alcune tappe.

¹⁷ *Ivi*, p. 67.

¹⁸ *Ivi*, p. 267.

¹⁹ I. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, §65, cit., p. 596.

²⁰ C. Malabou, *Divenire forma*, cit., pp. 150-151.

Per Simondon, l’individuo non può essere considerato come sostanza prima che esiste in sé e per sé ma dev’essere colto nell’ottica di una realtà pre-individuale che permette di dinamizzare il concetto di individuazione:

La differenza fra lo studio classico dell’individuazione e quello che presentiamo qui consiste in quanto segue: l’individuazione non verrà affatto presentata in prospettiva esplicativa dell’individuo individuato; sarà colta [...] prima e durante la genesi dell’individuo separato; l’individuazione consiste in un avvenimento e in un’operazione all’interno di una realtà più ricca dell’individuo che ne scaturisce²¹.

In quest’ottica, l’individuo è inevitabilmente connesso allo sfondo genetico che ne determina lo statuto metastabile: «Questo sistema sopravvive nell’individuo vivente sotto forma di ambiente associato all’individuo, nel quale continua ad operare l’individuazione»²². Tale “sfondo” è descrivibile come un sistema dinamico, grazie al quale il divenire si presenta in quanto modo ontologicamente privilegiato dell’individuazione: «Il divenire dell’essere vivente, piuttosto che costituirsi come divenire dopo l’individuazione, si configura sempre come divenire fra due individuazioni»²³.

Deleuze, dal suo canto, riprende la teoria simondoniana nel corso dell’analisi della funzione ontologica determinante dell’intensivo:

Il processo essenziale delle quantità intensive è l’individuazione. [...] Ogni individualità è intensiva e, come tale prorompente, irrompente, comunicante [...] Simondon dimostrava che l’individuazione presuppone innanzitutto uno stato metastabile, cioè l’esistenza di una “disparità”, di almeno due ordini di grandezza o due scale di realtà eterogenee, tra cui i potenziali si ripartiscono. [...] Ne risulta così un campo “problematico” oggettivo, determinato dalla distanza tra ordini eterogenei²⁴.

In questo passaggio, notiamo in particolar modo due aspetti: il carattere irruente di ogni individuo e l’eterogeneità degli ordini ontologici – energetici, informativi, fisici – intesa come condizione dell’individuazione. La connessione tra questi punti risiede nel fatto che la comprensione creativa e anti-essenzialistica dell’individualità implica una concezione “eterogenetica” dell’interpretazione del vivente. È per questa ragione che Deleuze e Guattari adottano il modello del *patchwork*, riletto in termini di spazio riemanniano²⁵: una varietà differenziabile di n dimensioni dotata di una struttura che consente di misurare distanze e angoli in modo tale che la geometria locale vari da un punto all’altro in base alla curvatura e alla forma locale dello spazio. L’introduzione dello spazio di Riemann permette agli autori di *Millepiani* di dar conto dei mutamenti in divenire, giacché, come nota Andrea Colombo: «La molteplicità di Riemann si inserisce appieno nella storia del calcolo infinitesimale, che [...] veniva utilizzato specialmente per analizzare la relazione tra i cambiamenti di quantità distinte [...], ovverosia il momento e il punto di metamorfosi»²⁶.

²¹ G. Simondon, *L’individuazione. Alla luce delle nozioni di forma e d’informazione* (2005), tr. it. di G. Carrozzini, Mimesis, Milano 2020, p. 89.

²² *Ivi*, p. 87.

²³ *Ivi*, p. 67.

²⁴ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), tr. it. di G. Guglielmini, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997, pp. 317-318.

²⁵ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), tr. it. di G. Passerone, Castelvechi, Roma 2010, p. 566. Cfr. *Ivi*, pp. 572-576.

²⁶ A. Colombo, *Immanenza e molteplicità. Gilles Deleuze e le matematiche del Novecento*, Mimesis, Milano-Udine 2023, p. 107.

In *Differential Heterogenesis*, assistiamo al tentativo di portare alla luce la logica della morfogenesi, «[...] laddove la morfogenesi non era altro che un metodo, la creazione del gesto creativo»²⁷. Si tratta del tentativo di descrivere logicamente e matematicamente l’articolazione tra virtualità e individuazione. Di dar conto della logica di un gesto auto-poietico, irruente ma non totalizzante, collettivo e non individuale, che, come afferma Andrea De Donato, fa dell’«[...] estetico il luogo del politico»²⁸. In tal senso, la sfida consiste nel connotare «[...] il gesto diagrammatico come pratica scientifica»²⁹.

Nell’ottica della teoria dei sistemi dinamici, l’eterogenesi differenziale di Sarti, Citti e Piotrowski può essere definita come un modello puntuale, in cui le regioni dello spazio di possibilità dell’attualizzazione delle forme dipendono da operatori irriducibilmente singolari e dalla posizione spaziale e temporale del punto considerato³⁰. L’interazione e la trasformabilità di tali operatori – ciò che gli autori chiamano «plasticità del virtuale» – danno luogo ad una geometria generativa e radicalmente indeterministica³¹. In tal modo, gli autori connettono la natura morfodinamica dello spazio (virtuale) delle fasi e l’imprevedibilità delle forme inedite, insistendo sul modello deleuziano e guattariano del *patchwork*:

Il virtuale è sempre una molteplicità di differenziali che corrispondono agli elementi intensivi e genetici di ogni morfodinamica. In questo quadro, immaginare una nuova forma significa comporre campi differenziali che possono o meno dare origine ad un’integrazione. Comporre tali campi differenziali significa cercare campi aggiuntivi che permettano l’integrazione. Non possiamo sapere in anticipo cosa risulterà da questo processo di integrazione, né la dimensione né i parametri dello spazio delle possibilità di una nuova forma, poiché tale spazio emerge solo in combinazione con la forma appena emersa³².

Così Sarti, Citti e Piotrowski rielaborano la morfodinamica al di là del determinismo matematico di René Thom e della teoria delle catastrofi³³.

Il passaggio dallo strutturalismo morfodinamico all’eterogenesi differenziale comporta un’attitudine scientifica e filosofica volta alla dissoluzione dell’apriori e all’affermazione di un’immanenza radicale. L’eterogenesi differenziale è infatti da inquadrare nell’ottica di una matematica non-positivistica, ossia di una prospettiva che non considera la disciplina come un linguaggio formale atto a descrivere una realtà oggettiva fisica e predeterminata, in qualche modo estranea al linguaggio stesso, bensì come un campo di invenzione o di creazione.³⁴ In tal senso, gli autori prendono le distanze dalla fisica matematica, che vede nella matematica un linguaggio formale in grado di “tradurre” fenomeni prevalentemente fisici:

Con la composizione di assemblaggi eterogenei [...] il carattere della fisica matematica, in cui lo spazio è dato a priori, viene completamente rovesciato [...] In opposizione a qualsiasi comprensione basata su leggi universali,

²⁷ A. De Donato, *Morfogenesi del concetto. Matematica e stile a partire da Gilles Deleuze*, Orthotes, Napoli 2024, p. 67

²⁸ *Ivi*, p. 79.

²⁹ *Ivi*, p. 80.

³⁰ Cfr. A. Sarti, G. Citti, D. Piotrowski, *Differential Heterogenesis. Mutant Forms, Sensitive Bodies*, Springer, Charm 2022, pp. 78-79. La definizione: descrive una famiglia o una «costellazione» di operatori ciascuno dei quali è definito in un vicinato di un punto e di un tempo. La forma e il comportamento degli operatori dipendono dalla posizione spaziale, dalla posizione temporale t , dal valore della funzione e dalle due derivate (gradiente) e (laplaciano).

³¹ *Ivi*, p. 6.

³² *Ivi*, p. 2.

³³ Cfr. *Ivi*, pp. 2-3. La teoria delle catastrofi descrive il modo in cui piccole deviazioni in variabili continue possono produrre cambiamenti improvvisi nella struttura di un sistema. Ciò avviene quando una variabile supera un valore critico e raggiunge un punto di instabilità, provocando una transizione improvvisa da uno stato di equilibrio a un altro. Nonostante ciò, il determinismo matematico è comunque preservato, come dimostra l’individuazione di sette tipi principali di catastrofi (cuspidi, nodo, piega, campana, salto, biforcazione e separazione). Cfr. R. Thom, *Stabilité structurelle et morphogénèse*, Interditions, Paris 1977.

³⁴ Cfr. A. Sarti, G. Citti, D. Piotrowski, *Differential Heterogenesis*, cit., p. 59.

la composizione eterogenetica pone [...] le condizioni per una morfogenesi immanente, che si sviluppa [...] attraverso l’assemblaggio di concatenazioni singolari³⁵.

Se lo spazio non è dato a priori ma è un assemblaggio virtuale, il modello della temporalità è ancora spiccatamente deleuziano e si basa sulla distinzione tra *Kronos* e *Aion*³⁶. In *Logica del senso*, Deleuze afferma:

Kronos è il presente che solo esiste e che fa del passato e del futuro le sue due dimensioni provviste di direzione, tali per cui si va sempre dal passato al futuro, ma man mano che i presenti si succedono nei mondi o sistemi parziali. Aion è il passato-futuro in un’infinita suddivisione del momento astratto che non cessa di scomporsi nei due sensi contemporaneamente, schivando per sempre ogni presente³⁷.

L’aspetto per noi importante è che solo il tempo cronologico caratterizzerebbe la ratio della fisica matematica³⁸. Esso, infatti, «misura il movimento dei corpi, e dipende dalla materia che lo limita e lo riempie», mentre *Aion*, dal suo canto, «[...] è pura linea retta alla superficie, incorporeo, illimitato, forma vuota del tempo, indipendente da ogni materia»³⁹.

Così intesi, il tempo e lo spazio ci aiutano a comprendere il modo in cui Sarti, Citti e Piotrowski rielaborano il concetto stesso di spazio delle fasi – laddove quest’ultimo è definibile in senso generale come una rappresentazione matematica dello stato globale di un sistema dinamico. Si tratta della concatenazione di una molteplicità di spazi sub-riemanniani di cui ognuno è «[...] uno spazio locale di possibilità»⁴⁰. Tale molteplicità è assemblata in maniera tale che lo spazio fasico risulti immanente e privo di una struttura predefinita. In altri termini, la virtualità dei mutamenti del sistema non è mai data a priori, bensì costruita attraverso la scelta locale di campi vettoriali su punti tangenti indotti dall’algebra di Lie⁴¹. Dal punto di vista più prettamente ontologico, ciò è reso possibile da due presupposti: 1. «L’azione del differenziale [...] non è affatto astratta» ed «[è] nella stessa natura della carne [...] attualizzare campi di forza sensibili, percettivi e affettivi»⁴². Detto altrimenti, secondo gli autori, il differenziale non è un modello che permette di formalizzare l’esperienza ma inerisce direttamente o immediatamente al reale. 2. L’idea di una «[...] semiosi primaria [...]» per cui le «[...] forme significative [sono] generate da ogni incontro tra forme salienti nel mondo e pregnanze corporee e affettive»⁴³. Ciò presuppone che il senso e il “far senso” del vivente emergano in prima istanza – vale a dire, prima di ogni dislivello trascendentale – in seno al vivente stesso. Quando si parla, dunque, dell’eterogenesi in quanto istanza creativa e non descrittiva o rappresentativa, non si tratta di una pratica soggettivamente creatrice ma del modo in cui l’essere, la vita e le forme viventi si modificano e si differenziano vicendevolmente.

³⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 5-6.

³⁶ Cfr. *Ivi*, p. 6.

³⁷ G. Deleuze, *Logica del senso* (1969), tr. it. di M. de Stefanis, Feltrinelli, Milano 2014, p. 74.

³⁸ Cfr. Sarti, Citti, Piotrowski, *Differenzial Heterogenesis*, cit., p. 57.

³⁹ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 61.

⁴⁰ A. Sarti, G. Citti, D. Piotrowski, *Differential Heterogenesis*, cit., p. 6. Uno spazio sub-riemanniano è «[...] una varietà differenziale *M* dove, per ogni punto, solo un sottospazio dello spazio tangente, chiamato spazio tangente ammissibile, definisce la geometria dello spazio intorno allo stesso punto»; *Ivi*, p. 62.

⁴¹ Cfr. *Ivi*, p. 76.

⁴² *Ivi*, p. 2.

⁴³ *Ivi*, p. 11.

4. ESTETICA DEL VIVENTE

Esiste di certo una profonda differenza tra la posizione di Malabou e quella di Sarti, Citti e Piotrowski. Mentre questi ultimi dimostrano e affermano la possibilità di assemblare lo spazio virtuale di un sistema, basandosi – come abbiamo appena visto – sull’“immanentizzazione” ontologica e creativa dello spazio e del tempo rispetto all’evoluzione delle forme, in *Divenire forma* la difesa del trascendentale si basa sull’idea di un’auto-articolazione della struttura del tempo, che anticipa e alimenta ogni processo soggettivo di sintesi (rimandiamo all’idea, incontrata precedentemente, di una *Zeitlichkeit* neurobiologica). Così, commentando la *Fisica* di Aristotele, Malabou precisa:

Il termine *arithmos* ha anche un significato *pre-aritmetico*, per cui designa una struttura, un insieme. In questo senso, esso si avvicina molto al concetto di *armonia*. In tal modo, l’*arithmos* designa più una struttura ordinata da numeri che un numero [...] L’*arithmos* non è dunque ciò che ci permette di contare, bensì ciò che una collezione deve avere per essere appunto una collezione [...] non un aggregato bensì un ordine e una struttura di congiunzione (“come le perle di una collana”)⁴⁴.

Tuttavia, ciò che gli autori condividono è non soltanto lo studio della creazione di nuove forme ma anche l’idea di un materialismo cerebrale, in base a cui leggere la loro distanza come l’esito di concezioni differenti della plasticità sinaptica. Sarti, Citti e Piotrowski parlano di un «neuromagma»⁴⁵ che, nell’incontro tra le pregnanze dell’organismo e le salienze del mondo, determina immanentemente la costituzione della realtà a partire dalla percezione sensibile⁴⁶. Per Malabou, invece, lo studio filosofico della trascendentalità porta al disvelamento della «[...] struttura epigenetica del reale [...]»⁴⁷. È dunque opportuno osservare da più vicino il materialismo neurobiologico del quale l’epigenesi della razionalità e l’eterogenesi differenziale sono espressioni diverse ma, in un certo senso, contigue.

Come sottolinea Clayton Crockett, Malabou tenta di pensare «[u]n nuovo materialismo basato su un’inedita filosofia dello spirito [...] che è plastica perché articola l’evento cerebrale, la *cérébralité*, sulla formazione e sulla deformazione delle connessioni neurali»⁴⁸. Se il termine “cerebralità” indica «[...] il valore causale dei danni cerebrali [...] vale a dire la loro capacità di determinare il corso della vita psichica»⁴⁹, l’evento cerebrale corrisponde ad una virtualità assolutamente imprevedibile, in grado di dar conto della genesi della soggettività⁵⁰. Esso invita a «[...] pensare una mutazione che coinvolga tanto la forma quanto l’essere»⁵¹. Rileggere retroattivamente queste parole da *Ontologie de l’accident* (2009) alla luce di *Avant demain* (2014) permette di intuire che il cervello è non soltanto l’istanza che sfida la gerarchia classica tra sostanza e accidente ma anche il sito materiale ove si decide del rapporto moderno tra il trascendentale (la forma) e la vita (l’essere). È in tal senso che l’idea di «[...] una critica della ragion neurobiologica» assume la propria portata⁵².

⁴⁴ C. Malabou, *Divenire forma*, cit., pp. 215-216.

⁴⁵ A. Sarti, G. Citti, D. Piotrowski, *Differential Heterogenesis*, cit., p. 97.

⁴⁶ Si pongano a confronto i capitoli dedicati, rispettivamente, allo studio della corteccia visiva e alla semiotica di Maurice Merleau-Ponty: cfr. *Ivi*, pp. 97-129 e pp. 131-192.

⁴⁷ C. Malabou, *Divenire forma*, cit., p. 241.

⁴⁸ C. Crockett, *Foreword*, in C. Malabou, *Plasticity at the Dusk of Writing. Dialectic, Destruction, Deconstruction* (2005), trans. by C. Shread, Columbia University Press, New York 2010, p. XV.

⁴⁹ C. Malabou, *Les nouveaux blessés. De Freud à la neurologie, penser le traumatisme contemporains* (2007), PUF, Paris 2017, pp. 16-17.

⁵⁰ Cfr. C. Malabou, *Ontologia dell’accidente. Saggio sulla plasticità distruttrice* (2009), tr. it. di V. Maggiore, Meltemi, Milano 2019, p. 34.

⁵¹ *Ivi*, p. 45.

⁵² C. Malabou, *Divenire forma*, cit., p. 236.

Ora, nell’economia discorsiva del materialismo cerebrale di Malabou, essenziale è il ruolo della pulsione di morte, che l’autrice reinterpreta alla luce del trauma cerebrale. La lesione e il danno assumono un nuovo significato filosofico nella misura in cui rivelano una vita che «[...] è al di là dell’odio e dell’amore, del sadismo e del masochismo» ed è in tal senso che «[l]a pulsione di morte è la promessa di un nuovo materialismo»⁵³. Vi è qui in gioco l’idea di una vita che è al di là (*Jenseits*) della razionalità e che, se nel 2009 presenta i tratti oscuri della plasticità distruttrice, nel 2014 appare come il correlato morfologico dei giudizi estetici e teleologici. In altri termini, lo «strano potere sculturale»⁵⁴ della pulsione di morte – tema della riflessione sulla neuropatologia – si presenta, in *Divenire forma*, alla luce di di uno «stile»⁵⁵ che non appartiene al soggetto creatore ma che è da attribuire alla vita, alla morte, a *la vita la morte*⁵⁶. È in tal senso che il materialismo neurobiologico di Malabou ci appare come il sito di una sorta di estetica a un tempo vitale ed esiziale delle forme viventi.

In merito all’eterogenesi differenziale, anche Sarti, Citti e Piotrowski offrono al cervello un indubbio primato argomentativo, ad esempio quando associano il passaggio dallo strutturalismo di Thom e Petitot all’eterogenesi differenziale alla transizione dal modello embriologico alla concezione neurobiologica dell’evoluzione del vivente. È opportuno leggere attentamente dal testo:

Se il bacino empirico dello strutturalismo dinamico esplorato da René Thom e Jean Petitot è quello dell’embriogenesi, ossia l’insieme delle dinamiche alla base della formazione dei corpi biologici, con la loro rottura di simmetria controllata da uno spazio dei parametri, il principale esempio empirico delle dinamiche post-strutturali è il cervello. Il cervello è, per eccellenza, il corpo senza organi, [...] che, grazie alla sua plasticità, modifica le proprie regole in modo dinamico e si ricostruisce continuamente in maniera situata. Da qui nasce la necessità di pensare la dinamica cerebrale nel modo più eterogeneo possibile⁵⁷.

Tale passaggio illustra due punti importanti. In primo luogo, l’eterogenesi differenziale è in un certo senso il *desideratum* della neuroplasticità. In secondo luogo, il fatto che il cervello sia considerato come il corpo senza organi per eccellenza lo elegge a istanza manifesta del virtuale: il suo luogo, la sua dimora, la sua evidenza finalmente emersa agli occhi della scienza. Tuttavia, considerare il “neuromagma” in quanto corpo senza organi significa concepirlo, precisamente, nell’ottica di una nozione estetica in grado di esplicitare una comprensione pre-organologica della vita.

Come scrivono Deleuze e Guattari: «[...] l’organismo è una deviazione [...]» che cela «un’intensa vita germinale inorganica, una potente vita senza organi, un Corpo tanto più vivente in quanto è senza Organi e si presenta come tutto ciò che passa *tra* gli organismi»⁵⁸. Ora, questo concetto ha in effetti un doppio valore estetico: genealogico ed esplicativo.

È ben noto che Deleuze trae ispirazione da Artaud, il quale dal suo canto afferma: «L’uomo è malato perché è mal costruito [...] non c’è nulla di più inutile di un organo. Quando gli avrete fatto un corpo senza organi, l’avrete liberato da tutti gli automatismi e restituito alla sua vera libertà»⁵⁹. La nozione di “corpo senza organi” è teatrale, giacché rimanda all’idea di una libertà pensata sul modello della liberazione dell’attore dagli automatismi e dai cliché, dal manierismo espressivo e dalla codificazione del gesto, tipici del teatro ottocentesco.

⁵³ C. Crockett, *Foreword*, cit., p. XV.

⁵⁴ C. Malabou, *Les nouveaux blessés*, cit., p. 87.

⁵⁵ C. Malabou, *Divenire forma*, cit., p. 151.

⁵⁶ Cfr. J. Derrida, *La vita la morte. Seminario 1975-1976* (2019), tr. it. di F. Vitale, Jaca Book, Milano 2021, p. 25.

⁵⁷ A. Sarti, G. Citti, D. Piotrowski, *Differential Heterogenesis*, cit., p. 6.

⁵⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani*, cit., p. 588.

⁵⁹ A. Artaud, *Per farla finita con il giudizio di Dio* (1948), tr. it. di M. Dotti, Mimesis, Milano-Udine 2019, p. 76.

Inoltre, nel saggio su Francis Bacon, il corpo senza organi è concepito come il piano ontologico che anticipa l’essere-al-mondo dei fenomenologi. Deleuze scrive: «La sensazione ha una faccia rivolta verso il soggetto [...], e una faccia rivolta verso l’oggetto [...]. O forse non ha alcuna faccia, perché è [...] come dicono i fenomenologi, l’essere-nel-mondo: io *divengo* nella sensazione e, al tempo stesso, qualcosa *accade* attraverso la sensazione»⁶⁰. Per poi aggiungere, poco dopo:

Probabilmente l’ipotesi fenomenologica è insufficiente, perché non chiama in causa che il corpo vissuto. Ma il corpo vissuto è ancora poca cosa [...] Al di là dell’organismo [...] c’è quello che Artaud [...] ha chiamato corpo senza organi [...] È noto che l’uovo presenta appunto questo stadio del corpo “prima” della rappresentazione organica: assi e vettori, gradienti, zone, movimenti cinematici e tendenze dinamiche, rispetto a cui le forme sono contingenti e accessorie⁶¹.

Dunque, non soltanto la genealogia del corpo senza organi rimanda ad Artaud – ossia ad un’estetica del teatro – ma l’estetica, in questo caso, lungi dall’essere relegata a paradigma di una posizione teoretica, assume valore esplicativo in relazione all’ontologia. Si noti bene l’ordine argomentativo del passaggio summenzionato: non è l’uovo a spiegare il corpo senza organi ma viceversa. Detto altrimenti, se si vuole comprendere che cosa sia la vita prima del funzionalismo biologico, è necessario che la nozione di corpo senza organi abbia già dimostrato che ogni funzione ed organicità sono accessorie e contingenti rispetto alla vita stessa.

Leggendo congiuntamente l’epigenesi della razionalità e l’eterogenesi differenziale, si può osservare la ricorrenza comune di un lessico dello stile, della scultura cerebrale, del corpo senza organi e del *patchwork* dadaista come istanza virtuale del divenire delle forme⁶². Che si tratti di un’armonia sculturale, che sembra scaturire dall’auto-articolazione della struttura del tempo (l’*arithmos* aristotelico riletto da Malabou) o della giustapposizione degli elementi eterogenei, tutto sembra rimandare all’idea di una poiesi simile alla creazione di un’opera d’arte – per non dire che la differenza tra armonia plastica e assemblaggio avanguardistico rende la morfologia contemporanea una questione di legittima pertinenza estetica. Come se l’essere e la forma – la vita e il trascendentale – fossero costantemente preceduti da una sorta di *aisthesis* che guida la differenziazione del vivente.

In effetti, l’idea di un materialismo incentrato sulla pulsione di morte e quella di uno sguardo estetico capace di seguire la vita stessa fin dove «[...] la Figura svanisce» sullo sfondo, come negli *Studi sul ritratto di Innocenzo X* di Bacon⁶³, risultano in un certo senso coerenti con l’estetica del torpore di Valentina De Filippis e Silvia Vizzardelli. Si tratta di una postura che, resistendo al vitalismo degli studi deleuziani, è in grado di descrivere il modo in cui «[z]one, particelle della nostra vita psichica si lasciano inglobare dagli oggetti esterni secondo strane risonanze isomorfe»⁶⁴. Seguendo la lezione di Roger Caillos sul mimetismo, le autrici portano alla luce un particolare tipo di plasticità, che non consiste nel passaggio da una forma all’altra bensì in una vertigine seduttiva e mortale – ma non per questo mortifera –, che conduce al bordo della pulsione di morte:

⁶⁰ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione* (1981), tr. it. di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 2021, p. 43.

⁶¹ *Ivi*, p. 53.

⁶² Cfr. A. Sarti, G. Citti, D. Piotrowski, *Differential Heterogenesis*, cit., pp. 6 e 57.

⁶³ G. Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 37.

⁶⁴ V. De Filippis, S. Vizzardelli, *La tentazione dello spazio. Estetica e psicoanalisi*, Orthotes, Napoli-Salerno 2016, p. 19.

L’organismo vivente tirato via dall’ambiente in cui si trova fuso, tende, grazie alla sua trasformistica plasticità, a ritornare in esso lasciandosi risucchiare dallo spazio intorno. È una sorta di nostalgia ancestrale, biologicamente trascritta, che viene temperata e momentaneamente curata, dalla vocazione mimetica a sprofondare nell’ambiente. A questo collasso, Caillois dà il nome di *tentazione dello spazio*⁶⁵.

Si tratta, più che di una metamorfosi, di un’«attrazione morfologica»⁶⁶, a un tempo sorgiva e distruttiva, che sembra dettare il ritmo di una differenza che precede perfino l’opposizione tra l’organico e l’inorganico.

⁶⁵ *Ivi*, p. 88.

⁶⁶ *Ivi*, p. 89.

BIBLIOGRAFIA

- Allison, H. E., *Kant’s Transcendental Deduction. An Analytical-Historical Commentary*, Oxford University Press, Oxford 2015
- Ameriks, K., *Kant’s Transcendental Deduction as a Regressive Argument*, in “Kant Studien”, 69 (1978), pp. 273-287
- Artaud, A., *Per farla finita con il giudizio di Dio* (1948), tr. it. di M. Dotti, Mimesis, Milano-Udine 2019
- Changeaux, J.-P., *L’uomo neuronale* (1983), tr. it. di C. Sughi, Feltrinelli, Milano 1983
- Colombo, A., *Immanenza e molteplicità. Gilles Deleuze e le matematiche del Novecento*, Mimesis, Milano-Udine 2023
- Crockett, C., *Foreword*, in Catherine Malabou, *Plasticity at the Dusk of Writing. Dialectic, Destruction, Deconstruction* (2005), tr. en. by Carolyn Shread, Columbia University Press, New York 2010
- De Donato, A., *Morfogenesi del concetto. Matematica e stile a partire da Gilles Deleuze*, Orthotes, Napoli 2024
- De Filippis, V., Vizzardelli, S., *La tentazione dello spazio. Estetica e psicoanalisi*, Orthotes, Napoli-Salerno 2016
- Deleuze, G., *Logica del senso* (1969), tr. it. di M. de Stefanis, Feltrinelli, Milano 2014
- Deleuze, G., *Differenza e ripetizione* (1968), tr. it. di G. Guglielmini, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997
- Deleuze, G., Felix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), tr. it. di G. Passerone, Castelvecchi, Roma 2010
- Deleuze, G., *Francis Bacon. Logica della sensazione* (1981), tr. it. di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 2021
- Derrida, J., *La vita la morte. Seminario 1975-1976* (2019), tr. it. di F. Vitale, Jaca Book, Milano 2021
- Kant, I., *Critica della capacità di giudizio* (1790), tr. it. di L. Amoroso, BUR Rizzoli, Milano 2018
- Kant, I., *Critica della ragion pura* (1781-1787), tr. it. di C. Esposito, Bompiani, Milano 2014
- Malabou, C., *Divenire forma. Epigenesi e razionalità* (2014), tr. it. di A.-F.-J. Maciel, Meltemi, Milano 2020
- Malabou, C., *Les nouveaux blessés. De Freud à la neurologie, penser le traumatisme contemporains* (2007), PUF, Paris 2017
- Malabou, C., *Ontologia dell’accidente. Saggio sulla plasticità distruttrice* (2009), tr. it. di V. Maggiore, Meltemi, Milano 2019
- Meillassoux, Q., *Dopo la finitudine. Saggio sulla necessità della contingenza* (2006), tr. it. di M. Sandri, Mimesis, Milano 2012
- Pinotti, A., Tedesco, S. (a cura di), *Estetica e scienze della vita. Morfologia, biologia teoretica, Evo-Devo*, Raffaello Cortina, Milano 2013

- Sarti, A., Citti, G., Piotrowski, D., *Differential Heterogenesis. Mutant Forms, Sensitive Bodies*, Springer, Charm 2022
- Simondon, G., *L'individuazione. Alla luce delle nozioni di forma e d'informazione* (2005), tr. it. di G. Carrozini, Mimesis, Milano 2020
- Strauson, P. F., *The Bound of Sense. An Essay on Kant's Critique of Pure Reason*, Methuen, London 1966
- Tedesco, S., *Morfologia estetica. Alcune riflessioni fra estetica e scienza naturale*, Aesthetica Preprint, Vol. 90 (2010), pp. 1-74
- Thom, R., *Stabilité structurelle et morphogénèse*, Interditions, Paris 1977
- Turing, A., *Le basi chimiche della morfogenesi* (1952), tr. it. di F. Grigenti e S. Aurora, Mimesis, Milano 2021

**CHARISMA IN CONSERVATION BIOLOGY.
PRELIMINARY NOTES TO AN AESTHETIC-
PHILOSOPHICAL APPROACH**

Mariagrazia Portera

 ORCID: 0000-0002-3949-8147

Università degli Studi di Firenze (04jr1s763)

Contacts: mariagrazia.portera@unifi.it

ABSTRACT

The aim of this paper is to explore the notion of charisma in conservation biology.

In recent years, this notion has become very popular among conservationists, for example in the expression “charismatic megafauna.” In general, in conservation biology, species are described as “charismatic” when they exert a non-ordinary impact on humans – specifically in their capacity to capture attention, engage the imagination, and evoke memorable emotional responses.

Despite its widespread usage, the notion of charisma has, with few exceptions, received limited critical scrutiny so far from a conceptual and philosophical standpoint within the conservation sciences.

This paper sets out to begin that task, by returning to the Weberian origin of the concept and putting forward an interpretation of non-human charisma as an emergent, relational, context-dependent, and ecologically collective phenomenon.

Keywords: extinction, bias, Anthropocene, Max Weber

**IL CARISMA NELLA BIOLOGIA DELLA CONSERVAZIONE. NOTE PRELIMINARI PER UN APPROCCIO
ESTETICO-FILOSOFICO**

L'obiettivo del presente articolo è esplorare la nozione di carisma nella biologia della conservazione. Negli ultimi anni tale nozione ha acquisito grande popolarità tra i conservazionisti, come è possibile constatare ad esempio nell'espressione “megafauna carismatica”. In generale, nella biologia della conservazione, una specie è definita “carismatica” quando esercita un impatto non ordinario sugli esseri umani – in particolare nella capacità di catturare l'attenzione, stimolare l'immaginazione e suscitare risposte emotive memorabili.

Nonostante l'uso diffuso, la nozione di carisma ha ricevuto finora, salvo poche eccezioni, una scarsa attenzione critica da un punto di vista concettuale e filosofico all'interno delle scienze della conservazione. Il presente articolo si propone di avviare tale indagine, tornando all'origine weberiana del concetto e proponendo un'interpretazione del carisma non umano come fenomeno emergente, relazionale, dipendente dal contesto ed ecologicamente collettivo.

Parole chiave: estinzione, bias, Antropocene, Max Weber



The erosion of global biodiversity is one of the most pressing threats currently facing humanity¹. To counteract this decline, the past few years have seen substantial investments of economic, social, and cultural resources, alongside the development of conservation policies at both national and international levels². However, ensuring the effective and unbiased allocation of these resources is a complex challenge, often underestimated in its scope and implications.

A recent study examining approximately 14,600 conservation projects funded over a 25-year period revealed a significant misalignment between funding priorities and actual conservation needs, which threatens to undermine the overall efficacy of global biodiversity protection efforts³. Specifically, the study demonstrated that conservation research funding is not distributed in accordance with the species' objective protection needs (i.e., based on their level of vulnerability)⁴, but is instead influenced by a wide array of biases and distortions. Several highly threatened taxa (such as amphibians) receive minimal conservation support, while other groups (mammals, for instance) receive disproportionately more resources despite facing similar or even less urgent levels of risk. Furthermore, the study observed that even within relatively well-studied clades, financial resources are heavily concentrated on a small subset of species. Perhaps most strikingly, authors found that only 6% of species classified as threatened received conservation funding, while nearly 29% of available resources were allocated to species designated as “least concern”.

When we examine the possible reasons behind this disproportionate allocation of conservation funding and try to understand what factors and dynamics may be responsible for such a marked distortion in the distribution of resources, a pattern seems to emerge: many of the (few) species that receive the majority of funding belong to the category of so-called *charismatic fauna*. These are species to which human beings attribute a certain “charisma”, as discussed in a pioneering study by Albert, Couquet, and Courchamp in 2018⁵. The notion of charisma, thus, appears to be crucial in shaping species conservation strategies.

The aim of this paper is to investigate the role of charisma in conservation biology, by addressing the following questions: What is meant by “charisma” in the context of conservation biology? What is the conceptual genealogy of this term? How is charisma measured? What is the relationship between charisma and aesthetic values? Is the charisma of a non-human animal species an innate, intrinsic property, or is it contingent upon other factors? Can a species' (perceived) charisma fade or diminish over time?

This contribution is structured as follows. The first section traces the Weberian origins of the notion of charisma, bringing to the fore the tension, in Weber's writings, between personalistic-innatist interpre-

¹ To access up-to-date information on the current state of global biodiversity resources, please visit the website of the Intergovernmental Science-Policy Platform on Biodiversity and Ecosystem Services (IPBES), an independent intergovernmental body established in 2012, <https://www.ipbes.net>. See: S. Díaz et al., *The IPBES Conceptual Framework – connecting nature and people*, “Current Opinion in Environmental Sustainability”, 2015, 14, pp. 1-16; IPBES, *Global assessment report on biodiversity and ecosystem services of the Intergovernmental Science-Policy Platform on Biodiversity and Ecosystem Services* [<https://www.ipbes.net/global-assessment>, accessed on June 25th 2025] 2019 May.

² See, on this point, the recent contribution by IPBES, *Summary for Policymakers of the Thematic Assessment Report on the Interlinkages among Biodiversity, Water, Food and Health of the Intergovernmental Science-Policy Platform on Biodiversity and Ecosystem Services*, by P.D. McElwe et al. (eds.), 2024, IPBES secretariat, Bonn, Germany, <https://doi.org/10.5281/zenodo.13850289>.

³ B. Guénard, A.C. Hughes, C. Lainé, S. Cannicci, B.D. Russell, G.A. Williams, *Limited and biased global conservation funding means most threatened species remain unsupported*, “Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America”, 2025, 122 (9), e2412479122. See also: M.A., Titley, J.L. Snaddon, E.C. Turner (2017) *Scientific research on animal biodiversity is systematically biased towards vertebrates and temperate regions*, “PLoS ONE”, 12 (12), e0189577.

⁴ On the IUCN classification for threatened species, see for instance A.S.L. Rodrigues et al., *The value of the IUCN Red Lists for conservation*, “Trends in Ecology & Evolution”, 2006, 21, 2, pp. 71-76.

⁵ C. Albert, G.M. Luque F. Courchamp, *The twenty most charismatic species*, 2028, “PLoS ONE”, 13 (7), e0199149. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0199149>.

tations and depersonalized-relational ones. The second section (and its sub-sections) focuses on the role of charisma in conservation biology, paying particular attention to the challenges, limitations, and ambiguities inherent in its current application. The final section explores the conceptual relationship between charisma and aesthetic experience.

The main thesis advanced in the paper is that charisma is not an intrinsic property of a species; rather, it is a relational, contextual and response-dependent one – also, it may be (at least partially) anchored in biologically grounded dispositions (such as human preference and attraction to other mammals, and the emotional attachment toward those animals that most resemble human traits). Of particular interest is the functional, collective and community-sensitive dimension of charisma, which is discussed here as an alternative to its problematic reification (in a Weberian sense).

A few preliminary remarks are needed, before delving into the core of the discussion. Re-engaging with a concept as deeply explored as charisma – especially in light of the vast Weberian literature on the topic – can only be justified if today's context offers compelling reasons to reassess its relevance and scope. I argue that such conditions are indeed met in the case of charisma in conservation biology. The application to conservation biology truly revitalizes the debate on charisma and raises novel, unprecedented questions. However, owing to limitations of scope and space, this article does not attempt an exhaustive exploration of all the issues surrounding charisma and conservation. For a more comprehensive treatment, readers are referred to a forthcoming monograph currently in preparation on the aesthetics of biological conservation.

1. WEBERIAN ORIGINS AND POST-WEBERIAN SOCIOLOGY

The word *charisma* derives from the Greek *χάρις* (*charis*), meaning grace (i.e. something given for free). The suffix *-μα* (*-ma*), when added to *χάρις*, denotes the action resulting from this gift of grace, i.e. the fact that someone, through a pure act of grace, has been enabled to do something new, or has gained a new ability or capacity to act. In its theological sense, the term can be considered a conceptual innovation introduced by Saint Paul in the first century of Christianity. He appropriated the word from everyday language, where it simply meant “gift”, without any reference to God. In the apostolic writings, we encounter various instances of *charismata*, understood as endowments of the Holy Spirit bestowed upon believers. A paradigmatic passage, particularly relevant to the aims of this article, is found in Saint Paul's Letter to the Romans, chapter 12. Paul writes:

[4] For as *in one body we have many parts*, and *all the parts do not have the same function*, [5] so we, though many, are one body in Christ and individually parts of one another. [6] Since we have gifts (*charismata*) that differ according to the grace given to us, let us exercise them: if prophecy, in proportion to the faith; [7] if ministry, in ministering; if one is a teacher, in teaching; [8] if one exhorts, in exhortation; if one contributes, in generosity; if one leads, with diligence; if one does acts of mercy, with cheerfulness [my emphasis]⁶.

In this passage, while addressing the Christian community in Rome, Paul puts forward what I would call an *ecological-functional* understanding of *charismata* (always in plural). Although *charismata* originate from a transcendent, extra-ordinary source – namely, Christ – what counts here is that these gifts of God's grace are assumed by Paul as mundane functional entities, to be exercised to ensure the optimal functioning of

⁶ *The Holy Bible* online, https://www.vatican.va/archive/ENG0839/_PZ0.HTM, accessed on June 25th 2025.

the Christian community. The *charismata* seem to follow a logic of distribution and division of collective labor and are expressions of a preexisting web of interrelationships (exemplified here through the metaphor of a single body composed of many parts, each contributing through its proper functioning to the overall health of the whole), in relation to which the fact that *this* or *that* individual has been endowed (within the community), say, with prophecy or ministry is, for Paul, entirely contingent. Every charism does not possess value in and of itself (nor can it be understood as the possession of a special “charismatic” personality), but only in an *ecological* (in a broad sense) connection with all the others; the functional logic of the community is antecedent to individual particularities.⁷

When Max Weber brought the concept of *charisma* back into focus at the beginning of the twentieth century, he was fully aware of its theological origins, particularly within the Christian tradition and in light of the theological scholarship of Rudolf Sohm and Karl Holl, both of whom he cites extensively.⁸

Weber refers to the notion of *charisma* in multiple parts of his work.⁹ As Potts observes, one of his earliest, albeit brief, references to *charisma* can be found in *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, originally published as a two-part article in 1904-1905 in the “Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik”. Weber later revised and expanded this material into a volume published in 1920, and the book was then translated into English by Talcott Parsons in 1930. A footnote by Parsons in 1930 erroneously states that “Charisma is a sociological term coined by Weber himself”¹⁰, and it is indeed an interesting remark, as Parsons’ lack of awareness regarding the historical depth of the concept – particularly its Pauline roots prior to Weber’s revival of the term – reflects the extent to which the notion of *charisma* had fallen into obscurity. By the early twentieth century, the concept had become so marginal that it appeared, even to a scholar like Parsons, as if Weber had invented it.¹¹

Apart from this early reference in *The Protestant Ethic*, between 1915 and 1922 Weber addressed the notion of *charisma* in the context of two lectures delivered at the invitation of the *Freie Studentenschaft* (Free Student Union) at the University of Munich. The first, on 7 November 1917, explores the theme of science and the academic profession as a vocation; the second lecture, delivered on 28 January 1919, summarizes Weber’s ideas on what it means to be a politician in a modern democracy¹². Finally, the notion of “charisma” plays a crucial conceptual role in Weber’s *Wirtschaft und Gesellschaft*, published posthumously in German in 1922 (Weber died in 1920), translated to English first in 1947 and later in 1968 as *Economy and Society*.¹³

As is well known, Weber’s revival of the notion of *charisma* takes place against the backdrop of his broader thesis concerning the modern *disenchantment of the world*. This process entails a departure from world-

⁷ On Paul and his notion of charisma, see the chapter by J. Potts in *A History of Charisma*, Palgrave MacMillan, London 2009, titled *Paul Invents Charisma*, pp. 23-50. See also, on these topics, P. Napoli, *Le charisme et la loi. Remarques sur une bipolarité politique*, in D.Y., Cohen (dir.), *Formes de l'autorité, de la grandeur au charisme*, “Politika”, <https://www.politika.io/fr/article/charisme-loi-remarques-bipolarite-politique>, accessed on June 25th 2025.

⁸ On this, M. Palma, *Carisma e demoni. Fonti ed effetti di un concetto politico*, “Scienza & Politica. Per Una Storia Delle Dottrine”, 2020, 32(63), pp. 143-159.

⁹ For an overview on the notion, F. Tuccari, *Carisma e leadership nel pensiero di Max Weber*, FrancoAngeli, Milano 1991.

¹⁰ M. Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, translated by Talcott Parsons, with an introduction by Anthony Giddens, Routledge, London-New York 1992, p. 121 (note by Parsons at p. 258).

¹¹ See J. Potts, *History of Charisma*, cit., p. 116-117.

¹² M. Weber, *The Vocation lectures. “Science as a Vocation” – “Politics as a Vocation”*, edited and with an introduction by D. Owen, T-B. Strong, translated by R. Livingstone, Hackett Publishing Company, Indianapolis-Cambridge 2004.

¹³ On all this, a useful overview (with a selection of sources and texts by Weber on charisma) is: M. Weber, *On Charisma and Institution Building: Selected Papers*, edited and with an introduction by S.N. Eisenstadt, Chicago University Press, Chicago 1968.

views grounded in transcendent and religious principles, as well as the emergence of rigid social structures. Within this “iron cage” of rationalization, Weber signals the decline of the “charismatic”. Nonetheless, he suggests that something of the ancient spirit – or of the mythical past – is still alive, though diminished in both scale and intensity. As he writes in *Science as a Vocation*: “Our age is characterized by rationalization and intellectualization and, above all, by the disenchantment of the world. Its resulting fate is that precisely the ultimate and most sublime values have withdrawn from public life [...]. Nor is it a matter of chance that *today it is only in the smallest groups, between individual human beings, pianissimo*, that you find the pulsing beat that in bygone days heralded the prophetic spirit that swept through great communities like a firestorm and welded them together” (my emphasis).¹⁴

As this quotation shows, for Weber *charisma* – the notion to which he is clearly referring in the above-mentioned passage – primarily concerns the dynamics of interpersonal relationships (i.e. the physical and emotional proximity between individuals) and the effects of exceptional qualities attributed to a single person. More precisely, in Weber’s account, *charisma* within social groups depends, on the one hand, on the presence of personal traits in a subject perceived as extraordinary or even supernatural, and, on the other hand, on the recognition of these traits by others.

The classic definition that Weber provides of *charisma* is well-known: “a certain quality of an individual personality by virtue of which he is set apart from ordinary men and treated as endowed with supernatural, superhuman, or at least specifically exceptional qualities”¹⁵. This definition is formulated in the framework of Weber’s theory of the three principal sources of legitimate authority – and, by extension, of obedience: rational grounds, traditional grounds, and charismatic grounds, the latter described as “resting on devotion to the specific and exceptional sanctity, heroism or exemplary character of an individual person, and of the normative patterns or order revealed or ordained by him (charismatic authority)”¹⁶. Presented in this way – strictly and necessarily bound to the personal qualities of a single individual – charismatic authority is, by its very nature, highly unstable.

This is why, according to Weber, charisma over time inevitably undergoes a process of transformation: it shifts from the individual to institutional procedures, eventually becoming attached to an office, irrespective of who occupies it. This happens, for example, when rituals such as the coronation of a monarch acquire themselves a charismatic aura or when charisma begins to be conceived of as a quality transmitted by heredity:¹⁷ the power of *charisma* becomes “habitual” or institutionalized (*alltätlich*) and is gradually absorbed into one of the two alternative forms of domination – either traditional or rational-legal¹⁸. In this sense, charisma represents (only) the typical *initial* manifestation of religious or political authority. Although its origin is in the extraordinary, it ends up with being integrated into the ordinary as soon as the charismatic power has been consolidated.

¹⁴ M. Weber, *The Vocation lectures*, cit., p. 30.

¹⁵ M. Weber, *On Charisma and Institution Building*, cit., p. 48.

¹⁶ Ibi, p. 46.

¹⁷ Ibi, p. 48 ff.

¹⁸ As Potts also points out in his *A History of Charisma*, the routinization of charisma – first of all Pauline charisma – “coincides with the transition from an oral transmission of the Christian message to the establishment of authoritative written texts. The very early Christian communities had little or nothing in the way of Christian texts (even Paul’s epistles were read aloud to congregations). The diverse charismata described by Paul functioned in this oral environment: individuals prophesied, spoke in tongues, interpreted prophecies, taught the Christian message, performed miracles. None of these spiritual gifts was associated with written texts; each was performative and depended on an immediate audience”, p. 60 ff. This is an important point, as it highlights the increasingly institutionalized nature of charisma to the extent that its routinization progresses, and the relation between orality and performativity in the discussion of charisma.

Several pages of *Economy and Society* describe the process by which charisma loses its exceptional authority and becomes objectified in reproducible criteria structured by legal norms. This is especially evident in the section titled “*Charisma and Its Transformation*”, which details the various pathways through which charisma is either traditionalized or rationalized. For this reason, scholars have identified a progressively depersonalizing trajectory in Weber’s conception of charisma – culminating in the notion of “*charisma of function*” (or “*office charisma*”), in which charisma is no longer tied to an individual’s personal qualities, but rather to the objective responsibilities attached to their institutional role.¹⁹

In short – and with a certain amount of simplification – Weber’s treatment of *charisma* unfolds along a dialectic between personalization and depersonalization, between the extraordinary and the ordinary. The starting point is, undoubtedly, the set of qualities possessed by the exceptional individual as intrinsic attributes.

To a degree that Weber himself likely could have never anticipated, the concept of *charisma* gained widespread popularity in the second half of the twentieth century. As Potts notes, by the 1960s, the term “charisma” was already in common use in the media to describe certain politicians with exceptional appeal – most notably the Kennedys. Over time, the word was extended to a wide range of public figures, including actors, pop stars, and other celebrities.²⁰ Celebrity, however, is not *charisma* – especially not in the Weberian sense²¹. The concept appears today to have lost its original meaning as an exceptional gift, particularly in an era in which, as Emanuelle Arielli puts it (quoting Turner), “the extraordinary has become ordinary.”²²

As Clayton Fordahl notes, following Weber’s introduction of the concept into sociology two major interpretative strands have emerged in the discipline, both engaging with an issue that Weber himself only touched upon briefly and somewhat cursorily – namely, the “origin” of charisma. On the one hand, there are those who support a model that Fordahl calls “of emotional resonance” of charisma, according to which “charisma essentially arises when the meanings offered by a social actor articulate the experiences of an audience”²³; on the other hand, proponents of the “reputational management model” argue “that even talented figures require an organizational apparatus to mediate communication to an audience”²⁴. These two strands have come to define today the principal sociological approaches to interpreting the phenomenon. At the same time, there has been a remarkable expansion of the relevance and centrality of the notion of *charisma* beyond the proper boundaries of sociology, extending even into disciplines that are traditionally quite distant from it – such as conservation biology.

2. CHARISMA IN CONSERVATION BIOLOGY

According to the Web of Science database, until the mid-2000s (around 2006), only about ten academic papers per year employed the term “charismatic species”. Over the past twenty years, however, the usage of

¹⁹ M. Weber, *Economy and Society. An Outline of Interpretive Sociology*, edited by G. Roth and C. Wittich, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2013, p. 1111 ff. See on this also M. Barisione, M., *Reviving Metapersonal Charisma in Max Weber*, “Political Theory”, 51 (3), 2023, pp. 530-556.

²⁰ See J. Potts, *A History of Charisma*, cit., p. 159 ff.

²¹ Ibi, p. 182 ff.

²² S. Turner, *Charisma Reconsidered*, “Journal of Classical Sociology”, 3, 5, 2003, pp. 5-26. See, on this, E. Arielli, *Carisma tra estetica e politica*, in H.-C. Günther (ed.), *Kunst im zwanzigsten Jahrhundert Zwischen Klassizismus und Moderne, zwischen privatem und öffentlichem Raum*, Verlag Traugott Bautz, Nordhausen 2017, pp. 151-178.

²³ C. Fordahl, *Beyond Animal Charisma: A Sociological Approach to Charismatic Species*, “Conservation & Society”, vol. 22, no. 1, 2024, pp. 14-24, p. 16.

²⁴ Ibi, p. 14.

the expression has increased exponentially, culminating in more than 400 publications on conservation charisma in the last four years (2022, 2023, 2024, 2025). The very earliest occurrences of the term in the context of conservation can be traced back to the 1980s and 1990s and were associated with the concept of “flagship species”²⁵, i.e. those symbols of general ecological threats, like the polar bear adrift on melting ice or the cormorants covered in tar, elected by conservation advocates on the basis of their charisma.

Why have the notions of charisma – and that related of “flagship species” – increasingly attracted the attention of conservation biologists starting approximately forty years ago and with even greater relevance over the last few years? To address this question, one should first recall that conservation biology is a relatively “young” scientific discipline, formally established with Michael Soulé’s seminal paper²⁶ in 1985. In Soulé’s account, conservation biology is a “crisis discipline,” operating under normative constraints, subject to limitations of time and resources, and therefore requiring the prioritization of interventions, strategies, and research activities aimed at protecting biodiversity at risk²⁷. Given that resources are limited, it is essential to select specific targets for their effective allocation. Furthermore, conservation biology is structurally a transdisciplinary science,²⁸ in which the support of both experts and non-experts, as well as a widespread public endorsement, is essential to effectively address the challenges at stake. Indeed, conservation efforts rely on human decision-making, including the allocation of financial resources, and thus require the involvement of as broad an audience as possible. Consequently, conservationists have developed a strong interest in communication and dissemination strategies of scientific research, often employing flagship and charismatic species²⁹.

Until now, conservation biologists who have engaged with the concept of charisma have done so with virtually no awareness of its conceptual history – let alone its theological and Weberian origins. This is understandable and not necessarily problematic. Research conducted thus far in conservation biology has followed two main trajectories: the first, adopting an *extensionalist* approach, has aimed to compile a list of individual species most likely to be identified as charismatic; the second line of inquiry, at least in principle adopting an *intensionalist* approach, has focused on identifying the underlying variables and factors that shape and define the concept of a charismatic species in general terms.

A study published in 2018³⁰ produced a list of the world’s twenty most charismatic species. The authors compiled this list using the results of two surveys: the first asked respondents to indicate, without prior conceptual framing, the ten animal species they considered most charismatic; the second invited participants to associate up to six traits – rare, endangered, beautiful, cute, impressive, and dangerous – with their selected species. In addition to these surveys, the authors analyzed the presence of wildlife species featured on the homepage banners of zoos located in the world’s 100 largest cities, as well as on the film posters of all Disney and Pixar productions. The resulting list was dominated by large-sized mammals, including big cats, bears, one canid, two primates, two cetaceans, and five large ungulates. The 20 most charismatic

²⁵ On the concept of flagship species, D. Verissimo, D.C. MacMillan, R.J. Smith, *Toward a systematic approach for identifying conservation flagships*, in “Conservation Letters”, 2011, 4, pp. 1-8.

²⁶ M.E. Soulé, *What is Conservation Biology?*, “BioScience”, 35, 11, 1985, pp. 727-34.

²⁷ See G. M., Mace, H. P., Possingham, N. Leader-Williams, *Prioritizing choices in conservation*, in *Key Topics in Conservation Biology*, edited by D. MacDonald, K. Service, Blackwell, Oxford 2007, pp. 17-34.

²⁸ D. Ludwig et al., *Transdisciplinary Philosophy of Science: Meeting the Challenge of Indigenous Expertise*, “Philosophy of Science”, 2024, 91, 5, pp. 1221-1231.

²⁹ See, for instance, F. Ducarme, G. Luque, F. Courchamp, *What are “charismatic species” for conservation biologists?*, “Bio-Sciences Master Reviews”, 2013, 1, pp. 1-8.

³⁰ C. Albert, G.M. Luque, F. Courchamp, *The twenty most charismatic species*, cit.

species were overwhelmingly represented by large-bodied animals (19 out of 20), mammals (18 out of 20), and terrestrial species (17 out of 20). The overrepresentation of mammals was anticipated, given their disproportionate visibility in conservation biology, in public communication campaigns, and in the scientific literature. In particular, as shown by a previous study³¹, members of the felid family appeared to possess especially high levels of charisma.

Before proceeding further with the examination of this line of inquiry in conservation biology, one observation is worth noting: within this context and in the framework of this “list”-centered, extensionalist approach to charisma, the notion of charisma seems to be framed in ways (intentionally or not) that recall at least in part Weberian themes of personalization. Specifically, in Albert’s list charisma tends to be treated as an intrinsic property of the organism – and a species considered charismatic if it produces on the observer psychological effects (fear, awe, admiration, respect, emotional engagement, a sense of extraordinariness, attachment etc.) comparable to those that would be elicited by a charismatic human being. Charisma, in this context, appears to be understood as something immediately perceptible — a surface-level phenomenon or visual impression that captivates and draws in the viewer, eliciting an emotional response. This is, at least, the initial impression one gets from examining the “charisma list”.

2.1. *Difficulties with the extensionalist approach*

Since its early use, the concept of charisma has rapidly expanded in conservation research³². Today, it is being applied in a variety of contexts – for instance, to examine the role of charisma in species invasions³³, the extent to which charismatic appeal influences patterns of scientific publication³⁴, and the correlation between species charisma and extinction risk. What is however becoming increasingly clear is that, despite the good intentions behind its use – namely, to boost conservation efforts and engage wider public support – the reference to charismatic species in conservation campaigns is not without complications. In fact, in some cases, it may lead to unintended consequences that undermine the very objectives it was meant to advance.

A particularly insightful study in this context is that of ecologist Franck Courchamp and colleagues, published in 2018³⁵, which highlights a paradoxical link between species recognized as charismatic and their risk of extinction. According to their findings, the very species most frequently featured in conservation campaigns due to their high charismatic appeal – such as lions, tigers, elephants, and giraffes – are, paradoxically, among those most at risk of extinction.

³¹ See E.A. Macdonald, D. Burnham, A.E. Hinks, A.J. Dickman, Y. Malhi, D.W. Macdonald, *Conservation inequality and the charismatic cat: Felis felis*, “Global Ecology and Conservation”, 3, 2015, pp. 851-866.

³² See, for instance: E.A. Macdonald, A. Hinks, D.J. Weiss, A. Dickman, D. Burnham, C.J. Sandom, Y. Malhi, D.W. Macdonald, *Identifying ambassador species for conservation marketing*, “Global Ecology and Conservation”, 12, 2017, pp. 204-214; M. Brambilla, M. Gustin, C. Celada, *Species appeal predicts conservation status*, “Biological Conservation”, 160, 2013, pp. 209-213; J.C. Skibins, R.B. Powell, J.C. Hallo, *Charisma and conservation: charismatic megafauna’s influence on safari and zoo tourists’ pro-conservation behaviors*, “Biodiversity and Conservation”, 2013, 22, 10.1007/s10531-013-0462-z; M. Adamo, R. Sousa R, S. Wipf, R.A., Correia, A. Lumia, M. Mucciarelli et al., *Dimension and impact of biases in funding for species and habitat conservation*, “Biological Conservation”, 2022, 272, 109636.

³³ I. Jarić, F. Courchamp, R.A. Correia, S.L. Crowley, F. Essl, et al., *The role of species charisma in biological invasions*, “Frontiers in Ecology and the Environment”, 2020, 18, pp.345-353.

³⁴ See, on charisma and academic publications, M. Isaac, C.S. Fukushima, B. Macura et al., *How is the concept of charisma used in the academic literature about biodiversity conservation? A systematic map protocol*, “Environmental Evidence”, 13, 29 (2024). <https://doi.org/10.1186/s13750-024-00353-2>.

³⁵ F. Courchamp, I. Jarić, C. Albert, Y. Meinard, W.J. Ripple, G. Chapron, *The paradoxical extinction of the most charismatic animals*, “PLoS Biology”, 16 (4), 2018, e2003997. Available from: doi:10.1371/journal.pbio.2003997.

The researchers draw attention to the pervasive presence of these rare charismatic animals in Western cultural representations – from toys and books to advertisements and digital media – and point to a growing disconnection between their symbolic abundance and the actual decline of their populations in the wild. They hypothesize that this overexposure in the cultural imagination may hinder conservation efforts by fostering a false sense of security about their survival. Indeed, public perception often assumes that these species are well protected, and this misplaced assumption may lead to complacency. The study therefore reinforces broader calls within the conservation literature to move beyond an exclusive focus on charismatic species.

As a corrective measure, Courchamp and his colleagues propose that companies using charismatic, threatened species in their branding – such as lions, tigers, or koalas – should pay a fee. At present, no such financial contribution is required, despite the fact that commercial use of these animals' images may unwittingly contribute to the misperception that such species are widespread and not in urgent need of protection. The authors suggest establishing a regulatory framework in which companies would pay a fee to an existing or specially designated institution representing the global public interest in biodiversity preservation.

A related study, conducted by Colleony and colleagues and published in 2017, investigated the role of charisma in influencing people's willingness to pay (WTP) in support of species conservation³⁶. The study surveyed over 10,000 participants involved in a zoo-based conservation program in France, which invited individuals to symbolically "adopt" a zoo animal through a financial donation. The results showed that while charismatic appeal positively influenced the selection of animals for adoption – suggesting, as expected, that people are drawn to charismatic species – it had a *negative* impact on the actual amount donated. As the researchers note, "those who adopted less charismatic species probably engage more strongly with species conservation, acknowledging the strong selection biases that might exist in favour of charismatic species. In other words, committed people might tend to make a strategic choice, anticipating that some non-charismatic species are likely to attract little support and deciding to compensate accordingly"³⁷. So, in light of this evidence, do charismatic species ultimately help or hinder conservation? What I wish to emphasize here is that, for the vast majority of the species included in Albert et al.'s charismatic list (discussed above), the public's experience – at least within the Western context, which is arguably the primary arena for conservation engagement – is a mediated one. That is, people typically encounter these animals through representations: drawings, photographs, digital images, films, and so on. After all, how many individuals have had direct, embodied encounters with a tiger, a lion, or a giraffe?

As Weber reminds us, charisma is a relational phenomenon that depends crucially on bodily proximity – the immediacy of face-to-face interaction. This is also a core assumption in most sociological studies of charisma, including both theoretical models discussed earlier: the reputational management model and the emotional resonance model. In contrast, what we observe with so-called charismatic species is a form of charisma that exists only as an abstraction in the minds of the public – charisma at a distance, without the physical or interpersonal presence of the charismatic entity³⁸.

This mediated (or distanced) nature of public experience with charismatic species deserves closer scrutiny. On the one hand, these are animals we rarely, if ever, encounter directly. Our sense of their charisma is therefore rooted almost entirely in their visual appeal – as captured and circulated in static or moving

³⁶ A. Colléony, S. Clayton, D. Couvet, M. Saint Jalme, A.-C. Prévot, *Human preferences for species conservation: Animal charisma trumps endangered status*, "Biological Conservation", 206, 2017, pp. 263-269.

³⁷ *Ibi*, pp. 267-268.

³⁸ On this point, C. Fordahl, *Beyond Animal Charisma*, cit., p. 18.

(bi-dimensional) images. Charisma in this context becomes a matter of “surface” aesthetics, often reduced to a formalist attractiveness. On the other hand, it is also true that this “surface” – the visual appearance that captivates the eye – is mediated by layers and layers of cultural meanings, the vast majority of which we are not completely aware of. Each so-called charismatic species brings with it a whole imaginary: a mix of fantasy, narratives, storytelling, symbolisms, and cultural factors that shapes our visual perception, plus some biological predispositions (like our preference to mammals, the more so the more the species resemble human traits). These imaginaries function independently of the actual biology or behavior of the species themselves. This raises a pressing question: How are such imaginaries constructed? And, more importantly, how can we bring them to consciousness in order to critically evaluate, reshape, or even dismantle them – if they prove to be counterproductive to the goals of biodiversity conservation?³⁹

2.1.1. *Variables and influencing factors*

As previously mentioned, in identifying the list of the twenty most charismatic species worldwide, Albert and colleagues correlated the animal species with a set of traits presumed to underlie charisma: rarity, endangered status, beauty, cuteness, impressiveness, and dangerousness. Additionally, large body size was identified as one of the key predictors of charisma.⁴⁰ Similarly, phylogenetic proximity to humans has also been identified as a predictor of charisma, potentially explaining why mammals are more frequently perceived as charismatic compared to other animal groups.⁴¹

The role of these traits, however, remains problematic. Charisma is an extrinsic (i.e. context-dependent) and relational property, meaning that it arises from the interaction between the (human) observer and the animal species. If it were a non-relational and intrinsic property – i.e., if a species’ charisma depended solely on the possession of a specific trait or a discrete, identifiable combination of traits (regardless of any observer or context)⁴², so that any species exhibiting them would automatically count as charismatic, we would not encounter cases such as whales, which are significantly larger than koalas yet generally perceived as less charismatic; or primates, which are phylogenetically closer to humans but often regarded as less charismatic than large felines; or morphologically similar species – such as leopards, cheetahs, and jaguars – that nonetheless elicit different levels of perceived charisma. Moreover, an increase in body size does not automatically correspond to an increase in perceived charisma. This is all the more evident today, as scholars have noted, due in part to the widespread availability of media that allows us to access detailed, high-resolution

³⁹ The body of work addressing the role of the imaginary and narratives in relation to the notion of charisma is vast. I will limit myself here to citing E. Horn, editor of a special issue of *New German Critique* dedicated to “Narrating Charisma” (2011, vol. 138, no. 3). On the significance of narrating charisma – particularly in relation to scientific research, public outreach, and media – and its specific application to scientific museology and paleontological display, see E. Shever, *More-than-human charisma, iconic fossils, and palaeontologists in the United States*, “Journal of the Royal Anthropological Institute”, 2025, 31, pp. 584-604.

⁴⁰ E. Berti, S. Monsarrat, M. Munk, S. Jarvie, J.-S. Svenning, *Body size is a good proxy for vertebrate charisma*, “Biological Conservation”, 251, 2020, 108790; P. Prokop, M. Zvaríková, M. Zvarík, Z. Ježová, Z., P. Fedor, *Charismatic species should be large: The role of admiration and fear*, “People and Nature”, 6, 2024, 945-957.

⁴¹ It is worth noting that although mammals represent only a small fraction of all species, they make up the majority of those receiving the highest levels of protection. This may reflect a broader tendency for people to prefer conserving animals that resemble humans – an inclination that could have biological underpinnings. See, for instance: M. L., DeKay, G. H. McClelland, *Probability and utility of endangered species preservation programs*, “Journal of Experimental Psychology: Applied”, 2 (1), 1996, pp. 60-83; and A. Gunnthorsdottir, *Physical attractiveness of an animal species as a decision factor for its preservation*, “Anthrozoös: A Multidisciplinary Journal of the Interactions of People & Animals”, 14, 2001, pp. 204-215.

⁴² On intrinsic properties, see A. Borghini, *Esistono proprietà intrinseche?*, “Rivista di estetica”, 43, 2010, online since April 27 2017, accessed on 25.6.2025. <http://journals.openedition.org/estetica/1813>; DOI: <https://doi.org/10.4000/estetica.1813>.

images of even the smallest animals – species that would otherwise remain difficult to recognize or appreciate; “the size of an animal becomes relative when most of the animals you encounter are on a screen”⁴³.

Charisma, then, should be understood as an *emergent* relational (and extrinsic) property, one that arises from a particular configuration of perceptible base properties, yet cannot be reduced to any single one of them, and which is context-dependent. We can further refine this concept of charisma by characterizing it as a *response-dependent* property: a charismatic animal possesses the disposition to elicit a specific response in subjects who exhibit certain traits and who operate under particular contextual and cultural conditions. The point is that the possession of *this* disposition, in the animal, is not innate: even in the original Weberian sense, charisma is inherently dynamic, it is “activated” by particular kinds of context, but it may also remain dormant, and what determines its activation is, first and foremost, a certain kind of cultural work *in the subject* that allows the species to act as charismatic. Frequently, this prior cultural labor – on which the attribution of charisma depends – becomes naturalized (in a Bourdieusian sense) through a process of sedimentation and internalization resulting in the form of a *habitus*, which makes charisma appear as if it were an inherent or natural of the organism/non-human animal itself.

In this regard, attending to cultural variability in the attribution of charisma can be particularly illuminating⁴⁴. As noted by the authors of a previously cited study⁴⁵, there is a certain consistency – but also a degree of variability – in the attribution of charisma, depending on the cultural context in which it occurs. Researchers have observed for example that, across all regions, the koala, African elephant, and red kangaroo were the top “over-performers” when comparing the results of paired preference tests to the predicted charisma based solely on physical traits. In contrast, species such as the African wild dog, aye-aye, and African buffalo ranked among the worst performers. However, in Australia, respondents displayed a strong preference for native species, with the koala, parma wallaby, and red kangaroo all performing significantly better than expected. Conversely, invasive species such as the red fox performed far worse than predicted, despite possessing morphological traits that – at least in theory – should have contributed to their charismatic appeal. Interestingly, the red fox performed considerably better than expected in both the United States and South Africa.⁴⁶

In light of these and similar findings, Fordhal has argued – against any innatist perspective – that charismatic species are historically and socially constructed, and should be understood as the emergent outcome of accumulated cultural labour⁴⁷. Crucially, this social construction need not be conscious or deliberate. In his words, “charismatic species is a concept which describes the uneven distribution of emotional energy and attention which humans give to animals. Those animals which inspire significant

⁴³ C. Fordahl, *Beyond Animal Charisma*, cit., p. 18.

⁴⁴ On Bourdieu, see K. Kraemer, *Charismatischer Habitus*, “Berliner Journal für Soziologie”, 12, 2002, pp. 173-187.

⁴⁵ E.A. Macdonald, D. Burnham, A.E. Hinks, A.J. Dickman, Y. Malhi, D.W. Macdonald, *Conservation inequality and the charismatic cat: *Felis felis**, cit., p. 864.

⁴⁶ It is interesting to note the impact that social media and, more generally, mass-consumed cultural products can have on the increase (or decrease) of a species’ charisma, and on its cross-cultural variability: see Y. Wu, L. Xie, S. Huang, P. Li, Z. Yuan, W. Liu, *Using social media to strengthen public awareness of wildlife conservation*, “Ocean & Coastal Management”, 153, 2018, pp. 76-83; M. Lenda, P. Skórka, B. Mazur, W. Sutherland, P. Tryjanowski, D. Moroń, E. Meijaard, H.P. Possingham, K.A. Wilson, *Effects of amusing memes on concern for unappealing species*, “Conservation Biology”, 2020, doi:10.1111/cobi.13523. But see also T.A. Miltz S. Foale, *The “Nemo Effect”: Perception and reality of Finding Nemo’s impact on the marine aquarium fisheries*, “Fish and Fisheries”, 2017, 18, pp. 596-606; A-C. Prevot, R. Julliard, S. Clayton, *Historical evidence for nature disconnection in a 70-year time series of Disney animated films*, “Public understanding of science”, 2014, 24. 10.1177/0963662513519042.

⁴⁷ M. Krause, K. Robinson, *Charismatic Species and Beyond: How Cultural Schemas and Organisational Routines shape Conservation*, “Conservation and Society”, 15 (3), 2017, pp. 313–321.

emotional energy and attention can be called ‘charismatic species.’ The emotional energy which defines a charismatic species is produced in interactions between an audience (some group of humans) and a performer (the species)”⁴⁸.

3. CHARISMA AND THE AESTHETIC: SURFACE AND DEPTH

Up to this point, two particularly significant critiques of the concept of charismatic species in conservation biology have come to the fore, and I would like to return to them in this concluding paragraph. The first highlights the inherently mediated and distanced character of human encounters with charismatic species. The second focuses on the (supposed) reification that occurs when such species are employed within conservation discourses.

3.1. *The aesthetic*

The strategy of concentrating public attention – especially that of non-specialist audiences – on a limited set of charismatic species risks, as previously noted, simplifying and flattening the complexity of ecological relationships between organisms, species, and environments. Moreover, by privileging charismatic species, this approach tends to objectify them – that is, to turn them into symbols or “artifacts” to be collected and contemplated, arranged within a value hierarchy (more or less important, more or less interesting), while neglecting the dynamic, processual character of the ecological interactions in which they are embedded. This is all the more evident when we consider, as already mentioned, that the majority of charismatic species – according to the list by Albert and colleagues – are rarely, if ever, encountered directly or experientially. A substantial portion of their charisma thus derives from the appeal exerted by the aesthetic-formal qualities of their image, which is offered up for contemplation – either statically or dynamically, analogically or digitally, and at best through the mediated frame of a zoo display. In this context, the *aesthetic* appears to play a role in the construction of charisma – but specifically in the sense of a purely representational, formal-visual, surface-level aesthetic that pleases the eyes. Is this the only way in which the aesthetic can be brought into relation with the charismatic? What, in fact, is the relationship between the aesthetic and the charismatic?

In a seminal paper on the subject, published in 2007, Jamie Lorimer offered important insights from multiple perspectives. Lorimer identifies three facets of non-human charisma: ecological, aesthetic, and corporeal. In this framework, charisma as such emerges from the intersection of these three dimensions.

Let us begin with the first. Ecological charisma broadly refers to a species’ “detectability” – that is, the extent to which various biological and ecological features (such as size, color, shape, speed, seasonality, migration patterns, diel activity, and spatial distribution across terrestrial, aerial, or marine environments) affect “the ease with which an interested human is able to tune with its behavior”⁴⁹. The core of this dimension of charisma lies in the idea of *tuning in* or *learning to be affected* by the animal – an experiential engagement that can be facilitated by certain features of the species in question. For instance, Lorimer suggests that the widespread appeal of birds and butterflies can be explained, in part, by the fact that these animals are ecologically

⁴⁸ C. Fordahl, *Beyond Animal Charisma*, cit. p. 19.

⁴⁹ J. Lorimer, *Nonhuman Charisma*, “Environment and Planning D: Society and Space”, 25 (5), 2007, pp. 911-932, p. 917.

organized in ways that more easily fit into or recall human perceptual capacities. They tend to orient themselves visually, unlike many mammals that rely, for example, on pheromonal communication. This ecological affinity, he argues, “accounts for their relative ease of surveillance and research by natural historians”⁵⁰. As is evident, Lorimer’s perspective is relational and grounded in the model of first-person, direct experience. Let us now move on to the aesthetic. Aesthetic charisma, in Lorimer’s terminology, refers to all the distinctive features of an animal’s appearance and behavior that elicit specific emotional responses in the humans it encounters – often shaped, at least in part, by accumulated cultural labour that associates particular emotions with particular species. More specifically, Lorimer identifies two primary affective registers within aesthetic charisma: on the one hand, *cuddly charisma*, which evokes emotions of care, protective attentiveness, and tenderness; and on the other, *feral charisma*, which focuses on awe and wonder, emphasizing the animal’s radical alterity and its contrast to human norms. Yuriko Saito’s reflections on the *aesthetics of care*, applied to non-human animal charisma, come to mind – particularly her coinage of the complex category of moral-aesthetic judgments, which may offer a fruitful framework for understanding Lorimer’s forms of emotional engagement⁵¹.

Finally, corporeal charisma refers to the affections and emotions elicited through practical, embodied interactions with an organism in the field. This dimension can manifest in terms of *epiphanies* – those moments of connection with the non-human world and of profound experiential absorption which, especially when occurring in childhood, are often retrospectively identified as the origin of a lifelong interest in the natural world by many scientists. Alternatively, corporeal charisma can also take the form of *jouissance*, which is linked to knowledge and expertise – for instance, the “satisfaction experienced by species surveyors in making and managing the list of species they have seen”⁵² or the pleasure felt by field researchers in their ability – cultivated through accumulated knowledge, habit, and attunement – to correctly identify species in complex and multi-layered environments. In relation to this latter form, Lorimer observes that “organisms that are readily differentiated from their taxonomic kin – such as beetles or butterflies – and that can be neatly divided into coherent species trigger this form of *jouissance*”⁵³.

Lorimer’s perspective on charisma is particularly significant, as it productively integrates both what I have called “extensionalist” approaches – focused on species’ appearances and often treating these as if they were innate, intrinsic traits – and sociological-constructivist views such as Fordahl’s. In Lorimer’s account, charisma is neither an essential nor an entirely relativistic property, nor purely natural neither purely cultural. Rather, it is conceived as a *relational emergent property*, situated at the shifting intersection of the biological and the socially constructed. Moreover, by integrating first-person experiential perception (the apprehension of the sensible-perceptible qualities of the non-human organism), knowledge, and emotion in his threefold typology of charisma, Lorimer articulates charisma in a way that, in my view, corresponds to what is an authentically comprehensive concept of *the aesthetic as a whole*. To put it differently, I would argue that Lorimer’s tripartite model of charisma can be assumed, in fact, as a “proper” understanding of the aesthetic – conceived as the tripartite nexus of perception, cognition, and emotion – so that the aesthetic dimension or aesthetic experience (in my view) is not merely one aspect of Lorimer’s charisma (e.g.,

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ See, on this point, Y. Saito, *Aesthetics of care: practice in everyday life*, Bloomsbury, London 2022.

⁵² J. Lorimer, *Nonhuman charisma*, cit., p. 922. As noted on the following page, “in relation of the *jouissance* of list-making, species that are genetically of individually rare are disproportionately endowed with this corporeal charism” (p. 923).

⁵³ Ibi, p. 923.

the visual-formal), but rather is synonymous with Lorimer's charisma *in its entirety*. To fully elaborate this point would require more space than is available here. I therefore refer the reader to contributions that help clarify and develop this interpretative trajectory.⁵⁴

3.2. *Relational approaches*

The second major critique of the notion of charismatic species, as briefly mentioned earlier, concerns the risk that focusing attention – particularly in the case this is done for communication purposes – on this or that charismatic species may lead to their objectification (as if they were static artifacts in a museum, to be observed and contemplated from a distance), thereby setting aside and marginalizing the complex and dynamic ecological entanglements in which these species are embedded. Removed from their network of ecological relationships, charismatic species would be reduced to decorative symbols, assuming, mistakenly, that such an approach truly advances conservation efforts. This critique, rejecting this approach, draws the attention towards the relational, systemic, and functional nature of charisma.

A similar emphasis on relationality and functionality, as noted at the beginning of this paper, can already be found in the Pauline conception of *charisma*. For Paul, charisma is always plural and each specific God's gift is since the beginning embedded within a larger framework in which individual instantiations of charisma are already oriented by a functional order. In each case, the singular person who receives charisma holds a role that only incidentally and contingently "happens" to them – a role that is a part of bigger structure that exists prior to and independently of the singular "charisma-temporary-bearers". The gifts of grace are in principle shared (and/or sharable) by all, in a non-hierarchical and collective way; their concrete allocation in this or that person is due to contingent circumstances⁵⁵.

I argue that this ecological-functional perspective can be fruitfully applied to biological charisma as well. Properly speaking, what is charismatic is not any single species in isolation, but rather the living, dynamic network that connects all beings – what Darwin once described with the words "we may be all netted together", human beings of course included. Charisma, in this sense, is the latent potentiality of this structural, dynamic web that becomes perceptible (i.e. passes into act) at particular nodes – i.e., *in* this or that specific "charismatic" species – under contingent conditions and by means of discursive social constructions⁵⁶. Charisma is not an exclusive property of a substance (i.e. a single species), but rather the outcome of a sophisticated discursive architecture and cultural stratification that rely on a web of latent ecological interconnections – a discursive architecture that, as we have seen, may over time be incorporated and internalized by human beings and thus appear spontaneous or "natural". My point, with these observations, is not to discredit charismatic "appearances" (such as those of lions, tigers, jaguars, etc., as featured in Albert et al.'s list of charismatic animals), but rather to advocate for a more dynamic understanding of them. Within this framework, every instance of charisma is inseparable from others, as each

⁵⁴ See F. Desideri, *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina, Milano 2011; Id., *Origine dell'estetico. Dalle emozioni al giudizio*, Carocci, Roma 2018; in this direction, G. Matteucci, *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci, Roma 2019; N. Perullo, *Aesthetics Without Objects and Subjects. Relational Thinking for Global Challenges*, Bloomsbury, London 2025.

⁵⁵ On this point, see P. Napoli, *Le charisme et la loi*, cit.

⁵⁶ On the issue of the dialectic between surface and depth, with specific reference to ecological topics and the contemporary discussion on the Anthropocene, see the recent publication by N. Scaffai, *Sotto l'inesauribile superficie delle cose. Il paradigma della profondità nell'immaginario dell'Antropocene*, Aboca, Sansepolcro 2025.

contributes to the living body we call Nature (and which include ourselves as human beings).

In concluding this paper, I want to stress again that – considering the critiques regarding the use of the concept of charisma within conservation biology – the appropriate response to the questions and issues I have raised so far is not to get rid of the notion of charismatic species altogether, thereby risking discarding valuable insights along with problematic aspects. Rather, I suggest that we reconsider and rethink of the concept of charisma and reformulate its narratives, (1) by embracing the dialectic between surface and depth; (2) by approaching charisma in its multi-modal facets, not just visual but also olfactory, gustatory, tactual etc.; (3) by emphasizing, on the one hand, the relevance of story-telling and cultural mediation in the production of charisma and, on the other hand, the importance of direct, embodied experience with/ of the non-human multispecies world to support nature conservation, first of all through engagement with the urban biodiversity that surrounds us and, secondly, through art-based, aesthetically experiences of contact; finally, by (4) bringing even more decisively to the fore the political role of charisma in shaping biodiversity conservation strategies, which is an intriguing specific application of the more general intertwinement of aesthetics and politics. Here some questions that remain open: How can the networks of ecological relationships and processes, in biodiversity, effectively be made perceptible/sensible, once we have suggested that *truly* charismatic is the relation and not its nodes (alone)? Where, if anywhere, can we reasonably draw the line in analyzing interspecies interdependence and interconnectedness, assuming that a relational value framework provides the most coherent foundation for conservation theory⁵⁷ and that, in principle, everything is connected to everything else? How can the complex, multidimensional nature of ecological systems be integrated with the (largely) two-dimensional and representational appeal of today's charismatic species imaginary? A re-conception of the notion of charisma should address these and many other similar questions. Ultimately, it seems that from the perspective of charismatic species as well, the ecological crisis and the Anthropocene confront us with challenges that are, in large part, challenges of/ for (aesthetic) perception.

⁵⁷ See K. Jax, *Conservation Concepts. Rethinking Human-Nature Relationships*, Routledge, London-New York 2024, p. 234 ff. (“The relational imperative: embracing relations as a crucial category for conservation”).

BIBLIOGRAPHY

- Adamo M., Sousa R., Wipf S., Correia R.A., Lumia A., Mucciarelli M. et al., *Dimension and impact of biases in funding for species and habitat conservation*, “Biological Conservation”, 2022, 272, 109636.
- Albert C., Luque G.M., Courchamp F., *The twenty most charismatic species*, 2028, “PLoS ONE”, 13 (7), e0199149. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0199149>.
- Arielli E., *Carisma tra estetica e politica*, in H.-C. Günther (ed.), *Kunst im zwanzigsten Jahrhundert Zwischen Klassizismus und Moderne, zwischen privatem und öffentlichem Raum*, Verlag Traugott Bautz, Nordhausen 2017, pp. 151-178.
- Barisione M., *Reviving Metapersonal Charisma in Max Weber*, “Political Theory”, 51 (3), 2023, pp. 530-556.
- Berti E., Monsarrat S., Munk M., Jarvie S., Svenning J.-S., *Body size is a good proxy for vertebrate charisma*, “Biological Conservation”, 251, 2020, 108790.
- Borghini A., *Esistono proprietà intrinseche?*, “Rivista di estetica”, 43, 2010, online since April 27 2017, accessed on June 25 2025. URL: <http://journals.openedition.org/estetica/1813>; DOI: <https://doi.org/10.4000/estetica.1813>.
- Brambilla M., Gustin M., Celada C., *Species appeal predicts conservation status*, “Biological Conservation”, 160, 2013, pp. 209-213.
- Colléony A., Clayton S., Couvet D., Saint Jalme M., & Prévot A.-C., *Human preferences for species conservation: Animal charisma trumps endangered status*, “Biological Conservation”, 206, 2017, pp. 263-269.
- Courchamp F., Jaric I., Albert C., Meinard Y., Ripple W.J., Chapron G., *The paradoxical extinction of the most charismatic animals*, “PLoS Biology”, 16 (4), 2018, e2003997. Available from: [doi:10.1371/journal.pbio.2003997](https://doi.org/10.1371/journal.pbio.2003997).
- DeKay M. L., & McClelland G.H., *Probability and utility of endangered species preservation programs*, “Journal of Experimental Psychology: Applied”, 2(1), 1996, pp. 60-83.
- Desideri F., *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina, Milano 2011; Id., *Origine dell'estetico. Dalle emozioni al giudizio*, Carocci, Roma 2018.
- Díaz S. et al., *The IPBES Conceptual Framework – connecting nature and people*, “Current Opinion in Environmental Sustainability”, 2015, 14, pp. 1-16.
- Ducarme F., Luque G., Courchamp F., *What are “charismatic species” for conservation biologists?*, “BioSciences Master Reviews”, 2013, 1, pp. 1-8.
- Fordahl C., *Beyond Animal Charisma: A Sociological Approach to Charismatic Species*, “Conservation & Society”, vol. 22, no. 1, 2024, pp. 14-24.
- Guénard B., Hughes A.C., Lainé C., Cannicci S., Russell B.D., Williams G.A., *Limited and biased global conservation funding means most threatened species remain unsupported*, “Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America”, 2025, 122 (9), e2412479122.

- Gunnthorsdottir A., *Physical attractiveness of an animal species as a decision factor for its preservation*, “Anthrozoös: A Multidisciplinary Journal of the Interactions of People & Animals”, 14, 2001, pp. 204-215.
- Isaac M., Fukushima C.S., Macura B. et al., *How is the concept of charisma used in the academic literature about biodiversity conservation? A systematic map protocol*, “Environmental Evidence”, 13, 29, 2024, <https://doi.org/10.1186/s13750-024-00353-2>.
- Jarić I., Courchamp F., Correia R.A., Crowley S.L., Essl F., et al., *The role of species charisma in biological invasions*, *Frontiers in Ecology and the Environment*, 2020, 18, pp. 345-353.
- Jax K., *Conservation Concepts. Rethinking Human-Nature Relationships*, Routledge, London-New York 2024.
- Kraemer K., *Charismatischer Habitus*, “Berliner Journal für Soziologie”, 12, 2002, pp. 173-187.
- Krause M., & Robinson K., *Charismatic Species and Beyond: How Cultural Schemas and Organisational Routines shape Conservation*, “Conservation and Society”, 15 (3), 2017, pp. 313–321.
- Lenda M., Skórka P., Mazur B., Sutherland W., Tryjanowski P., Moroń D., Meijaard E., Possingham H.P., Wilson K.A., *Effects of amusing memes on concern for unappealing species*, “Conservation Biology”, 2020doi:10.1111/cobi.13523.
- Lorimer J., *Nonhuman Charisma*, “Environment and Planning D: Society and Space”, 25 (5), pp. 911-932.
- Ludwig D. et al., *Transdisciplinary Philosophy of Science: Meeting the Challenge of Indigenous Expertise*, “Philosophy of Science”, 2024, 91, 5, pp. 1221-1231.
- M. Weber, *Economy and Society. An Outline of Interpretive Sociology*, edited by G. Roth and C. Wittich, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2013
- Macdonald E.A., Burnham D., Hinks A.E., Dickman A.J., Malhi Y., Macdonald D.W., *Conservation inequality and the charismatic cat: Felis felis*, “Global Ecology and Conservation”, 3, 2015, pp. 851-866.
- Macdonald E.A., Hinks A., Weiss D.J., Dickman A., Burnham D., Sandom C.J., Malhi Y., Macdonald D.W., *Identifying ambassador species for conservation marketing*, “Global Ecology and Conservation”, 12, 2017, pp. 204-214.
- Mace G.M. , Possingham H.P., Leader-Williams N. , *Prioritizing choices in conservation*, in *Key Topics in Conservation Biology*, edited by D. MacDonald, K. Service, Blackwell, Oxford 2007, pp. 17-34.
- Matteucci G., *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci, Roma 2019.
- Militz T.A., Foale S., *The “Nemo Effect”: Perception and reality of Finding Nemo’s impact on the marine aquarium fisheries*, “Fish and Fisheries”, 2017, 18, pp. 596-606.
- Napoli P., *Le charisme et la loi. Remarques sur une bipolarité politique*, in D.Y., Cohen (dir.), *Formes de l'autorité, de la grandeur au charisme*, “Politika”, <https://www.politika.io/fr/article/charisme-loi-remarques-bipolarite-politique>
- Palma M., *Carisma e demoni. Fonti ed effetti di un concetto politico*, “Scienza & Politica. Per Una Storia Delle

- Dottrine”, 2020, 32(63), pp. 143-159.
- Perullo N., *Aesthetics Without Objects and Subjects. Relational Thinking for Global Challenges*, Bloomsbury, London 2025.
- Potts J., *A History of Charisma*, Palgrave MacMillan, London 2009.
- Prevot A-C., Julliard R., Clayton S., *Historical evidence for nature disconnection in a 70-year time series of Disney animated films*, “Public understanding of science”, 2014, 24. 10.1177/0963662513519042.
- Prokop P., Zvaríková M., Zvarík M., Ježová Z., & Fedor P., *Charismatic species should be large: The role of admiration and fear*, “People and Nature”, 6, 2024, pp. 945-957.
- Rodrigues A.S.L. et al., *The value of the IUCN Red List for conservation*, “Trends in Ecology & Evolution”, 2006, 21, 2, pp. 71-76.
- Saito Y., *Aesthetics of care: practice in everyday life*, Bloomsbury, London 2022.
- Scaffai N., *Sotto l'inesauribile superficie delle cose. Il paradigma della profondità nell'immaginario dell'Antropocene*, Aboca, Sansepolcro 2025.
- Shever E., *More-than-human charisma, iconic fossils, and palaeontologists in the United States*, “Journal of the Royal Anthropological Institute”, 31, 2025, pp. 584-604.
- Skibins J.C., Powell R.B., Hallo J.C., *Charisma and conservation: charismatic megafauna's influence on safari and zoo tourists' pro-conservation behaviors*, “Biodiversity and Conservation”, 2013, 22, 10.1007/s10531-013-0462-z
- Soulé M.E., *What is Conservation Biology?*, “BioScience”, 35, 11, 1985, pp. 727-734.
- Titley M.A., Snaddon J.L., Turner E.C., *Scientific research on animal biodiversity is systematically biased towards vertebrates and temperate regions*, “PLoS ONE”, 12 (12), 2017, e0189577.
- Tuccari F., *Carisma e leadership nel pensiero di Max Weber*, FrancoAngeli, Milano 1991.
- Turner, S., *Charisma Reconsidered*, “Journal of Classical Sociology”, 3, 5, 2003, pp. 5-26.
- Verissimo D., MacMillan D.C., Smith R.J., *Toward a systematic approach for identifying conservation flagships*, in “Conservation Letters”, 2011, 4, pp. 1-8.
- Weber M., *On Charisma and Institution Building: Selected Papers*, edited and with an introduction by S.N. Eisenstadt, Chicago University Press, Chicago 1968.
- Weber M., *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, translated by Talcott Parsons, with an introduction by Anthony Giddens, Routledge, London-New York 1992.
- Weber M., *The Vocation lectures. “Science as a Vocation” – “Politics as a Vocation”*, edited and with an introduction by D. Owen, T-B. Strong, translated by R. Livingstone, Hackett Publishing Company, Indianapolis-Cambridge 2004.
- Wu Y., Xie L., Huang S., Li P., Yuan Z., Liu W., *Using social media to strengthen public awareness of wildlife conservation*, “Ocean & Coastal Management”, 153, 2018, pp. 76-83.

THE SUBLIME EXPERIENCE OF BIODIVERSITY. RETHINKING KANTIAN SUBLIME IN THE AGE OF ECOLOGICAL CRISIS

Valeria Maggiore

 ORCID: 0009-0005-6079-1937

Università degli Studi di Palermo (044k9ta02) e National Biodiversity Future Center

Contacts: valeria.maggiore@unipa.it

ABSTRACT

This paper investigates the relationship between biodiversity and aesthetic experience, proposing an *unconventional approach* to understand the biological diversity in philosophical terms. The most widely shared perspective in contemporary Environmental Aesthetics emphasises the importance of preserving biological diversity, considering the aesthetic value of beauty one of the pillars for the defence of the diversity of life forms on our planet. The perspective proposed here distances itself from this approach. In fact, this article questions whether we can imagine an aesthetic experience of biodiversity that surpasses the mere appreciation of the beauty of individual animal and plant species; instead, it encourages a focus on the *grandeur of biodiversity* itself, highlighting its *sublime nature*. In the first part of this article, we will examine the idea of aesthetic experiences related to biodiversity, outlining the theoretical standpoint that informs our argument (paragraph 1); then we will briefly analyze the different aesthetic relationship that beauty and the sublime establish with natural entities (paragraph 2). Particular attention will be given to the historical interpretation of the sublime given by Immanuel Kant in the *Critique of Judgement*, especially in the section dedicated to the *Analytic of Sublime* (paragraph 3). In the second part of the article, we will finally discuss the significance of the sublime in the context of the current ecological crisis and in relation to the global loss of biodiversity. We believe that an appreciation of the aesthetics of the sublime can improve our commitment to preserving biological diversity, not only by evoking feelings of wonder and respect for nature but also by revealing the complexity and fragility of the living networks of which we are part.

Keywords: Environmental Aesthetics, Biodiversity, Beauty, Sublime.

L'ESPERIENZA SUBLIME DELLA BIODIVERSITÀ. RIPENSARE IL SUBLIME KANTIANO NELL'ERA DELLA CRISI ECOLOGICA

Il presente articolo indaga il rapporto tra biodiversità ed esperienza estetica, proponendo un *approccio non convenzionale* per comprendere la diversità biologica in termini filosofici. La prospettiva più diffusa nell'estetica am-



bientale contemporanea sottolinea l'importanza di preservare la diversità biologica, considerando il valore estetico della bellezza uno dei pilastri per la difesa della diversità delle forme di vita sul nostro pianeta. La prospettiva qui proposta si discosta da tale approccio. Infatti, il presente articolo si interroga sulla possibilità di immaginare un'esperienza estetica della biodiversità che vada oltre il semplice apprezzamento della bellezza delle singole specie animali e vegetali; piuttosto, invita a concentrare l'attenzione sulla *grandiosità della biodiversità* stessa, sottolineandone la *natura sublime*.

Nella prima parte dell'articolo verrà esaminata l'idea di esperienze estetiche legate alla biodiversità, delineando l'orientamento teorico che informa l'argomentazione (paragrafo 1); quindi, si analizzeranno brevemente le differenti relazioni estetiche che bellezza e sublime instaurano con gli enti naturali (paragrafo 2). Particolare attenzione sarà riservata all'interpretazione storica del sublime offerta da Immanuel Kant nella *Critica del Giudizio*, in particolare nella sezione dedicata all'*Analitica del Sublime* (paragrafo 3).

Nella seconda parte dell'articolo discuteremo infine il rilievo che il concetto di sublime assume nel contesto dell'attuale crisi ecologica e in relazione alla perdita globale di biodiversità. Riteniamo, infatti, che l'apprezzamento dell'estetica del sublime possa rafforzare il nostro impegno nella conservazione della diversità biologica, non solo evocando sentimenti di meraviglia e rispetto per la natura, ma anche rivelando la complessità e la fragilità delle reti viventi di cui facciamo parte.

Parole chiave: Estetica ambientale, Biodiversità, Bellezza, Sublime

1. SOME INTRODUCTORY REFLECTIONS ON THE AESTHETIC EXPERIENCE OF BIODIVERSITY

In a decisive passage of *A Sand County Almanac*¹ (1949) – a key text of the worldwide environmentalism for having proposed the truly new *Ethics of the Earth*, the American forester and professor of Wildlife Management Aldo Leopold (1887-1948)² emblematically observed that «a thing is right when it tends to preserve the integrity, stability and beauty of the biotic community»³. This claim touches the heart of anyone concerned with the aesthetics of nature, because it speaks so openly of beauty. Hence, it is frequently invoked

¹ A. Leopold, *A Sand County Almanac: And Sketches Here and There*, (1949), Oxford University Press, New York 2020. See also Id., *Pensare come una montagna. A Sand County Almanac*, eds. by A. Roveda, Piano B, Prato 2019. Published posthumously due to the author's sudden death (he died prematurely in 1948 while trying to put out a forest fire), together with H.D. Thoreau's *Walden* (see H.D. Thoreau, *Walden or, Life in the Woods*, 1854; it. transl. by S. Proietti, *Walden. Vita nel bosco*, Feltrinelli, Milano 2012), it has become a classic of twentieth-century environmentalism over the decades. The work, by Leopold's choice, was written in the form of an *almanac* – that is, a type of text not intended for specialists and whose argumentative order is not rational and organized based on specific themes but structured following the *temporality of nature* itself – opens with an intensely and emotional personal observation: «there are some who can live without wild things, and some who cannot. These essays are the delights and dilemmas of one who cannot» (A. Leopold, *A Sand County Almanac*, cit., p. xxi).

² As an American official managing Wisconsin's forests, Leopold undoubtedly represents a peculiar combination of environmental defence practice and aesthetic-philosophical reflection on the value of natural life and its many manifestations. He is convinced that the management of the environment should be part of a wider ethical and philosophical reflection. For that reason, he often emphasizes in his writings that «conservation is getting nowhere because it is incompatible with our Abrahamic concept of land. We abuse land because we regard it as a commodity belonging to us. When we see land as a community to which we belong, we may begin to use it with love and respect» (*ivi*, p. xxii). Moreover, in his masterpiece, Leopold introduces the concept of a *land ethic*, which shifts the focus from humans to the Earth, viewing it as a network of reciprocal, symbiotic interactions or as a balanced system where each component holds equal functional importance (cf. S. Iovino, *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, Carocci, Roma 2004, p. 26). He argues that the current degradation of the environment stems from humanity's usurping attitude, acting as the masters of a world in which we are merely «citizens». Using a particularly evocative metaphor from Nicola Perullo, the Earth can be compared to a «condominium», sharing the earth equally with animals, plants, and inanimate entities such as water, soil, rocks, and rivers (cf. N. Perullo, *Estetica senza (s)oggetti. Per una nuova ecologia del percepire*, DeriveApprodi, Roma 2022, p. 25). As Leopold suggests, an earth-centred ethic transforms our perspective, transitioning from an individualistic and human-centred view of our relationship with nature to a holistic perspective that embodies the essence of *ecocentrism*. For further insights on these reflections, see also M. Tallanchini (ed.), *Etiche della Terra. Antologia di filosofia dell'ambiente*, Vita e pensiero, Milano 1998.

³ *Ivi*, p. 211.

as a *slogan* by contemporary environmental aestheticians⁴ who maintain that beauty is a grounding value that is essential for preserving biodiversity⁵.

However, in the article *The Link Between Aesthetic Appreciation and the Preservation Imperative*⁶, the North American philosophers Sheila Lintott and Allen Carlson note a tension: some aestheticians question whether “beauty” adequately captures the ecological priorities of “integrity” and “stability” indicated by Leopold. From an ecological perspective – they argue – beauty may appear *subjective* and *less important* compared to integrity and stability, believed to be objective and essential. Lintott and Carlson, inspired by Leopold’s viewpoint, argue instead that beauty is more than a *superficial quality*: it plays a crucial role in promoting environmental protection because it helps us to understand the relationships and the inter-connections among the key ecological characteristics of a biotic community. These features do not exist in isolation: they are not independent but interact in a complex web that contributes to the health of ecosystems. Thus, beauty appears as a *visible manifestation of the integrity and stability of a given ecosystem over time*. And it is precisely this intrinsic connection between the three characteristics identified by Leopold – integrity, stability, and beauty – that, according to the approach of Lintott and Carlson, justifies the central role of aesthetics in supporting environmental preservation efforts⁷.

⁴ Environmental Aesthetics, says the French aesthetician Jean-Marie Schaeffer, is «a highly multidisciplinary movement (or rather, a family of movements) that combines theoretical reflection and political commitment (in the broad sense of the term) in the service of the environmental cause» (J.-M. Schaeffer, *Esthétique de la nature ou esthétique environnementale*?, in “Nouvelle revue d’esthétique”, n. 22, 2018/2, p. 56). The field emerged in the Anglo-American analytic tradition in the late 20th century, is broadly concerned with how we perceive, interpret, and evaluate the aesthetic qualities of natural and built environments. Initially focused on the appreciation of nature’s beauty, it has since expanded to encompass a variety of aesthetic responses to ecological complexity, change, and degradation. As Serenella Iovino points out, although a “prehistory” of this movement, «coinciding with the inclusion of the beautiful among the aesthetic categories and with the popularity of the “picturesque”, can be identified as early as the eighteenth century, it is only in recent years that this discipline has taken on more defined features» (S. Iovino, *Filosofie dell’ambiente*, cit., p. 134). We recall that in 1998 the “Journal of Aesthetics and Art Criticism” dedicated a special issue to Environmental Aesthetics, introducing a relatively new theme that only recently has begun to attract the attention of scholars again. For a general definition of the movement and its characteristics, see: H.-S. Afeissa, *Esthétique de l’environnement*, in A. Choné, I. Hajek, P. Hamman (eds.), *Guide des Humanités environnementales*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d’Ascq 2018, pp. 145-155; A. Berleant, *Environmental Aesthetics*, in M. Kelly (ed.), *The Encyclopedia of Aesthetics vol. 2*, Oxford University Press, New York 1998, pp. 114-120; E. Brady, *Aesthetics of the Natural Environment*, in V. Pratt, J. Howarth, E. Brady (eds.), *Environment and Philosophy*, Routledge, London-New York 2000, p. 142-163; Ead., *Environmental Aesthetics*, in J. Callicott, R. Frodeman (eds.), *Encyclopedia of Environmental Ethics and Philosophy*, vol. 1, Macmillan Reference, Detroit 2009, pp. 313-321; A. Carlson, *Environmental Aesthetics*, in B. Gaut, D. Lopes (eds.), *Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London 2001, pp. 423-436; Id., *Environmental Aesthetics*, in E.N. Zalta (ed.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2020; P. D’Angelo, *Estetica ambientale*, in “Enciclopedia Treccani XXI Secolo”, 2010; S. Feloj, *Environmental Aesthetics*, in “International Lexicon of Aesthetics”, 2018; J.A. Fisher, *Environmental Aesthetics*, in J. Levinson (ed.), *Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford, 2003, pp. 667-678; G.L. Iannilli (ed.), *Aesthetic Environments: Contemporary Italian Perspectives*, Aesthetica Preprint, n. 114, 2020.

⁵ The term *biodiversity*—a contraction of “biological diversity”—was first coined by W.G. Rosen in 1985 and popularized by the biologist E.O. Wilson, particularly in the proceedings of the 1986 National Forum on BioDiversity held in Washington D.C., which he edited [E.O. Wilson, F.M. Peter (eds.), *Biodiversity*, National Academies Press, Washington (DC) 1988]. Scientifically, biodiversity refers to the variability among living organisms from all sources, including terrestrial, marine, and other aquatic ecosystems, and the ecological complexes of which they are part.

⁶ S. Lintott, A. Carlson, *The Link Between Aesthetic Appreciation and the Preservation Imperative*, in R. Rozzi et al. (eds.), *Linking Ecology and Ethics for a Changing World: Values, Philosophy, and Action*, Springer, Dordrecht 2013, pp. 121-136.

⁷ It is important to note that the connection between beauty and ecological health, as proposed by Carlson and Lintott, reflects a culturally situated perspective rather than a universally shared view. Their interpretation of natural beauty is problematic in several ways. By labelling elements of the natural world as *beautiful*, common sense often attaches to this term varied and ambiguous meanings; this may refer to the charm of a species, formal balance, grace, functionality, or even evolutionary fitness. However, Carlson, who is known for founding the cognitivist approach to the aesthetics of nature, stands out for their effort to link aesthetic experience with scientific knowledge of ecological relationships. This perspective is valuable, particularly when extended to include inorganic entities, as it promotes a *positive aesthetic* that appreciates environments not typically recognized for their beauty (on positive aesthetics cf. E. Brady, *The Ugly Truth: Negative Aesthetics and Environment*, in “Royal Institute of Philosophy Supplement”, n. 69, 2011, pp. 83-99; A. Carlson, *Nature and Positive Aesthetics*, in “Environmental Ethics”, n. 6, 1984, pp. 5-34). In their article Carlson and Lintott emphasize that no natural environment is inherently devoid of aesthetic

As a result, the two North American thinkers emphasised the ethical duty that accompanies our appreciation of beauty, suggesting that it fosters a profound sense of responsibility towards the preservation of these integral ecological components because it helps us develop a more deeply rooted commitment to the conservation of the environment as a whole and of individual species that reflects our values and aesthetic sensibility⁸. Lintott and Carlson explain the link between recognising natural beauty and the responsibility to care for it by drawing an analogy with the world of art. The link between the concepts of beauty and responsibility is particularly evident in the way we preserve valuable works of art: when something is deemed to be of remarkable aesthetic value, we revere it and take measures to prevent its deterioration or damage. Similarly, they suggest that our aesthetic appreciation of natural features – the landscapes, creatures and ecosystems we encounter – directly influences our attitude towards them and the actions we take to ensure their preservation. As the two authors note, the «aesthetic appreciation influences our attitudes and actions toward nature in that the natural environments, landscapes, objects, and creatures we judge to be aesthetically exceptional are thought to be, as are great works of art, worthy of preservation»⁹.

Although the authors present a strong argument supported by various proponents of American scientific cognitivism¹⁰, there is a critical point to consider. Lintott and Carlson themselves acknowledge that aesthetic appreciation does not always align with ecological health. In the conclusion of their essay, they illustrate this issue with a compelling example: imagine two stands of trees that appear nearly identical, each glowing golden in the light of sunset. Both may initially evoke a similar aesthetic response, making them seem “beautiful”. However, suppose that one stand consists of tamarack larches, whose golden needles reflect the natural progression of autumn, while the other is made up of pine trees, whose discoloration is the result of a devastating pine beetle infestation. With a proper understanding of ecology – considering seasonal change, species differences, and the ecological threat posed by the beetle – our perception shifts. We begin to differentiate between the two stands, and our aesthetic appreciation evolves. This informed perspective could influence conservation decisions: if asked to preserve one area and repurpose the other, we might base our choices, at least in part, on this ecologically informed aesthetic judgment, opting to conserve the tamarack stand

value; even those that initially seem chaotic, gloomy, or unpleasant can be re-evaluated and appreciated through an understanding of their ecological functions. Carlson further developed this idea with Glenn Parsons in their essay *Functional Beauty* (G. Parsons, A. Carlson, *Functional Beauty*, Oxford University Press, Oxford 2008), where they propose applying the concept of functional beauty to environments like wetlands or marshes. At first glance, a wetland – filled with tufts of moss, tangled grass, and a variety of insects and birds seemingly arranged at random in stagnant, muddy water – may look like a disordered collection of unpleasant elements. However, by understanding the ecological roles of each component, we can reassess the scene aesthetically, recognizing its systemic integrity and potentially discovering a new form of beauty. See also: J. Callicott, *Wetland Gloom and Wetland Glory*, in “Philosophy and Geography”, n. 6, 2003, pp. 33-45.

⁸ Cf. N. Hall, E. Brady, *Environmental Virtue Aesthetics*, in “British Journal of Aesthetics”, vol. 63, 2023/1, pp. 109-126 in which Halle and Brady define the thinking of the two authors as belonging to the category of aesthetic preservationism (AP) that «a position that generally accords aesthetic experience and value with moral ambitions to protect and preserve usually ‘pristine’ or wild natural environments» (*Ivi*, p. 110).

⁹ S. Lintott, A. Carlson, *The Link Between Aesthetic Appreciation and the Preservation Imperative*, cit., p. 127. For a general discussion on the relationship between the aesthetics of nature and environmentalism, see A. Carlson, *Contemporary environmental aesthetics and the requirements of environmentalism*, in “Environmental Value”, n. 19, 2010, pp. 289-314. For a discussion, however, on how aesthetics can play a role both for and against conservation, see Y. Saito, *The role of aesthetics in civic environmentalism*, in A. Berleant, A. Carlson (eds.), *The Aesthetics of Human Environments*, Broadview Press, Peterborough 2007, pp. 203-218 and S. Lintott, *Toward eco-friendly aesthetics*, in “Environmental Ethics”, n. 28, 2006, pp. 57-76.

¹⁰ Scientific cognitivism in environmental aesthetics emphasizes the integration of scientific knowledge (particularly from ecology, biology, and geology) into our appreciation of the environment. Advocates, like Allen Carlson, argue that just as understanding the historical context of art enhances appreciation, knowledge of ecological functions is essential for fully enjoying natural landscapes. However, this approach has been criticized for undervaluing direct perception, sensory engagement, imagination, and emotional connections, which are also important aspects of experiencing nature aesthetically. Cf. N. Hall, E. Brady, *Environmental Virtue Aesthetics*, cit., pp. 110-112.

and manage or restore the pine stand differently¹¹. This example highlights that, for Lintott and Carlson, aesthetic appreciation alone is insufficient for grounding environmental decision-making. They advocate for integrating scientific knowledge into our aesthetic experiences of nature. This stance challenges certain classical Kantian beliefs about the independence of aesthetic judgment from cognitive influences¹² and raises an important question: to what extent are our aesthetic responses shaped by cultural and epistemic shifts? If aesthetic value is, at least in part, informed by ecological understanding, then changes in our knowledge about nature can transform what we find beautiful. While we cannot delve deeply into this topic or seek to answer this question here, we believe it is important to raise it, nonetheless. Lintott and Carlson, along with scientific cognitivists in general, seem to overlook the importance of the sensory dimension of our experiences, which is perceptual, grounded in daily life, and rich in emotional significance¹³.

In the present article, it is not our aim to revisit the well-trodden paths explored by many before us in investigating the relationship between beauty and ecology¹⁴. As we have pointed out, Lintott and Carlson offer a valuable perspective in which beauty is not a mere superficial quality, but a key aesthetic category to understanding and promoting nature conservation. Through their analysis, beauty emerges as an expression of the integrity and stability of ecosystems, capable of mobilizing an ethical response that translates into responsibility and care. However, despite its strengths, this beauty-centered paradigm risks overshadowing another fundamental dimension of the aesthetic experience of biodiversity, one that opens a more complex, ambivalent, and profound perception. Here, A.R. Kiester's proposal – described in his pioneering article *Aesthetics of Biological Diversity*¹⁵ – comes into play, inviting us to look beyond harmony and pleasantness and embrace the multiple manifestations of biodiversity, with its unpredictability, functional complexity, and its capacity to evoke feelings of surprise, wonder, and even discomfort. Kiester suggests that biodiversity, perceived through this lens, cannot be reduced to a mere object of beauty but instead manifests as a rich and multifaceted aesthetic experience akin to the sublime. In this sense, the aesthetic experience of biodiversity becomes a tool for deeper ecological awareness, able to stimulate not only admiration but also humility, disorientation, and reverential respect for the complexity of life.

In this article, we seek to introduce an *alternative approach* to the complexities of biodiversity and the critical need for its preservation based on the recognition of natural beauty. Our approach resonates with the early insights of Kiester, who, as early as 1997, championed the exploration of biodiversity's aesthetics

¹¹ S. Lintott, A. Carlson, *The Link Between Aesthetic Appreciation and the Preservation Imperative*, cit., p. p. 134.

¹² See for example: I. Kant., *Kritik der Urtheilskraft*, 1790; transl. by di E. Garroni, H. Hohenegger, *Critica della facoltà di giudizio*, Torino, Einaudi 1999, p. 46 and p. 146. Cfr. also V. Maggiore, *L'Estetica nell'età dell'Antropocene: i molteplici volti della riflessione estetica contemporanea sulla natura*, in V. Maggiore, S. Tedesco (a cura di), *Ecoestetica. Scritti sull'estetica della Natura*, Meltemi, Milano 2023, pp. 9-59.

¹³ According to Sandra Shapshay, the exclusion of the most subjective forms of aesthetic understanding contributes to Carlson and his followers' lack of interest in exploring the concept of the sublime, a conceptual category considered since modernity to be the counterpoint to beauty and which, as we shall see, will be at the heart of our argument. Cf. S. Shapshay, *Contemporary Environmental Aesthetics and the Neglect of the Sublime*, in "The British Journal of Aesthetics", vol. 53, 2013/2, pp. 181-198. See also V. Maggiore, *Sentire la natura. Un nuovo spazio per l'estetica nell'età dell'Antropocene*, Plumelia Edizioni, Bagheria (PA), 2025, p. 236 ss.

¹⁴ For example, the biologist Edward O. Wilson (1929-2021) emphasizes the artistic beauty of biodiversity to affirm its value: he compares the diversity of life on Earth to an extraordinary work of art that offers us the keys to understanding our past and shaping our future. See, for example, E.O. Wilson, *Biophilia*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1984; transl. by C. Sborgi, *Biofilia. Il nostro legame con la natura*, Piano B edizioni, Prato 2021 and Id., *The Origins of Creativity*, Liveright Publishing Corporation, New York 2017; transl. by A. Panini, *Le origini della creatività*, ed. by T. Pievani, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018. On the importance of the concept of beauty for constructing aesthetic reflection on nature, see also P. D'Angelo, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2001.

¹⁵ A.R. Kiester, *Aesthetics of biological diversity*, in "Human Ecology Review", vol. 3, n. 2, 1997, pp. 151-157.

as a distinct yet overlooked facet of human ecological consciousness. In his text, Kiester challenges the assumption that aesthetic value in nature must be tied exclusively to traditional notions of beauty, such as harmony, symmetry, or visual pleasure. Instead, he invites us to consider biodiversity itself – in its unpredictability, multiplicity, and functional complexity – as a potential object of aesthetic experience. Drawing from both ecological science and philosophical aesthetics, Kiester suggests that the experience of biodiversity may evoke not only beauty, but also surprise, wonder, awe, and even discomfort. These affective responses, he argues, reveal a *deeper engagement* with the natural world, one that recognizes its intricate interdependencies and dynamic structures.

Far from being a purely theoretical exercise, Kiester's proposal opens a crucial field of reflection: if biodiversity can be experienced aesthetically in ways that go beyond conventional beauty, what kind of aesthetic categories and perceptual attitudes are needed to fully account for its value? This question represents the point of departure for the reflections we offer in this article. By reconsidering the aesthetic experience of biodiversity through the lens of the sublime, we aim to extend Kiester's insight and explore how feelings of awe, disorientation, and respect for the more-than-human world can contribute to a renewed ecological consciousness.

It is important to note that, by suggesting a different aesthetic approach, we do not intend to replace ecological, ethical, or scientific models of understanding biodiversity. Rather, we propose that aesthetic experience – especially in the form of the sublime, understood here in a Kantian-inflected, ecologically attuned sense that emphasizes disorientation, immensity, and interdependence – offers a *distinct mode of engagement* with biodiversity, one that activates perception, emotion, and imaginative participation¹⁶. The guiding questions of this article will therefore be the following: *can biodiversity be understood not only in terms of the visual or morphological variety of species, but as a qualitatively distinct aesthetic experience that evokes awe, humility, and responsibility?* And again: *how does sublime experience help us to understand better, than the experience of beauty, the relationships and the interconnections among the key ecological characteristics of a biotic community?* These questions aim not only to supplement current models, but to challenge the boundaries of what counts as aesthetic engagement in environmental thought.

Unlike scientific or normative frameworks, which tend to objectify or instrumentalize biodiversity (as data, value, or resource), the aesthetic perspective reinstates the felt complexity of our relationship with life's multiplicity. More specifically, our proposal differs from previous aesthetic approaches such as those grounded in the appreciation of beauty (e.g. the approach of Lintott and Carlson) – by emphasizing the *sublime dimensions of biodiversity*: the overwhelming vastness, unpredictability, and generativity of biological life. This shift from beauty to the sublime invites, in our opinion, a deeper *emotional and ethical response*, not only grounded in admiration but also in disorientation, humility, and reverential awe. It is in this sense that the aesthetic lens – reframed through the affective and epistemic disruptions of the sublime – offers not merely an alternative, but a corrective to the prevailing alignment between beauty and environmental preservation. Rather than inviting passive admiration, the sublime calls for a transformative re-evaluation of our place within the more-than-human world.

¹⁶ We fully acknowledge the essential contributions of environmental ethics in articulating the intrinsic value of biodiversity, whether through biocentric, ecocentric, or relational frameworks. However, ethical principles alone may not suffice to activate the full depth of our engagement with the living world. While they can affirm why biodiversity ought to matter, aesthetics helps us *to feel* why it matters. In this sense, aesthetics does not replace ethics, but animates it, grounding normative commitments in felt experience and embodied perception.

To outline this approach and attempt to answer the guiding questions we have asked ourselves, first we must clarify what we mean by *biodiversity*. The term biodiversity – a contraction of “biological diversity” – was popularized in the 1980s, especially following the 1992 *Convention on Biological Diversity (CBD)*. Scientifically, it refers to the variety and variability of life forms at multiple levels of biological organization: genetic diversity (within individuals and populations), species diversity (the number and relative abundance of species), ecosystem diversity (the variety of habitats, ecological processes, and biotic communities)¹⁷. This multidimensional character distinguishes biodiversity from more generic terms such as “nature”, “environment” or “creation”. Unlike the term “nature”, which evokes in the collective imagination a scenic vision of the non-human world and may suggest a foreignness to human culture¹⁸, biodiversity is deeply relational, processual and dynamic, constantly changing and always embedded in co-evolving systems. Similarly, “environment” typically refers to the surroundings or context in which an organism lives, often focusing on external conditions (climate, soil, pollution, etc.) rather than on the *web of life* itself. By contrast, biodiversity points to the life-producing and life-sustaining capacities of the Earth. Finally, unlike the theological or metaphysical resonances of the term “creation”, which suggest a divine or purposeful origin of life, biodiversity is an emergent property of evolutionary processes – complex, contingent, and historically shaped. It cannot be reduced to a harmonious whole or a predefined design; instead, it includes chaos, excess, extinction, and surprise. As such, it is not a static or monolithic entity, but a dynamic and relational system: it is a living, pulsing multiplicity that exceeds representation and challenges comprehension, and confronts us with an overwhelming multiplicity that borders on the sublime.

As we will attempt to demonstrate during our argument, when biodiversity is perceived not only as variety but as a bewildering expression of the generative power of life, the result is often awe, a fundamental ingredient of the sublime. Unlike beauty, which tends to emphasise harmony, order, or proportion, the concept of the sublime evokes an emotional and cognitive reaction to something that overwhelms or exceeds our understanding yet simultaneously captivates us. A concrete example can help us clarify this idea. Tropical rainforests, such as the Amazon, are home to an estimated 10% of the world’s known species, all contained within a small portion of the Earth’s surface. Their complex levels, constant movement, and rich biological interactions challenge our ability to fully comprehend them visually. These ecosystems are remarkable not only for their beauty but also for their abundant life; however, the imminent threat of deforestation makes their conservation an ethically pressing concern.

The biodiversity of natural environments such as Amazon rainforest or Australia’s Great Barrier Reef offers an aesthetic experience that borders on ecstasy yet is shadowed by the fragility and ongoing collapse of these ecosystems – a tension that lies at the heart of the sublime since the first modern descriptions of the concept and which is particularly clearly outlined in Kant’s reflections. Such phenomena reveal biodiversity

¹⁷ Article 2 of the Convention on Biological Diversity (CBD) defines biodiversity as «the variability among living organisms from all sources, including terrestrial, marine, and other aquatic ecosystems, as well as the ecological complexes of which they are a part. This definition encompasses diversity within species, between species, and among ecosystems» (see <https://www.cbd.int/doc/legal/cbd-en.pdf>).

¹⁸ Traditionally, nature was often perceived as a distant ideal, as «the entirely unattainable *topos* of that which lies outside of society [*Topos des Auflergesellschaftlichen*]» (G. Böhme, *Aesthetics of Nature. A Philosophical Perspective*, in M. Middeke, G. Rippl, H. Zapf (eds.), *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, vol. 2, De Gruyter, Berlin-Boston 2016, p. 125). As Gernot Bohme points out, as late as 1970, the philosopher Theodor W. Adorno defines in this way in his work *Ästhetische Theorie* (T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970; transl. by G. Matteucci, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009). He depicted nature as a serene realm or *counterworld* [*Gegenwelt*], a refuge that could counterbalance the social tensions of modern civilization. However, considering current environmental crises, this perception has become increasingly obsolete. Today, we are compelled to confront nature not as an idyllic escape, but as a fragile entity that is deeply impacted by human activity.

not as a mere collection of beautiful objects, but as a force field of entangled lives, operating across scales and systems. For this reason, experiencing biodiversity as sublime invites a shift from *aesthetic appreciation* to *aesthetic confrontation*¹⁹ (a mode of experience that does not settle for appreciation, but implicates the perceiver in an affectively charged, often unsettling recognition of ecological complexity and fragility)²⁰ – a confrontation that moves us toward *humility*, *care*, and *responsibility*. When apprehended in its full environmental and phenomenological depth, biodiversity may thus provide a more fitting aesthetic foundation for conservation efforts in the Anthropocene, precisely because it foregrounds our vulnerability, interdependence, and ethical entanglement with the more-than-human world.

We propose to address the relationship between the concept of the sublime and that of biodiversity by structuring our reflections as follows: after briefly introducing the aesthetic experience of biodiversity in paragraph 1, the article is divided into two distinct sections. In the first section (paragraphs 2 and 3), we will explore the concept of the sublime, starting with a concise analysis of the various perspectives that inform our understanding of beauty and the sublime (paragraph 2), exploring how these notions intersect and diverge in the context of aesthetic appreciation. Subsequently, we will delve deeper into the historical interpretations of the sublime, tracing its evolution in aesthetic thought (paragraph 3). Through this lens, we aim to illuminate how the sublime continues to resonate within our perceptions of nature and biodiversity. It should be noted that our purpose, in this paper, is not to provide a comprehensive history of the concept of the sublime, as this would encompass various theoretical interpretations from ancient times to the modern era²¹. Such a broad discussion would require more space than we have here. Instead, we will

¹⁹ The shift from aesthetic appreciation to aesthetic confrontation implies a rethinking of the core concerns of environmental aesthetics, a field that has traditionally focused on the appreciation of nature's beauty. Environmental aesthetics emerged in the context of Anglo-American analytic aesthetics and was inaugurated by Ronald W. Hepburn's seminal 1966 essay, *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty* (cf. R.W. Hepburn, *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*, in B. Williams, A. Montefiore (eds.), *British Analytical Philosophy*, Routledge and Kegan Paul, London 1966, pp. 285-310). Since its inception, this field has investigated how we perceive beauty in nature, how aesthetic appreciation of natural environments differs from that of art, and how landscapes, ecosystems, and wildlife shape our aesthetic experiences. The idea of "appreciation" has thus remained central in environmental aesthetics, especially in the work of scholars such as Emily Brady, Malcolm Budd, Allen Carlson, Noël Carroll, Stan Godlovitch, Glenn Parsons, Yuriko Saito, etc. See, for example, the texts: E. Brady, *Imagination and the aesthetic appreciation of nature*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", n. 56, 1998/2, pp. 137-148; M. Budd, *The aesthetic appreciation of nature*, Clarendon Press, Oxford 2002; A. Carlson, *Appreciation and the Natural Environment*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", n. 37, 1979, pp. 267-276; Id., *Appreciating Art and Appreciating Nature*, in S. Kemal, I. Gaskell (eds.), *Landscape, natural beauty and the arts*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp. 199-227; Id., *Nature, Aesthetic Appreciation, and Knowledge*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", n. 53, 1995, pp. 393-400; Id., *Aesthetics and the Environment: the appreciation of Nature, Art and Architecture*, Routledge, London 2000; N. Carroll, *On being moved by nature: between religion and natural history*, in S. Kemal, I. Gaskell (eds.), *Landscape, natural beauty and the arts*, cit., pp. 244-266; S. Godlovitch, *Icebreakers: Environmentalism and Natural Aesthetics*, in "Journal of Applied Philosophy", n. 11, 1994; Id., *Evaluating nature aesthetically*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", n. 56, 1998/2, pp. 113-125; R. Hepburn, *Aesthetic Appreciation of Nature*, in H. Osborne (ed. by), *Aesthetics in the Modern World*, Thames and Hudson, London 1968, pp. 49-66; G. Parsons, *Aesthetics and Nature. The Appreciation of Natural Beauty and the Environment*, Bloomsbury, London – New York – Dublin, 2024²; Y. Saito, *Appreciating Nature on its Own Terms*, in "Environmental Ethics", n. 20, 1998, pp. 135-149. Introducing the notion of "aesthetic confrontation" in the context of biodiversity aims to enrich this tradition by accounting for experiences that involve not only admiration and delight, but also disorientation, awe, and ethical urgency.

²⁰ Aesthetic confrontation names a more intense, often unsettling mode of encounter with the natural world (especially with phenomena like biodiversity) where the sheer complexity, scale, fragility, and contingency of ecological systems overwhelm perceptual and conceptual frameworks. It is not merely about recognizing value, but about being called into question by the aesthetic presence of a world that exceeds our categories: where appreciation invites admiration, confrontation demands humility, ethical engagement, and a recognition of our embeddedness in systems beyond our control. In this sense, aesthetic confrontation does not negate appreciation, but deepens and complicates it, especially in the context of the Anthropocene. It shifts the focus from perceiving beauty to enduring an encounter with life's excess, with ecological precarity, and with the moral implications of our belonging to the more-than-human world.

²¹ We emphasize here our intention to refer only to how this concept has been interpreted in modern times. The concept of the sublime has a long and troubled history, characterized by theoretical shifts and important changes in the areas of use of the term. For more information on the genesis and development of this aesthetic category from the treatise *On the Sublime* (Peri

focus on some key points concerning the sublime, as articulated by Immanuel Kant, a pivotal figure in the development of aesthetics. Kant's reflections offer a fundamental approach to the sublime, emphasising the interaction between human perception and the vastness of nature. Furthermore, we will also touch upon contemporary reinterpretations of Kant's ideas, examining how they have evolved and implemented in current aesthetic discourse. This approach will allow us to appreciate the enduring meaning of the sublime and its relevance in today's context.

Then, a second section (paragraph 4) will explore the significance of this proposed interpretation and its potential impact on the urgent task of promoting biodiversity conservation nowadays. To articulate this reflection more clearly, paragraph 4 is further structured into three thematic subsections: *Mathematical and Dynamical Sublime in the Experience of Biodiversity*, *Temporal Sublime and the Deep Time of Life*, and *From Kant to the Ecological Sublime*. This tripartite articulation enables a more precise examination of how different dimensions of the sublime can shape our aesthetic and ethical engagement with biodiversity. It is through this narrative that we can highlight the intrinsic value of biodiversity not only for its aesthetic richness, but also as a complex and interconnected tissue of life that demands our awe and preservation.

2. LOOKING AHEAD TO THE JOURNEY FROM BEAUTY TO THE SUBLIME

In his insightful review of Johann Georg Sulzer's (1720-1779) book *Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung* [*The Fine Arts in their Origin, True Nature and Best Application*], Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) articulates the fundamental motives and characteristics driving the transformation of aesthetic taste during the eighteenth century, particularly the evolution of the concept of the Sublime. In a thought-provoking inquiry, the esteemed German scholar asks:

Does not that which causes us unpleasant impressions belong to nature as much as that which it has which is most lovable? Are not the storms, the floods, the rains of fire, the subterranean lavas and death in all the elements as true witnesses of eternal life and nature as the sun rising magnificently over opulent vines or the orange-scented groves? What we see in nature is force devouring force: nothing remains present, everything passes away, a thousand crushed germs and every moment a thousand newly born germs [...] beautiful and ugly, good and bad, existing side by side, with the same rights²².

Goethe's observation highlights the inherent struggle within the natural world, where "force devours force", suggesting an ongoing cycle of destruction and rebirth. In this perspective, nothing remains static, and everything is in a state of flux²³. He emphasizes the coexistence of creation and decay, stating that "in every

hýpsous) by the anonymous rhetorician of the 1st century A.D. known as Pseudo-Longinus up to modern times, see E. Brady, *The Sublime in Modern Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 2013; R. Doran, *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*, CUP, Cambridge 2015; E. Franzini, M. Mazzocut-Mis, *Sublime*, in Id., *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Mondadori, Milano 2000, pp. 289-299; G. Lombardo, *Tra poesia e fisiologia. Il sublime e le scienze della natura*, Mucchi, Modena 2011; G. Panella, *Storia del sublime. Dallo Pseudo Longino alle poetiche della Modernità*, Editrice Clinamen, Firenze 2012; B. Saint-Girons, *Il sublime*, Il Mulino, Bologna 2006; Id. *Le sublime de l'Antiquité à nos jours*, Desjonquères, Paris 2025². For a detailed bibliography on the ancient and modern sublime, see: G. Lombardo, F. Finocchiaro, *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, Aesthetica Preprint, Palermo 1993; T.M. Costelloe, (ed.), *The Sublime from Antiquity to the Present*, CUP, Cambridge 2012, pp. 275-294; Longino, *Il Sublime*, a cura di G. Lombardo, Aesthetica-Mimesis, Milano 2022⁴, pp. 259-279.

²² J.W. Goethe, *Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung betrachtet von J. G. Sulzer* (1772), in Id., *Werke. Hamburger Ausgabe*, hrsg. Von E. Trunz, Hamburg 1948-1960, vol. XII, pp. 17-18.

²³ For further information on Goethe's scientific interests, see F. Amrine, F.J. Zucker (eds.), *Goethe and the sciences: a reappraisal*, D. Reidel Publishing Company, Dordrech (Holland) 1987; O. Breidbach, *Goethes Metamorphosenlehre*, Wilhelm Fink Verlag, München 2006; R. De Biase, *I saperi della vita. Biologia, analogia e sapere storico in Kant, Goethe e W. V. Humboldt*, Gian-

moment, a thousand crushed germs exist alongside a thousand newly born germs”, illustrating the continuous interplay between beauty and ugliness, goodness and evil, all equal in the grand scheme of existence.

For centuries, natural phenomena classified as *loci horridi* – including towering mountains, turbulent oceans, dense forests, glaciers, unstable volcanoes and desolate deserts – were largely viewed with fear and awe. Many people avoided these landscapes due to feelings of insignificance in their presence and fear of their intrinsic dangers. However, in the 18th century this perception began to shift, allowing these once-terrifying places to be reinterpreted as “sublime” spaces²⁴. This reassessment signifies a pivotal moment in the development of aesthetics, marking what can be described as a profound *aesthetic schism*. This schism contrasts the serene harmony and perfection traditionally associated with beauty against the exciting and frightening thrill evoked by the sublime. As Remo Bodei observes, the modern interpretation of the sublime is largely constructed through its oppositional characteristics, and its essence lies not in a singular definition but in the tensions it embodies. The sublime

deforms the harmonies and proportions of the beautiful established by classical aesthetics; it brings back into play the relationship with the immeasurable, the boundless, the absence of limits and structures; it refuses to crystallize sensation and imagination in rigid and accomplished forms; it implies a progressive derubrication of the beautiful to something pleasant, which does not involve intense emotions (thus returning to the original etymological meaning of *bellus*, contraction of *bonulus*: pretty, graceful, but not exalted)²⁵.

The sublime, therefore, serves as an invitation to engage in profound contemplation regarding the manifold nature of both the natural world and human experience. It reveals the capacity of pleasure and fear, beauty and horror to coexist and resonate deeply in the human mind. This interplay of emotions highlights the richness of aesthetic experience, illustrating how our understanding of beauty has evolved to encompass a broader and more complex spectrum of emotional and sensory responses. To grasp the intricate nuances of this conceptual separation, it is necessary to consider the transformed paradigms of scientific, cultural and anthropological thought that emerged during the modern era. As noted by Serena Feloj, events such as the catastrophic earthquake that devastated Lisbon in 1755 significantly impacted the collective imagination²⁶. This disaster, which resulted in the tragic loss of a large portion of the city’s population, starkly undermined the Enlightenment’s prevailing optimism and vividly demonstrated nature’s indifference to human affairs. In this context, the modern conception of the sublime began to take shape in Britain, evolving independently from the earlier rhetorical and literary frameworks established by Longinus²⁷.

nini Editore, Napoli 2011; P. Giacomoni, *Le forme e il vivente. Morfologia e filosofia della natura in J.W. Goethe*, Guida Editori, Napoli 1993; G. Giorello, A. Grieco (eds.), *Goethe scienziato*, Einaudi, Torino 1998.

²⁴ Cf. R. Bodei, *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Bompiani, Milano 2008, p. 75 ss. and P. Giacomoni, *Il laboratorio della natura. Paesaggio montano e sublime naturale in età moderna*, Franco Angeli, Milano 2002.

²⁵ R. Bodei, *Paesaggi sublimi*, cit., p. 19.

²⁶ Cf. S. Feloj, *The environmental sublime: an analysis beyond nature and culture*, in “Lebenswelt”, n. 21, 2022, p. 124.

²⁷ The most famous treatise about the rhetorical sublime is surely the work of the anonymous rhetorician of the first century A.D. known as Pseudo Longinus (or, more often, simply as Longinus), so named because he was long mistakenly identified with Dionysius Longinus (cf. Longino, *Il Sublime*, cit.). In this work, the sublime is presented as that rhetorical style which, because of its inherent peculiarities, is capable of elevating the reader’s soul by making him or her experience “the echo of a greatness of soul [*megalophrosyne*]”, a feeling of pride resulting from being so involved (intellectually and emotionally) in an author’s work that we believe we ourselves have written the verses we read or hear. The *editio princeps* of Longinus’ work was published in Basel in 1554 by Francesco Robortello; the first Latin version appeared in 1634 and the first English version in 1639. But it was only through Nicolas Boileau’s French translation of 1674 that it had European resonance, fostering the gradual transition from the sublime as a rhetorical category to the sublime as an aesthetic category.

This new understanding of the sublime represents what one might term «one of the absorbing therapies»²⁸ for humanity in the wake of a critical blow to its self-perception – the belief in our status as God’s favourite creatures and the apex of Nature itself. As Bodei points out, over the centuries, this belief has been progressively discredited through the convergence of three transformative revolutions that reshaped humanity’s place in the universe. First, the Copernican revolution radically disrupted traditional cosmology by reorienting the status of humankind from the centre of the universe to just one among many inhabitants of a vast sublunar realm. Following this, the Bruneian revolution further dismantled the notion of our world as the sole possibility, thrusting humanity into an infinite span of possibilities and challenges. Finally, the advancements in geological sciences have provided convincing evidence that the timeline of Earth’s creation extends far beyond the six days outlined in Genesis. This revelation projects a notion of infinity not only across spatial dimensions but also into the temporal one, further underscoring the relatively brief and “miserable” duration of human existence when viewed against the deep time of the planet. In summary, the modern concept of the sublime condenses a profound response to the existential crises caused by these revolutions, inviting human being to grapple with the complexities of existence in an indifferent universe.

This reconciliation of beauty and terror, alongside the recognition of our place within an expansive and ancient cosmos, enriches our understanding of both nature and the human condition. Bodei states that the human being,

who finds himself suddenly dispossessed of his former dignity, deprived of his throne, pushed into the “bilge of the world”, into a “dark prison” at the edge of the cosmos, is in danger of becoming insignificant in his own eyes [...]. With the idea, of protagorean origin, of man as the “measure of all things,” also dissolves the relationship of symmetry, strongly emphasized by Renaissance neo-platonism, between man as microcosm and the universe as macrantrope, or great man. Nature, having become extraneous, is no longer reflected in us in the same way, just as we are not reflected in it²⁹.

Then, the sublime appears on the one hand as an attempt to find an “emotional compensation” for the humiliation suffered, and on the other hand as a conceptual category that can unexpectedly open us to a new understanding of the natural reality (in the original sense of the word “understanding” corresponding to the Latin term *cum prehendere*, that is, “grasping together”)³⁰ and centred sdon the principle of humility. For this reason, in our view, it is appropriate to dwell briefly on the Kantian concept of the sublime, which more than any other seems to be built on the polarity of these dimensions.

3. THE CONCEPT OF THE SUBLIME IN IMMANUEL KANT’S *KRITIK DER URTEILSKRAFT*

In this brief discussion, we will not focus on analysing the historical evolution of the concept of sublime as it appears in Kant’s works, from his pre-critical to his critical period³¹. We will also not explore the theoret-

²⁸ R. Bodei, *Paesaggi sublimi*, cit., p. 22.

²⁹ *Ivi*, p. 24.

³⁰ Cf. *ivi*, p. 31.

³¹ Reflections on the concepts of the beautiful and sublime are already present in earlier Kantian works, especially, as is well known, in *Beobachtungen uber das Gefuhl des Schonen und Erhabenen* (in Id., *Kant’s gesammelte Schriften*, Bd. 11, Insel-Verlag, Leipzig; transl. by R. Assunto, R. Hohenemser, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, in Id., *Scritti precritici*, Laterza, Roma-Bari, 1953, pp. 291-346) of 1764, a text in which, however, a psychological-phenomenological approach and a strong interest in the literary declination of the concept prevail (many examples are in fact of literary origin, with particular -reference

ical connections between Kant and his British and Scottish predecessors³². Instead, we intend to examine the possibility of constructing not just an environmental sublime – which has already been attempted – but rather an *ecological and biodiverse sublime*.

To establish the theoretical context of the Königsberg philosopher's discussion of the sublime in his *Kritik der Urteilskraft*³³, we should first note that he spends the first twenty-two paragraphs outlining an *Analytik des Schönen* [*Analytic of the Beautiful*]. During this section, he systematically addresses the four moments of the judgment of taste that he identifies³⁴. Following this, Kant dedicates the next seven paragraphs to the *Analytik des Erhabenen* [*Analytic of the Sublime*]³⁵, where he confronts a unique experience in which «the human being is no longer simply transported elsewhere by the sublime but feels wounded and profoundly affected by the awareness of the terrible»³⁶ because, as Giacomoni points out, «the theme of the sublime introduces conflict into aesthetics»³⁷.

In §23, the first paragraph of the section dedicated to the sublime, titled *Übergang von dem Beurteilungsvermögen des Schönen zu dem des Erhabenen* [*Passage from the faculty of judging the beautiful to the faculty of judging the sublime*], Kant explores the essential aesthetic distinction between the beautiful and the sublime³⁸. He states that both concepts are linked with aesthetic judgments, reflecting a deep engagement with our perceptions of art and nature. These judgments, characterized as *reflective*, arise from a judgment of an object or an experience rather than deriving from any personal interest or desire. Despite being inherently subjective, they are regarded as singular assessments that strongly assert a claim to universality, suggesting that the appreciation of beauty and sublime transcends individual perspectives and resonates within a broader, shared human experience. However, in the second paragraph, Kant highlights that «between them there are also significant differences that are evident»³⁹.

Beauty is characterized as that which is pleasing due to the object's *form* and its *morphological configuration*. This form must be clearly defined, delimited, and accomplished. Such limitations are essential because they are relating to the concept of *Begrenzung* – the idea of boundaries – and play a crucial role in the functioning of the intellect. Intellect acts as a faculty that delineates and organizes our perceptions, helping us make sense of the world around us⁴⁰. This intrinsic connection between form and limitation is why beauty *resonates profoundly with our being*. It evokes an emotional response that is derived from a sense of harmony, emerging from the delicate balance between our intellect, imagination, and sensory sensitivity. Furthermore, for Kant, beauty is not a trait that can be catalogued alongside other properties of an object. Instead, it manifests itself as a feeling that arises from the interaction between the subject – the individual who judges – and the object of judgment, which contemporary Environmental Aesthetics may refer to as

to the tragic genre and to some Homeric characters and modern authors. For an in-depth analysis of the concept of the sublime in the Kantian bibliographical path see S. Feloj, *Il sublime nel pensiero di Kant*, Morcelliana, Brescia 2013.

³² A key reference for anyone examining the events that led to the writing of the Third Kantian *Critique* is the article by G. Tonelli entitled *La formazione del testo della "Kritik der Urteilskraft"* (in "Revue Internationale de Philosophie," vol. 8, n. 30, 1954/4, pp. 423-448). This article carefully reconstructs the stages of progress related to the drafting of the work by analysing the presence or absence of certain key terms, such as "faculty of judging", "reflective and determining judgment", and "finality".

³³ I. Kant., *Critica della facoltà di giudizio*, cit.

³⁴ *Ivi*, pp. 39-79.

³⁵ *Ivi*, pp. 80-102.

³⁶ B. Saint-Girons, *Il sublime*, cit., p. 123.

³⁷ P. Giacomoni, *Il laboratorio della natura*, cit., p. 154.

³⁸ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, cit., pp. 80-82.

³⁹ *Ibid.* These differences are later pointed out in the *Allgemeine Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflectierenden Urtheile* [General Note to the Exposition of Reflective Judgments] (*ivi*, pp. 102-115).

⁴⁰ *Ivi*, p. 80.

the object of “aesthetic appreciation”⁴¹. Therefore, the experience of beauty becomes a source of positive pleasure; it is a feeling that develops from the unique harmony cultivated between us and the entity we recognize as beautiful. This harmony creates a profound sense of fulfilment and contributes to an “exaltation of life” [*Beförderung des Lebens*]⁴². It is characterized as a “quiet” emotion, without pain, and perhaps for this reason, it is often experienced as less intense compared to the emotion invoked by the sublime. In essence, while the sublime can provoke a powerful and sometimes frightening experience, beauty offers a serene sense of joy and happiness, enriching our lives in subtle yet meaningful ways.

The sublime is intricately connected to the notion of limitlessness [*Unbegrenztheit*], which is contemplated in its entirety [*Totalität*]. This concept suggests that the sublime involves an intense emotional response provoked by experiences that *lack form or boundaries*. Rather than merely evoking a sense of calm, the sublime challenges our intellect and rationality, particularly when faced with the overwhelming phenomena of nature that exceed our intellectual capacity. This experience is not a passive encounter; it requires engagement with both the cognitive faculties and the broader, unconditioned aspects of reason. As we confront the vastness of the sublime, we find ourselves oscillating between sensory imagination and rational thought, leading to a complex array of feelings – not just tranquillity but also trembling, instability, and agitation, described as *Unlust*. Such an encounter can have a paradoxical effect: it can diminish one’s sense of vitality, instilling feelings of distress as one confronts the great spectacle of existence, which may even evoke the phantom of physical annihilation. In this state, individuals are not only confronted with their own vulnerabilities but also forced to test their psychological resilience and moral persistence⁴³.

The philosopher from Königsberg emphasizes that in the face of the sublime, there is no opportunity for the delightful play of our faculties. Instead, we are thrust into a realm where only the *seriousness of reason prevails*⁴⁴, compelling us to estimate the depth of our experiences and the profound nature of our existence. Thus, the sublime becomes a crucial set for understanding the interaction between human emotion, intellect, and the vast, often mysterious realities of the world around us.

To fully grasp the complexities of those characters, it is essential to first highlight that the concept of the sublime, as articulated by Immanuel Kant, is characterized as a form of “negative pleasure.” In this context, the term “negative” does not carry a bad connotation; it is only referred to the profound responses caused in us when we confront the vastness and power of natural entities – such as high mountains, tumultuous seas, or starry skies – that overwhelm our cognitive faculties. These encounters provoke within us what Kant describes as “a motion or a shaking of the soul” [*Bewegung des Gemüts*], primarily because they challenge our intellectual and imaginative capacities. Instead of harmonizing as they do during experiences of taste and aesthetic enjoyment, our faculties stumble under the weight of these awe-inspiring phenomena, leading to a complex emotional response.

⁴¹ Kant’s inquiry into aesthetics is deeply intertwined with his broader philosophical project, which primarily focuses on transcendental analysis. He is not merely concerned with the external characteristics of objects but rather seeks to uncover the underlying conditions that make such aesthetic experiences possible. By shifting the focus from the properties of objects to the faculties of the subject, Kant opens up new avenues for understanding the nature of beauty and the human experience of art, culminating in a revolutionary perspective that still influences contemporary discussions in aesthetics. Cf. R. Assunto, *L’estetica di Immanuel Kant*, Loescher, Torino 1971 and E. Cassirer, *Kants Leben und Lehre*, Verlag bei Bruno Cassirer, Berlin, 1918; transl. by G.A. De Toni, *Vita e dottrina di Kant*, Castelveccchi, Rome 2016.

⁴² I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, cit., p. 80.

⁴³ P. Giacomoni, *Il laboratorio della natura*, cit., p. 154.

⁴⁴ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, cit., p. 81. Cf. also, E. Cassirer, *Vita e dottrina di Kant*, cit., pp. 292-293.

As we stand before these monumental forces, we initially experience a blend of respect and esteem [*Achtung*] for the object of our contemplation. This respect is multi-faceted; it encompasses both our recognition of an object's significant value and engages with deeper philosophical notions found in the Latin term *reverentia* and the Greek term *aidos*. Both terms encapsulate a sense of “reverential fear”, reflecting human beings' complex emotional relationship to power and greatness that feels almost divine⁴⁵. In this sense, the “divine” here is understood as that which lies beyond measurable bounds – the *metron* – exceeding human limitations. This complex attitude of awe, which is both an appreciation and a form of emotional submission, can be felt toward laws or broader societal structures, like the *polis*. On the contrary, its opposite, the term *hybris*, embodies the arrogance that tempts us to transcend our intrinsic limitations.

This mix of reverence and admiration is surprisingly juxtaposed with a profound feeling of discomfort or displeasure. This latter arises from our recognition of our inferiority in the face of such greatness, creating a tension between our aspirations and our limitations. However, it is within this crucible of confrontation that we discover the second moment of the sublime experience. In this moment, a twist occurs: the initial discomfort is transformed into a sense of self-esteem and personal empowerment. As Kant suggests, it is through this passage beneath the metaphorical arm of humiliation and intimidation that the sublime ultimately generates a “negative pleasure”⁴⁶. This complex emotional experience allows us to transcend our feelings of inferiority, revealing a path to self-affirmation that is rooted in our encounter with the extraordinary. Thus, while the sublime begins with a sting of discomfort, it evolves into a profound acknowledgment of our own place within the greater tapestry of existence⁴⁷.

Kant introduces a nuanced distinction within the concept of the sublime that contrasts sharply with the definitions outlined in his *Analytic of the Beautiful*. This distinction is particularly significant when we consider the several natural entities that can evoke an apparent impasse in our cognitive faculties.

The first experience described by the philosopher is that of the *mathematical sublime*. It unfolds when we confront ourselves with the grandeur of nature's most imposing spectacles, such as the vastness of the night sky, the limitlessness of a desert, or the overwhelming scale of a glacier. These manifestations of nature's majesty invoke a profound sense of physical smallness compared to the *cosmos*, activating an internal struggle that pushes us toward a metaphorical *abyss* [*Abgrund*]. In this moment, we confront the unsettling sensation of potentially losing our identity and the very criteria that anchor our understanding. Kant elaborates on this experience, describing it as a rupture of a prior state of equilibrium, which leads to a dissonance in our ability to grasp the new object of contemplation – its dimensions, its essence, and its impact on our psyche. This conflict produces a state akin to aphasia, wherein we struggle to represent our sensory overload, reaching the limit of our purely sensitive faculties and, particularly, our imagination⁴⁸.

⁴⁵ Cf. E. Borgnino, *Ecologie native*, elèuthera, Milano 2022, p. 61: «Respect, etymologically *respēctu*, “looking back,” is that feeling which induces one to acknowledge rights, role, dignity and decorum to persons or things while refraining from causing them offense. The dynamic of respect involves two distinct positions: that of the one who acknowledges respect, who stands in front, and that of the one to whom it is acknowledged, who stands in a subordinate position. Respect for the environment, to which today's media and movements for the protection of the planet refer, does not dialogue and establish reciprocal relations with the collective beyond-that-human, but urges conservation, regarding resources for the survival of the human species».

⁴⁶ R. Bodei, *Paesaggi sublimi*, cit., p. 49.

⁴⁷ Cf. I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, cit., p. 93.

⁴⁸ P. Giacomoni, *Il laboratorio della natura*, cit., p. 155.

Yet, the mathematical sublime possesses a deeply “vibrant” dimension because it is characterized as a genuine passage or transformation, like the journey depicted in a coming-of-age novel. In fact, the individual fights with an intimate distrust of their own capabilities, but he emerges reinvigorated, empowered by the realization that the humbling experience of insignificance is complemented by the exaltation of human reason. Indeed, while our physical stature may seem inadequate in the face of infinite vastness, it is counterbalanced by the grand potential of our cognitive faculties. As we gaze upward at the infinite sky filled with countless stars, our initial instinct is to perceive it as a sublime reality, as something inherently magnificent in an absolute sense. However, this perception is soon complicated by the recognition of the limitations of our sensory experiences, which inhibit our capacity to fully comprehend the infinite. Despite this limitation, we possess the outstanding ability to hypothesise galaxies, universes, several solar systems, and beyond, enabling us to engage in thought processes that transcend our immediate sensory perceptions.

In this lies the critical moment of “discovery”: our limitations can be reframed as a source of greatness, illuminating the surprising power of our reason to transcend those limits. In this act of self-exaltation, we celebrate our rational faculties, which empower us to contemplate the infinite while remaining grounded in our finite existence.

The second typology of sublimity, known as the *dynamic sublime*, is experienced when we observe the overwhelming manifestations of nature’s power [*Macht*], such as aggressive storms, erupting volcanoes, devastating hurricanes, or catastrophic tsunamis⁴⁹. These awe-inspiring natural phenomena evoke a profound sense of our own *insignificance* and *vulnerability* in the face of such formidable forces. When we observe these events from a place of safety, we often experience an initial feeling of material littleness and helplessness, because the sheer magnitude of nature’s frightens and humbles us. Yet, paradoxically, this confrontation with nature’s overwhelming power can provoke a complex emotional response. Within fear and awe, we also feel a rise of negative pleasure, deriving from a deep recognition of our own spiritual and intellectual capabilities. In these moments of reflection, we affirm our identity as *rational beings*, endowed with the capacity for thought and the moral understanding that distinguishes humanity. This dual experience encapsulates the essence of the dynamic sublime: it is a confrontation that simultaneously exposes our fragility while elevating our sense of self as thinkers and moral agents within the cosmos⁵⁰.

Without examining the intricate mechanisms behind the clash of our cognitive faculties that shape the concept of the Kantian sublime, it is essential to highlight a common thread that connects the two types of Kantian sublime. In both cases, the experience of sublimity emerges from our confrontation with an entity that is perceived as *formless, unlimited* (either in its magnitude or its power) and deeply *indeterminate*. This encounter introduces a dual sense of humility and awe within us: on the one hand, we are humbled by the awe-inspiring grandeur of this entity, and on the other, we face the potential danger of being annihilated by its unrestricted power. Through these confronts, human beings are constantly engaged in a quest for a renewed sense of self-esteem and self-worth. It is within this dynamic interplay of emotions and perceptions that we come to a profound insight. As Bodei suggests, the essence of the

⁴⁹ For a detailed explanation of the distinction between mathematical and dynamic sublime, F. Menegoni, *La Critica del Giudizio di Kant. Introduzione alla lettura*, Carocci, Roma 1995, p. 95. For a meticulous treatment of the mathematical sublime and its inner workings cf. H. Hohenegger, *Note per un’interpretazione dell’analitica del sublime matematico in Kant*, in G. Traversa (ed.), *Il trascendentale nella “Critica del Giudizio”*, Il Cannocchiale, Napoli, 1990 pp. 155-188.

⁵⁰ Cf. S. Feloj, *The environmental sublime: an analysis beyond nature and culture*, cit., p. 124.

sublime does not reside only in the towering heights or the great vastness of the universe around us, but rather in the innate human capacity to perceive a higher purpose and destination as rational beings. This notion of rising above oneself is emotionally condensed in the German term for the sublime, *das Erhabene*, which derives from the verb *erheben*, meaning “to lift up”⁵¹.

4. TOWARDS A SUBLIMELY BIODIVERSE WORLD

In alignment with Kiester’s perspective, we propose that the concept of the sublime – briefly articulated here through the lens of the Kantian notion of the sublime – can offer a valuable approach to exploring biodiversity from an aesthetic standpoint⁵². If we redirect our focus from the concrete visual valuation of individual organisms to a more expansive understanding of biodiversity as an all-embracing concept, we begin to recognize a departure from the harmonious relationship traditionally described by Kant in his notes on the *Analytic of the Beautiful*. Instead of limiting our inquiry to questions that evaluate the beauty of a specific oak tree or a particular breed of feline, we will broaden our perspective to encompass the entire biosphere, revealing that its incredible variety – from the microscopic world of bacteria and single-celled organisms to the fascinating forms of plants and the vast array of animals – leads us to confront a multiplicity that is both profound and astonishing. As Kant argues, this multitude evokes a reaction that transcends the concept of beauty, inviting us into the realm of the sublime. In this view, the sublime becomes a framework for understanding not only the aesthetic value of biodiversity but also the ethical and philosophical implications of our relationship with the environment.

Mathematical and Dynamical Sublime in the Experience of Biodiversity

As Elisabetta Di Stefano properly emphasizes, the richness of life on Earth is the result of a complex system of relationships between people, animals, plants, traditions and cultures⁵³. It is true that biodiversity, especially in scientific and policy contexts, is often defined through measurable indices of differentiation – such as species richness, genetic variation, or ecosystem variety. However, our proposal does not deny the importance or validity of this empirical framework. Rather, it suggests that alongside this quantitative and differentiated understanding, biodiversity can also be perceived aesthetically as a phenomenon that exceeds enumeration and resists total representation.

As we pointed out in the previous paragraph, the mathematical sublime, in Kantian terms, arises when the mind confronts something that overwhelms the faculties of imagination and understanding. While biodiversity is often accessed through functional taxonomies and numerical classifications, we argue that the cumulative effect of its overwhelming complexity – its scales of interaction, emergent dynamics, evolutionary contingency, and systemic fragility – can give rise to a qualitatively different aesthetic reaction, one that resembles the experience of the sublime.

⁵¹ R. Bodei, *Paesaggi sublimi*, cit., p. 48.

⁵² Cf. A.R. Kiester, *Aesthetics of biological diversity*, cit. Cf. also R.G. Ribe, *Commentary on “Aesthetics of Biological Diversity*, in “Human Ecology Review”, vol. 3, n. 2, 1997, pp. 158-163.

⁵³ E. Di Stefano, *Biodiverso*, in E. Di Stefano, D. Mantoan (eds.), *Libro d’arte biodiverso. Parole e immagini tra estetica, arte e ambiente*, Bisso Edizioni, Palermo 2024, p. 5.

When we pause to reflect on the concept of biodiversity, we are confronted with the great complexity of species that have existed throughout history, both those that live today and those that have become extinct. This immensity presents a formidable challenge to human comprehension because, in this context, the human mind tries to reconcile the enormity and intricacy of natural phenomena with its finite capacity for understanding. To illustrate this point, one needs only to consider the remarkable diversity found within the insect class. This group alone embraces a dizzying range of orders, including *Beetles*, *Hemiptera*, *Diptera*, *Hymenoptera*, *Lepidoptera*, *Orthoptera*, *Ephemeroptera*, *Odonata*, *Phasmida*, and many others, each further divided into families, genera, species, and numerous varieties. The attempt to grasp the number of insect species on Earth (possibly in the millions), or the impossibility of mapping the full genomic diversity of a single tropical forest, can produce a sense of epistemic vertigo and wonder that goes beyond classificatory logic.

However, while the sublime mathematical, according to Kant's definition, implies the effort of the mind to understand immeasurable quantities, arousing a sense of superiority through the triumph of reason, this picture proves insufficient when applied to the aesthetic experience of biodiversity. In fact, the immensity of biodiversity does indeed exceed the imagination, as in the Kantian model, but it also confronts us with ecological fragility, radical interdependence and the limits of human dominion. In other words, the sublime of biodiversity is not based on the power of the rational subject to understand or morally transcend nature, but rather on the destabilisation of that subject itself: it challenges the Kantian narrative of human autonomy by revealing our rootedness in fragile, unpredictable and co-evolving systems, because it invites us to recognize the value of every life form and the delicate balances that sustain an ecosystem.

On the other hand, biodiversity offers a compelling lens through which to experience nature's inherent duality: it reveals both the generative vitality of life and its capacity for destruction and collapse, at once a source of awe and anxiety. When we reflect on the forces of life in their fullest scope, we cannot ignore the charismatic presence of large wild animals – wolves, lions, tigers, jaguars – which evoke a complex mixture of admiration and fear. These animals are not only majestic in their beauty and strength, but also emblematic of nature's ungovernable power, its indifference to human concerns.

In stark contrast, we are equally shaped by our encounters with life at its smallest and most invisible scale: viruses, bacteria, and microscopic agents that, though lacking aesthetic appeal in the traditional sense, exert a profound and often devastating influence on human history. These minuscule organisms have been responsible for some of history's most significant infectious diseases, that have altered the course of human events and shaped our collective consciousness. From the plague to malaria to the recent Covid-19 pandemic, these biological agents reveal the extent to which our existence remains precariously entangled with other-than-human forms of life. They remind us that biodiversity is not only a source of wonder and variety, but also of vulnerability and disruption: these epidemics highlight our vulnerability, reminding us that despite advancements in science and medicine, we remain subject to the impulses of natural forces.

It is in this tension – between fascination and fear, between beauty and threat – that Kant's conception of the dynamic sublime becomes particularly resonant. The overwhelming power of natural forces, whether vast or minuscule, inspires a complex aesthetic response: a simultaneous sense of attraction and dread, admiration and humility. He suggested that facing the vast and powerful forces of nature can evoke complex emotions, often linking awe with fear and a sense of powerlessness. This intrinsic

relationship with nature – where admiration meets concern – juxtaposes our longing for control against the persistent and unpredictable power of the natural world. But unlike Kant’s emphasis on the rational subject’s moral elevation over nature, what emerges here is a more situated and ecological version of the sublime – one in which the subject is not exalted above nature’s violence and fragility but implicated within it.

Temporal Sublime and the Deep Time of Life

The reflections made so far lead us to ask ourselves if the reflections grounded in the concepts of the mathematical and dynamic sublime adequately address the complexities inherent in biodiversity’s sublime character. We believe that Kant’s two types of sublimities do not fully encompass the scope of the phenomenon of biodiversity. To promote a more comprehensive ecological interpretation of the sublime, it is essential to investigate a crucial aspect of biodiversity that not only recognizes but also extends beyond previous concepts, facilitating a richer appreciation of the grandeur that biodiversity embodies.

To frame this discussion, we begin with an almost self-evident truth for humanity in the 21st century: the remarkable diversity of nature has evolved over eras, representing profound evidence of the vitality of life. This vitality manifests through myriad processes of evolution, transformation, and gradual complexification realized into geological epochs. Central to this ongoing narrative is the notion of *internal intussusception* articulated by 19th-century Prussian zoologist Ernst Haeckel⁵⁴, often regarded as the father of scientific ecology⁵⁵. Haeckel’s concept of “internal intussusception”⁵⁶ serves as a pivotal lens through which we can examine the depth of life. This intricate term describes the intrinsic capacity of living organisms to transform and adapt from within, a process distinct from merely accumulating external materials. A com-

⁵⁴ Ernst Haeckel, a zoologist at the University of Jena, was one of the most influential figures of late 19th-century European Darwinism and, together with Thomas H. Huxley (1825-1895), contributed more than anyone else to the popularization of evolutionary theory and the struggle for its acceptance in academic circles. For more information about Haeckel’s life, see W. Bölsche, *Ernst Haeckel. Ein Lebensbild*, Hermann Seemann Nachfolger, Berlin – Leipzig 1900; transl. by J. McCabe, *Haeckel. His life and works*, George W. Jacobs and Co., Philadelphia 1906; E. Haeckel, *Ernst Haeckel. Eine autobiographische Skizze*, in Id., *Ernst Haeckel. Gemeinverständliche Werke*, hrsg. von H. Schmidt, A. Kröner und C. Henschel Verlag, Leipzig – Berlin 1924, pp. IX-XXXII; E. Krauß, *Ernst Haeckel. Biographien hervorragender Naturwissenschaftler*, BSB B. G. Teubner, Leipzig 1984 and G. Uschmann (ed.), *Ernst Haeckel. Forscher, Künstler, Mensch*, Urania Verlag, Leipzig – Jena – Berlin 1961. For a brief overview of his ideas, see E. Canadelli, *Icone organiche. Estetica della natura in Karl Blossfeldt ed Ernst Haeckel*, Mimesis, Milano – Udine 2006; M. Di Gregorio, *From Here to Eternity. Ernst Haeckel and Scientific Faith*, Vandenhoeck Ruprecht, Göttingen 2005; V. Maggiore, *Ernst Haeckel tra Estetica e Morfologia. Un pensiero che prende forma*, QuiEdit, Verona-Bolzano 2020; Ead., *L’estetica biologica di Ernst Haeckel tra evoluzionismo darwiniano e morfologia goethiana*, in A. Mecarocci, V. Rasini (eds.), *A proposito di organismi, evoluzione e conoscenza*, Meltemi, Milano 2023, pp. 95-112; Ead., *Ernst Haeckel e la Storia della creazione naturale*, in E. Haeckel, *Storia della creazione naturale. Conferenze scientifico-popolari sulla teoria dell’evoluzione in generale e su quella di Darwin, Goethe e Lamarck in particolare. Parte prima*, ed. by V. Maggiore, Mimesis, Milano-Udine 2024, pp. 11-66; R.J. Richards, *The Tragic Sense of Life. Ernst Haeckel and the Struggle over Evolutionary Thought*, The University of Chicago Press, Chicago 2008.

⁵⁵ Haeckel deserves credit for having coined numerous technical terms in his most important work, *Generelle Morphologie der Organismen* (E. Haeckel, *Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, Mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformierte Deszendenz-Theorie*, G. Reimer, Berlin 1866). Some of the terms he introduced include *monophyletic*, *palingenesis*, *coenogenesis*, *ecology*, *monera*, *phylogeny*, *ontogenesis*, *disteleology*. While only some of these terms (like ecology) have become widely used, they all contributed to enriching the scientific vocabulary of the time. So, the *Generelle Morphologie der Organismen* can be viewed as an *encyclopedic dictionary*, a comprehensive compendium that has significantly influenced the biological lexicon.

⁵⁶ Cf. *ivi*, Bd. 1, p. 27 ss. There are significant differences between organic and inorganic organisms in terms of their structural formation. Inorganic entities grow through a process called external apposition, where molecules like the material of their bodies accumulate around a specific central point. This type of growth is purely dimensional, meaning it results in an increase in size without any qualitative change. In contrast, organic organisms grow through a process known as intussusception, as described by Haeckel. This mechanism not only involves an increase in size but also brings about internal modifications within the organism. During this process, new organs develop, promoting both morphological and functional diversification.

elling example of internal diversification can be observed in the developmental trajectory of an embryo. From a single cell, it undergoes a series of complex transformations, ultimately becoming an organism of intricate form and function.

This remarkable potential for internal adaptation and diversification has enabled life to persist and flourish, becoming increasingly complex over millions of years, weaving a rich tapestry of biological history across the planet. Yet, it is essential to recognise that this transformative process does not reveal within the linear confines of our everyday experience; rather, it stretches across what geologists refer to as *deep time*. This *expansive temporal framework* provides a context for the profound geological and biological shifts that have shaped our Earth, such as the breakup of the supercontinent Pangaea or the emergence of vast and diverse marine ecosystems. It is through the broad lens of deep time that we can begin to appreciate the ongoing dance of diversity and the gradual yet monumental evolution of life, inviting us to reflect on the sublime narrative connected through the fabric of all living beings.

The “time of the organic” stands in stark contrast to the concept of deep time: it is primarily characterized by the lived experiences of organisms, which comprehensively disclose a scale that is much shorter than the infinite expanse of deep time. Our understanding of the deep time is inherently limited, and thus it eludes our direct experience. Instead, we can only perceive its magnitude through our imagination, which suggests feelings of shock, insignificance, and a sense of regret arising from our cognitive inadequacies. This effort to grasp such an immense temporal framework leads us to contemplate what we might call a *sublime temporal experience*.

From Kant to the Ecological Sublime

The fact that the concept of biodiversity is linked in the three ways we have outlined here (mathematical, dynamical and temporal sublime) to something that is elusive through human perception and experience should make us feel a sense of respect for nature, whose creative power is disruptive, enormous, magnificent. In Kant, however, the experience of the sublime begins with an initial moment of disorientation, followed by a second moment where the human spirit reflexively recognizes its own sublimity. In this view, the capacity of human reason allows us to “control” or rationalize the devastating power of nature, illustrating our dual role not only as dominators of the natural world but also as participants in the realm of freedom.

The realisation that humans, directly or indirectly, are primarily responsible for the alarming rate of biodiversity loss adds a critical element to this debate. This recognition has led many to define the current geological epoch as the *Anthropocene*⁵⁷, emphasising the profound impact of human activity on Earth’s ecosystems. This recognition seems to align perfectly with Kant’s framework of sublime experience, in which the magnitude of our actions prompts moral reflection on our place within nature. This intersection between human influence and the concept of the sublime is one of the most controversial themes in contemporary aesthetic debates on the sublime⁵⁸. This is an area where consensus is difficult to achieve, as we are grap-

⁵⁷ For an analysis of the theoretical relationship between aesthetics and the theory of the Anthropocene cf. V. Maggiore, *L’Estetica nell’età dell’Antropocene: i molteplici volti della riflessione estetica contemporanea sulla natura*, cit.; Ead., *Sentire la natura nell’età dell’Antropocene*, cit..

⁵⁸ The contemporary debate on the possibility of an environmental and ecological sublime is particularly lively. On the relevance of the concept for contemporary environmental aesthetics cf. E. Brady, *Reassessing Aesthetic Appreciation of Nature in the Kantian Sublime*, in “The Journal of Aesthetic Education”, vol. 46, n. 1, 2012, pp. 91-109; Ead., *The Environmental Sublime*, in T. Costelloe (ed. by), *The Sublime. From antiquity to the present*, cit., pp. 171-181; R.W. Hepburn, *The Concept of the Sublime*:

pling with the complexity of understanding our role and responsibilities within the natural order. Engaging with these ideas not only enriches our appreciation of biodiversity but also challenges us to reconsider our relationship with the environment, promoting a collective awareness that is urgently needed in our time.

The proposal we present here, supported by insights from leading figures in the evolution of aesthetics after Kant, advocates a fundamental change of perspective. We suggest that the profound recognition associated with the second moment of the feeling of the sublime does not derive from a sense of moral superiority over nature (conceiving this as a domain opposed to that of culture), but rather from an acknowledgment of our intrinsic connection to it⁵⁹. This standpoint echoes the transformative ideas of Arthur Schopenhauer (1788-1860), who, in his reinterpretation of the sublime, articulated a vision where the sublime experience emerges from understanding ourselves as integral expressions of the natural world. Schopenhauer argued that true aesthetic appreciation arises when we transcend egocentric perspectives, leading to a harmonious recognition of our place within the vast tapestry of existence. This perspective invites us to reconsider our relationship with nature, suggesting that the sublime can inspire a sense of unity and empathy rather than isolation and domination. This, for example, is what Schopenhauer wrote in his reinterpretation of the concept of the sublime:

If we lose ourselves in contemplation of the infinite greatness of the universe in space and time, meditate on the past millennia and on those to come; or if the heavens at night actually bring innumerable worlds before our eyes, and so impress on our consciousness the immensity of the universe, we feel ourselves reduced to nothing; we feel ourselves as individuals, as living bodies, as transient phenomena of will, like drops in the ocean, dwindling and dissolving into nothing. But against such a ghost of our own nothingness, against such a lying impossibility [...] The vastness of the world, which previously disturbed our peace of mind, now rests within us; our dependence on it is now annulled by its dependence on us. All this, however, does not come into reflection at once, but shows itself as a consciousness, merely felt, that in some sense or other [...] we are one with the world, and are therefore not oppressed but exalted by its immensity. It is the felt consciousness of what the Upanishads of the Vedas express repeatedly in so many ways, but most admirably in the saying already quoted: *Hae omnes creaturae in totum ego sum, et praeter me aliud (ens) non est*. It is an exaltation beyond our own individuality, a feeling of the sublime⁶⁰.

Has It Any Relevance for Philosophy Today?, in “Dialectics and Humanism”, vol. 15, issues 1-2, 1988 pp. 137-155; C. Hitt, *Toward an ecological sublime*, in “New literary history”, n. 30, 1999/3, pp. 603-623; V. Maggiore, *Environmental Aesthetics and “being moved by nature”. Reflections for rethinking the theory of the sublime*, in “Studi di estetica”, n. 26, 2023/2, pp. 157-184. On the relationship between the sublime and the Anthropocene cf. instead: A. Borsari, *On the Aesthetics of the Anthropocene The Sublime and beyond – other Concepts and Forms of Visualizations*, in “European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes”, vol. 5, n. 2 (2022), pp. 242-258; P. De Rosa, *Del sentire ecologico. Sulla persistenza e l'evoluzione dei motivi del Sublime e del Perturbante nel sentimento ecologico contemporaneo attraverso una lettura critica dell'estetica ecologica*, Doctoral thesis discussed at the University of Tor Vergata – PhD programme in Philosophy, 36th cycle, 2024; J.-B. Fressoz, *L'Anthropocène et l'esthétique du sublime*, in H. Guenin (éd. par), *Sublime. Les tremblements du monde*, Metz, Centre Pompidou-Metz, Paris 2016, pp. 44-49; Id., *The Anthropocenic Sublime. A critique*, in M. Boyde, (ed.), *Climate and American Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2021, pp. 288-299; G. Ray, *Terror and the Sublime in the So-Called Anthropocene*, in “Liminalities: A Journal of Performance Studies”, vol. 16, n. 2, 2020, pp. 1-19.

⁵⁹ For further information on the romantic sublime, in addition to the texts already mentioned in note 8, we also refer you to P. Giordanetti, M. Mazzocut-Mis (eds.), *I luoghi del sublime moderno. Percorso antologico-critico*, LED, Milan 2005 and G. Pinna, *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, Aesthetica Preprint, Palermo 2007.

⁶⁰ A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, F.A. Brockhaus, Leipzig 1819; transl. by E.F.J. Payne, *The World as Will and Representation, Vol. 1*, Dover Publications, New York 1969, p. 205. We should remember that, although Schopenhauer's position differs from Kant's, he was one of the first to recognize the value of Kant's theory of the sublime. See, for example, what the philosopher states in the appendix to *Die Welt als Wille und Vorstellung*, entitled *Appendix. Critique of Kantian philosophy*: “the far more excellent thing than the critique of aesthetic judgment is the theory of the sublime: it has succeeded incomparably better than that of the beautiful, and provides not only, like that, the general method of investigation, but also a piece of the right path for it, so much so that, even if it does not give the real solution to the problem, it still comes very close to it” (in *ivi*, p. 1011). It is interesting to note – to emphasise the theoretical continuity between ancient and modern thought regarding the “contemplation of the infinite greatness of the universe in space and time” – that, in Auct. de subl. 35.2-5, Longinus quotes a passage that appears to be closely related to the words mentioned above by Schopenhauer. The author writes: «What then was the vision which inspired those divine writers who disdained exactness of detail and aimed at the greatest prizes in literature? Above

Reflections like those articulated by Schopenhauer, which seek to highlight the intrinsic bond and shared identity between human beings and the entirety of nature, resonate in contemporary discussions led by figures in the fields of environmental and ecological aesthetics⁶¹. These reflections remind us that we, as human beings, are integral components of a vast, dynamic, and profound evolutionary process that has shaped all species, both past and present, on our planet.

In this light, we do not reject the measurable and powerful aspects of biodiversity; instead, we propose that they can become the very threshold through which an *ecological sublime experience* emerges, which the mathematical sublime allows us to glimpse.

It is important to clarify the conceptual distinction we propose between the environmental sublime and the ecological sublime, especially considering the aesthetic experience of biodiversity. While these terms are sometimes used interchangeably in the literature, we believe their differentiation is philosophically and ecologically significant.

The environmental sublime, as often discussed in environmental aesthetics, typically refers to the *emotional and cognitive response to grand natural landscapes*, such as mountain ranges, glaciers, deserts, or oceans. It draws on the legacy of the Kantian and Romantic sublime, where vastness exceeds our grasp yet remains externally perceived. This form of sublime experience tends to focus on the spectacular exteriority of nature: its scale, indifference, or even its threat to human comprehension or control.

In contrast, we propose the concept of the ecological sublime as one that shifts the aesthetic focus from external grandeur to internal complexity, from landscape to system. The ecological sublime is rooted not in the overwhelming *appearance of nature*, but in the invisible, entangled, and dynamic processes that constitute life: symbioses, feedback loops, microbial ecosystems, evolutionary emergence, and the precarious balances of biodiversity. It is not the vastness of a canyon that moves us, but the *cognitive and affective shock* of realizing that the same canyon hosts intricate ecological relationships across scales, from soil fungi to climate regulation.

This form of sublimity engages not only the senses, but the *systems-thinking imagination*. It is triggered less by the sheer visual impact of nature and more by the attempt (and failure) to comprehend the generative, contingent, and interconnected multiplicity of life. As such, the ecological sublime aligns more closely with the experience of biodiversity, which rarely appears in grand visual form but instead emerges through

all else, it was the understanding that nature made man to be no humble or lowly creature, but brought him into life and into the universe as into a great festival, to be both a spectator and an enthusiastic contestant in its competitions. She implanted in our minds from the start an irresistible desire for anything which is great and, in relation to ourselves, supernatural. The universe therefore is not wide enough for the range of human speculation and intellect. Our thoughts often travel beyond the boundaries of our surroundings. If anyone wants to know what we were born for, let him look round at life and contemplate the splendour, grandeur, and beauty in which it everywhere abounds. It is a natural inclination that leads us to admire not the little streams, however pellucid and however useful, but the Nile, the Danube, the Rhine, and above all the Ocean. Nor do we feel so much awe before the little flame we kindle, because it keeps its light clear and pure, as before the fires of heaven, though they are often obscured. We do not think our flame more worthy of admiration than the craters of Etna, whose eruptions bring up rocks and whole hills out of the depths, and sometimes pour forth rivers of the earth-born, spontaneous fire. A single comment fits all these examples: the useful and necessary are readily available to man, it is the unusual that always excites our wonder». (Longinus, *On Sublimity*, 35.2-5, transl. by D.A. Russell, in D.A. Russell, M. Winterbottom, (eds.), *Ancient Literary Criticism. The Principal Texts in New Translations*, OUP, Oxford 1972, p. 494.

⁶¹ For a detailed analysis of the sublime in paragraphs 39, 40 and 41 of Arthur Schopenhauer's *World as Will and Representation*, cf. A. Billon, *Le cosmos des brindilles: un sublime pour notre époque*, in "Klesis", n. 52, 2022, pp. 1-19; S. Shapshay, *Schopenhauer's Transformation of the Kantian Sublime*, in "Kantian Review", vol. 17, 2012/3, pp. 479-511; B. Vandenabeele, *Schopenhauer, Nietzsche, and the Aesthetically Sublime*, in "The Journal of Aesthetic Education", vol. 37, 2003/1, pp. 90-106; Id., *The sublime in Schopenhauer's philosophy*, Palgrave Macmillan, London 2015; S. Vasalou, *Schopenhauer and the aesthetic standpoint: philosophy as a practice of the sublime*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

the recognition of living complexity that exceeds representation. Furthermore, the ecological sublime does not assert the supremacy of reason over nature, but emphasises vulnerability, humility and ethical entanglement with the more-than-human world. For this reason, the ecological sublime evoked by biodiversity *goes beyond the Kantian mathematical and dynamical sublime*: it is a *post-Kantian sublime*, based on responsibility and admiration with confrontation.

This kind of sublime is not only cognitive, but also *affective*, *embodied* and *ethically charged*. What is revised, then, is not the empirical definition of biodiversity, but the mode through which we relate to it: the sublime makes biodiversity not just something we count or conserve, but something we feel undone by, and ethically responsible for. It does not call for a triumph over nature, but rather a *transformative encounter* with the excess of life that transcends representation and resists appropriation.

This insight should inspire a sense of exaltation and connection, drawing us away from the notion that we hold the power to dominate or oppose this natural process. When we perceive our existence through this lens, the experience of the sublime may serve as a *more powerful motivator* for environmental protection than the traditional concept of beauty. Rather than seeking to preserve a natural form merely because it is aesthetically attractive or “beautiful” – a term that encompasses a diverse array of attributes including, as we have seen, charm, functionality, and fitness – we should aim to protect it because it embodies a *sublime expression of nature*. Consequently, we suggest that other disciplines – particularly those involved in biodiversity conservation and communication – may benefit from incorporating this aesthetic dimension. By complementing rational or ethical arguments with a sublime affective encounter, it may be possible to foster deeper emotional engagement, humility, and a sense of existential connection to life’s multiplicity. In practical terms, this may inform education, environmental messaging, and conservation campaigns by making biodiversity felt not only as a “resource” to manage, but as a force that exceeds us and calls us into responsibility.

This perspective encourages us to recognize that the act of preserving every individual form ultimately safeguards the very processes that have shaped them. It is precisely these same processes that have contributed to our own evolution, interweaving our existence with that of the natural world. In embracing this understanding, we foster a deeper appreciation for our place within the intricate web of life, leading to a more profound commitment to environmental protection.

5. CONCLUSION

This ecological sublime invites us to rethink the aesthetic experience of biodiversity not as a celebration of harmonious beauty, but as an engagement with the irreducible complexity and contingency of life. It is in this sense that the aesthetic of biodiversity may require categories beyond beauty, echoing early intuitions such as those of Kierkegaard, who already in the 1990s called for a shift in how we perceive and value biological diversity, not merely in terms of visual or formal appeal, but as an experience that confronts us with nature’s unpredictable power and radical alterity.

In contrast to beauty, which often celebrates harmony, coherence, and proportion – eliciting admiration and a sense of aesthetic fulfilment – the sublime confronts us with the limits of comprehension. It arises not from order, but from the overwhelming vastness, unpredictability, and complexity of life: from the invisible symbiosis of microbial worlds to the labyrinthine trophic networks of rainforests. These systems resist aesthetic closure. They destabilize perception rather than resolve it, revealing ecological interdependence as something fragile, dynamic, and nonlinear.

In this light, the sublime offers more than an alternative aesthetic category: it becomes *a transformative mode of environmental awareness*. Where beauty may invite care through affection, the sublime demands responsibility through exposure. It evokes an epistemic humility, a visceral sense of being entangled within the very web we seek to understand and protect. By shifting our aesthetic attention from admiration to confrontation, the sublime helps foster not only a deeper aesthetic appreciation of biodiversity, but a more reflective, ethical, and ultimately more committed ecological consciousness. To face biodiversity *sublimely* is not simply to marvel at life's manifold forms, but to listen to the Earth as it trembles in its abundance and its vulnerability, to see ourselves not as masters of its variety, but as participants in its trembling song.

BIBLIOGRAPHY

- Adorno T.W., *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970; transl. by G. Matteucci, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009.
- Afeissa H.-S., *Esthétique de l'environnement*, in A. Choné, I. Hajek, P. Hamman (eds.), *Guide des Humanités environnementales*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2018, pp. 145-155.
- Amrine F., Zucker F.J. (eds.), *Goethe and the sciences: a reappraisal*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht (Holland) 1987.
- Assunto A., *L'estetica di Immanuel Kant*, Loescher, Torino 1971.
- Berleant A., *Environmental Aesthetics*, in M. Kelly (ed.), *The Encyclopedia of Aesthetics vol. 2*, Oxford University Press, New York 1998, pp. 114-120.
- Billon A., *Le cosmos des brindilles: un sublime pour notre époque*, in "Klesis", n. 52, 2022, pp. 1-19, <https://www.revue-klesis.org/pdf/klesis-52-virtuel-billoncosmos-des-brindilles-un-sublime-pour-notre-epoque.pdf>
- Bodei R., *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Bompiani, Milano 2008.
- Böhme G., *Aesthetics of Nature. A Philosophical Perspective*, in M. Middeke, G. Rippl, H. Zapf (eds.), *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, vol. 2, De Gruyter, Berlin-Boston 2016, pp. 123-134.
- Bölsche W., *Ernst Haeckel. Ein Lebensbild*, Hermann Seemann Nachfolger, Berlin – Leipzig 1900; transl. by J. McCabe, *Haeckel. His life and works*, George W. Jacobs and Co., Philadelphia 1906.
- Borgnino E., *Ecologie native*, elèuthera, Milano 2022.
- Borsari A., *On the Aesthetics of the Anthropocene The Sublime and beyond – other Concepts and Forms of Visualizations*, in "European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes", vol. 5, n. 2 (2022), pp. 242-258, www.cpcl.unibo.it/article/view/16751/15804.
- Brady E., *Imagination and the aesthetic appreciation of nature*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", n. 56, 1998/2, pp. 137-148.
- *Aesthetics of the Natural Environment*, in V. Pratt, J. Howarth, E. Brady (eds.), *Environment and Philosophy*, Routledge, London-New York 2000, pp. 142-163.
 - *Environmental Aesthetics*, in J. Callicott, R. Frodeman (eds.), *Encyclopedia of Environmental Ethics and Philosophy*, vol. 1, Macmillan Reference, Detroit 2009, pp. 313-321.
 - *The Ugly Truth: Negative Aesthetics and Environment*, in "Royal Institute of Philosophy Supplement", n. 69, 2011, pp. 83-99.
 - *Reassessing Aesthetic Appreciation of Nature in the Kantian Sublime*, in "The Journal of Aesthetic Education", vol. 46, n. 1, 2012, pp. 91-109.
 - *The Environmental Sublime*, in T.M. Costelloe (ed. by), *The Sublime. From antiquity to the present*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, pp. 171-181
 - *The Sublime in Modern Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

- Breidbach O., *Goethes Metamorphosenlehre*, Wilhelm Fink Verlag, München 2006.
- Budd M., *The aesthetic appreciation of nature*, Clarendon Press, Oxford 2002.
- Callicott J., *Wetland Gloom and Wetland Glory*, in “Philosophy and Geography”, n. 6, 2003, pp. 33-45.
- Canadelli E., *Icone organiche. Estetica della natura in Karl Blossfeldt ed Ernst Haeckel*, Mimesis, Milano-Udine 2006.
- Carlson A., *Appreciation and the Natural Environment*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, n. 37, 1979, pp. 267-276.
- *Appreciating Art and Appreciating Nature*, in S. Kemal, I. Gaskell (eds.), *Landscape, natural beauty and the arts*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp. 199-227.
 - *Nature, Aesthetic Appreciation, and Knowledge*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, n. 53, 1995, pp. 393-400;
 - *Aesthetics and the Environment: the appreciation of Nature, Art and Architecture*, Routledge, London 2000.
 - *Nature and Positive Aesthetics*, in “Environmental Ethics”, n. 6, 1984, pp. 5-34.
 - *Contemporary environmental aesthetics and the requirements of environmentalism*, in “Environmental Value”, n. 19, 2010, pp. 289-314.
 - *Environmental Aesthetics*, in B. Gaut, D. Lopes (eds.), *Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London 2001, pp. 423-436.
 - *Environmental Aesthetics*, in E.N. Zalta (ed.), *Stanford Encyclopaedia of Philosophy*, 2020, www.plato.stanford.edu/entries/environmental-aesthetics.
- Carroll N., *On being moved by nature: between religion and natural history*, in S. Kemal, I. Gaskell (eds.), *Landscape, natural beauty and the arts*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp. 244-266.
- Cassirer E., *Kants Leben und Lehre*, Verlag bei Bruno Cassirer, Berlin, 1918; transl. by G.A. De Toni, *Vita e dottrina di Kant*, Castelveccchi, Roma 2016.
- Costelloe, T.M., (ed.), *The Sublime from Antiquity to the Present*, CUP, Cambridge 2012.
- D’Angelo P., *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2001.
- *Estetica ambientale*, in Enciclopedia Treccani XXI Secolo, 2010, www.treccani.it/enciclopedia/estetica-ambientale_%28XXI-Secolo%29.
- De Biase R., *I saperi della vita. Biologia, analogia e sapere storico in Kant, Goethe e W. V. Humboldt*, Giannini Editore, Napoli 2011.
- De Rosa P., *Del sentire ecologico. Sulla peristenza e l’evoluzione dei motivi del Sublime e del Perturbante nel sentimento ecologico contemporaneo attraverso una lettura critica dell’estetica ecologica*, Doctoral thesis discussed at the University of Tor Vergata – PhD programme in Philosophy, 36th cycle, 2024.
- Di Gregorio M., *From Here to Eternity. Ernst Haeckel and Scientific Faith*, Vandenhoeck Ruprecht, Göttingen 2005.

- Di Stefano E., *Biodiverso*, in E. Di Stefano, D. Mantoan (eds.), *Libro d'arte biodiverso. Parole e immagini tra estetica, arte e ambiente*, Bisso Edizioni, Palermo 2024, pp. 5-9.
- Doran R., *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*, CUP, Cambridge 2015.
- Feloj S., *Il sublime nel pensiero di Kant*, Morcelliana, Brescia 2013.
- Environmental Aesthetics*, in “International Lexicon of Aesthetics”, 2018, www.lexicon.mimesisjournals.com/international_lexicon_of_aesthetics_item_detail.php?item_id=38.
- The environmental sublime: an analysis beyond nature and culture*, in “Lebenswelt”, n. 21, 2022, pp. 118-131.
- Fisher J.A., *Environmental Aesthetics*, in J. Levinson (ed.), *Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2003, pp. 667-678.
- Franzini E., Mazzocut-Mis M., *Sublime*, in Iis. *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Mondadori, Milano 2000, pp. 289-299.
- Fressoz, J.-B., *L'Anthropocène et l'esthétique du sublime*, in H. Guenin (éd. par), *Sublime. Les tremblements du monde*, Metz, Centre Pompidou-Metz, Paris 2016, pp. 44-49.
- The Antropocenic Sublime. A critique*, in M. Boyde, (ed.), *Climate and American Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2021, pp. 288-299.
- Giacomoni P., *Le forme e il vivente. Morfologia e filosofia della natura in J.W. Goethe*, Guida Editori, Napoli 1993.
- Il laboratorio della natura. Paesaggio montano e sublime naturale in età moderna*, Franco Angeli, Milano 2002
- Giordanetti P., Mazzocut-Mis M. (eds.), *I luoghi del sublime moderno. Percorso antologico-critico*, LED, Milano 2005.
- Giorello G., Grieco A. (eds.), *Goethe scienziato*, Einaudi, Torino 1998.
- Godlovitch S., *Icebreakers: Environmentalism and Natural Aesthetics*, in “Journal of Applied Philosophy”, n. 11, 1994.
- Evaluating nature aesthetically*, in “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, n. 56, 1998/2, pp. 113-125.
- Goethe J.W., *Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung betrachtet von J. G. Sulzer (1772)*, in Id., *Werke. Hamburger Ausgabe*, hrsg. Von E. Trunz, Hamburg 1948-1960, vol. XII, pp. 17-18.
- Haeckel E., *Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, Mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformierte Deszendenz-Theorie*, G. Reimer, Berlin 1866.
- *Ernst Haeckel. Eine autobiographische Skizze*, in Id., *Ernst Haeckel. Gemeinverständliche Werke*, hrsg. von H. Schmidt, A. Kröner und C. Henschel Verlag, Leipzig – Berlin 1924, pp. IX-XXXII.
- Hall N., Brady E., *Environmental Virtue Aesthetics*, in “British Journal of Aesthetics”, vol. 63, 2023/1, pp. 109-126.

- Hepburn R.W., *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*, in B. Williams, A. Montefiore (eds.), *British Analytical Philosophy*, Routledge and Kegan Paul, London 1966, pp. 285-310.
- Aesthetic Appreciation of Nature*, in H. Osborne (ed. by), *Aesthetics in the Modern World*, Thames and Hudson, London 1968, pp. 49-66.
- The Concept of the Sublime: Has It Any Relevance for Philosophy Today?*, in “Dialectics and Humanism”, vol. 15, issues 1-2, 1988 pp. 137-155.
- Hitt C., *Toward an ecological sublime*, in “New literary history”, n. 30, 1999/3, pp. 603-623.
- Hohenegger H., *Note per un'interpretazione dell'analitica del sublime matematico in Kant*, in G. Traversa (ed.), *Il trascendentale nella “Critica del Giudizio”*, Il Cannocchiale, Napoli 1990, pp. 155-188.
- Hughes J. D., *An Environmental History of the World. Humankind's Changing in the Community of Life*, Routledge, London and New York 2009².
- Iannilli G.L. (ed.), *Aesthetic Environments: Contemporary Italian Perspectives*, Aesthetica Preprint, n. 114, 2020.
- Iovino, S., *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, Carocci, Roma 2004.
- Kant I., *Beobachtungen uber das Gefuhl des Schonen und Erhabenen*, in Id., *Kant's gesammelte Schriften*, Bd. 11, Insel-Verlag, Leipzig; transl. by R. Assunto, R. Hohenemser, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, in Id., *Scritti precritici*, Laterza, Roma-Bari, 1953, pp. 291-346.
- *Kritik der Urtheilskraft*, 1790; transl. by E. Garroni, H. Hohenegger, *Critica della facoltà di giudizio*, Torino, Einaudi, 1999.
- Kiester A.R., *Aesthetics of biological diversity*, in “Human Ecology Review”, vol. 3, n. 2, 1997, pp. 151-157.
- Krauß E., *Ernst Haeckel. Biographien hervorragender Naturwissenschaftler*, BSB B. G. Teubner, Leipzig 1984.
- Leopold A., *A Sand County Almanac: With Essays on Conversation from Round River* (1948), Ballantine, New York 1966; transl. by A. Roveda, *Pensare come una montagna. A Sand County Almanac*, Piano B, Prato 2019.
- Lintott S., *Toward eco-friendly aesthetics*, in “Environmental Ethics”, n. 28, 2006, pp. 57-76.
- Lintott S., Carlson A., *The Link Between Aesthetic Appreciation and the Preservation Imperative*, in R. Rozzi et al. (eds.), *Linking Ecology and Ethics for a Changing World: Values, Philosophy, and Action*, Springer, Dordrecht 2013, pp. 121-136.
- Lombardo G., Finocchiaro F., *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, Aesthetica Preprint, Palermo 1993.
- Lombardo G., *Tra poesia e fisiologia. Il sublime e le scienze della natura*, Mucchi, Modena 2011.
- Longino, *Il Sublime*, a cura di G. Lombardo, Aesthetica-Mimesis, Milano 2022⁴.
- Maggiore V., *Ernst Haeckel tra Estetica e Morfologia. Un pensiero che prende forma*, QuiEdit, Verona-Bolzano 2020.

- *L'Estetica nell'età dell'Antropocene: i molteplici volti della riflessione estetica contemporanea sulla natura*, in V. Maggiore, S. Tedesco (eds.), *Ecoestetica. Scritti sull'estetica della Natura*, Meltemi, Milano 2023, pp. 9-59.
- *Environmental Aesthetics and "being moved by nature". Reflections for rethinking the theory of the sublime*, in "Studi di estetica", n. 26, 2023/2, pp. 157-184.
- *L'estetica biologica di Ernst Haeckel tra evoluzionismo darwiniano e morfologia goethiana*, in A. Mecarocci, V. Rasini (eds.), *A proposito di organismi, evoluzione e conoscenza*, Meltemi, Milano 2023, pp. 95-112.
- *Ernst Haeckel e la Storia della creazione naturale*, in E. Haeckel, *Storia della creazione naturale. Conferenze scientifico-popolari sulla teoria dell'evoluzione in generale e su quella di Darwin, Goethe e Lamarck in particolare. Parte prima*, ed. by V. Maggiore, Mimesis, Milano-Udine 2024, pp. 11-66.
- *Sentire la natura nell'età dell'Antropocene*, Plumelia, Bagheria (PA) 2025.

Menegoni F., *La Critica del Giudizio di Kant. Introduzione alla lettura*, Carocci, Roma 1995.

Panella G., *Storia del sublime. Dallo Pseudo Longino alle poetiche della Modernità*, Editrice Clinamen, Firenze 2012.

Parsons G., *Aesthetics and Nature. The Appreciation of Natural Beauty and the Environment*, Bloomsbury, London – New York – Dublin, 2024².

Parsons G., Carlson A., *Functional Beauty*, Oxford University Press, Oxford 2008.

Perullo N., *Estetica senza (s)oggetti. Per una nuova ecologia del percepire*, DeriveApprodi, Roma 2022.

Pinna G., *Il sublime romantico. History of an submerged concept*, Aesthetica Preprint, Palermo 2007.

Ray G., *Terror and the Sublime in the So-Called Anthropocene*, in "Liminalities: A Journal of Performance Studies", vol. 16, n. 2, 2020, pp. 1-19.

Ribe R.G., *Commentary on "Aesthetics of Biological Diversity"*, in "Human Ecology Review", vol. 3, n. 2, 1997, pp. 158-163.

Richards R.J., *The Tragic Sense of Life. Ernst Haeckel and the Struggle over Evolutionary Thought*, The University of Chicago Press, Chicago 2008.

Russell D.A., Winterbottom M. (eds.), *Ancient Literary Criticism. The Principal Texts in New Translations*, OUP, Oxford 1972

Saint-Girons B., *Il sublime*, Il Mulino, Bologna 2006.

Saint-Girons B., *Il sublime*, Il Mulino, Bologna 2006.

Le sublime de l'Antiquité à nos jours, Desjonquères, Paris 2025².

Saito Y., *Appreciating Nature on its Own Terms*, in "Environmental Ethics", n. 20, 1998, pp. 135-149.

The role of aesthetics in civic environmentalism, in A. Berleant, A. Carlson (eds.), *The Aesthetics of Human Environments*, Broadview Press, Peterborough 2007, pp. 203-218.

Schaeffer J.-M., *Esthétique de la nature ou esthétique environnementale ?*, in "Nouvelle revue d'esthétique", n. 22, 2018/2, pp. 55-64.

- Shapshay S., *Schopenhauer's Transformation of the Kantian Sublime*, in "Kantian Review", vol. 17, 2012/3, pp. 479-511.
- Schopenhauer A., *Die Welt als Wille und Vorstellung*, F.A. Brockhaus, Leipzig 1819; transl. by E.F.J. Payne, *The World as Will and Representation, Vol. 1*, Dover Publications, New York 1969.
- Tallanchini M. (ed.), *Etiche della Terra. Antologia di filosofia dell'ambiente*, Vita e pensiero, Milano 1998.
- Thoreau H.D., *Walden or, Life in the Woods*, 1854; transl. by S. Proietti, *Walden. Vita nel bosco*, Feltrinelli, Milano 2012.
- Tonelli G., *La formazione del testo della "Kritik der Urteilskraft"*, in "Revue Internationale de Philosophie", vol. 8, n. 30, 1954/4, pp. 423-448.
- Uschmann G. (ed.), *Ernst Haeckel. Forscher, Künstler, Mensch*, Urania Verlag, Leipzig – Jena – Berlin 1961.
- Vandenabeele B., *Schopenhauer, Nietzsche, and the Aesthetically Sublime*, in "The Journal of Aesthetic Education", vol. 37, 2003/1, pp. 90-106.
- *The sublime in Schopenhauer's philosophy*, Palgrave Macmillan, London 2015.
- Vasalou S., *Schopenhauer and the aesthetic standpoint: philosophy as a practice of the sublime*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.
- Wilson E.O., *Biophilia*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1984; transl. by C. Sborgi, *Biofilia. Il nostro legame con la natura*, Piano B edizioni, Prato 2021.
- The Origins of Creativity*, Liveright Publishing Corporation, New York 2017; transl. by A. Panini, *Le origini della creatività*, ed. by T. Pievani, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018.
- Wilson E.O., Peter F.M. (eds.), *Biodiversity*, National Academies Press, Washington (DC) 1988.
- Woodruff P., *Reverence. Renewing a Forgotten Virtue*, OUP, Oxford 2014².

**BIODIVERSITY AND THE ART OF LIVING.
FOOD AS AN AESTHETIC AND ENVIRONMENTAL
EXPERIENCE**

Elisabetta Di Stefano

 ORCID: 0000-0001-8618-2981

Università degli Studi di Palermo (044k9ta02)

Contacts: elisabetta.distefano@unipa.it

ABSTRACT

This essay explores the relationship between biodiversity and the art of living through the lens of food, understood as both an aesthetic and environmental experience. It begins by examining the current biodiversity crisis and the proliferation of industrial food systems, which contribute to unsustainable and unhealthy lifestyles. The aesthetic dimension of eating is then analyzed in light of “aesthetic capitalism” (Böhme) and the greenwashing practices it often entails. Within the theoretical framework of Everyday Aesthetics (Berleant, Saito), the essay proposes an alternative food culture and experience grounded in the concepts of engagement and care. Drawing on the Greek notion of *diaita* — understood not simply as a dietary regimen but as a harmonious and mindful way of life — the essay reinterprets gastronomic experience as an embodied and situated aesthetic practice, capable of integrating sensoriality, ethics, and sustainability. In this sense, nourishment is no longer reduced to a consumable object but is redefined as a form of *aisthesis*: a mode of sensitive knowledge that respects and fosters both natural and cultural biodiversity.

Keywords: biodiversity, everyday aesthetics, environmental aesthetics, food aesthetics**BIODIVERSITÀ E ARTE DI VIVERE. IL CIBO COME ESPERIENZA ESTETICA E AMBIENTALE**

Il presente saggio esplora il rapporto tra biodiversità e arte del vivere attraverso la lente del cibo, inteso come esperienza insieme estetica e ambientale. Si apre con l'analisi dell'attuale crisi della biodiversità e della proliferazione dei sistemi alimentari industriali, che contribuiscono a stili di vita insostenibili e malsani. La dimensione estetica del nutrirsi viene quindi esaminata alla luce del concetto di “capitalismo estetico” (Böhme) e delle pratiche di greenwashing che spesso lo accompagnano. All'interno del quadro teorico dell'Everyday Aesthetics (Berleant, Saito), il saggio propone una cultura e un'esperienza del cibo alternative, radicate nei concetti di coinvolgimento e cura. Riprendendo la nozione greca di *diaita* — intesa non semplicemente come regime alimentare, ma come stile di vita armonioso e consapevole — l'esperienza gastronomica viene reinterpretata come pratica estetica incarnata e situata, capace di integrare sensorialità, etica e sostenibilità. In questo senso, il nutrimento non è più ridotto a mero oggetto di consumo, ma ridefinito come forma di *aisthesis*: un modo di conoscenza sensibile che rispetta e promuove la biodiversità naturale e culturale.

Parole chiave: biodiversità, estetica quotidiana, estetica ambientale, estetica alimentare

1. INTRODUCTION

Aesthetics – understood not as a theory of beauty or detached contemplation, but as *aisthesis*, a form of sensitive and situated knowing – offers a conceptual framework for exploring how food mediates our relationship with biodiversity.

The term “biodiversity” – a contraction of “biological diversity” – was first introduced at the National Forum on BioDiversity (Washington, 1986)¹ and gained broader recognition with the publication of the eponymous volume edited by biologist Edward O. Wilson². Since then, it has become a central notion in ecological and scientific discourse, referring to the variety of living forms on Earth – not only at the level of species, but also of ecosystems and genetic heritage. However, the cultural significance of this natural plurality has much older roots, extending back to the traditions of Western philosophical thought.

Already in the Greek world, we find a conception of reality as an ordered multiplicity. In Plato, the richness of being – its ontological fullness – is conceived as a unifying force that gives coherence to every possible form³; a notion later systematized by Arthur Lovejoy in the twentieth century through his theory of the “principle of plenitude” – the idea that every possible form of existence must find realization – developed in *The Great Chain of Being* (1936)⁴. It is above all in Aristotle, however, that biological diversity takes on an explicit role within a classificatory framework grounded in observation and scientific systematization.

In *Parts of Animals* (I, 5, 645a), Aristotle argues that even the humblest or seemingly unpleasant living beings deserve respect and attention, as they are expressions of *physis* – nature itself understood as a rational and ordering principle⁵. This appreciation of diversity also carries an aesthetic dimension: in every living being, one can perceive the beauty and intrinsic dignity of all forms of life.

In contemporary discourse, the concept of biodiversity has become a field of tension between ecological protection, economic exploitation, and symbolic representation. Since the 1980s, its diffusion in the media and public culture has coincided with growing concern over ecosystem collapse, species loss, and environmental contamination. Yet precisely because of its resonance, the concept has also been absorbed into simplified narratives, often shaped by consumer logic or political communication. In this context, it becomes important to consider not only the biological dimensions of biodiversity, but also its cultural, perceptual, and symbolic aspects – particularly in relation to food. Food is not merely sustenance or an economic commodity: it is a form of relationship between humans and nature, a sensory and affective experience that reflects worldviews, agricultural practices, and ways of life. It represents a nexus where biology, everyday aesthetics, and ecological awareness converge.

The aim of this essay is therefore to explore food as an aesthetic and environmental experience. After framing the crisis of food biodiversity as a consequence of agro-industrial systems and examining the dynamics of food aestheticization within the context of so-called “aesthetic capitalism,” this essay argues that

¹ The term “biodiversity” was proposed by Walter Rosen in 1985, during the preparatory work for the “National Forum on BioDiversity,” which would be held the following year in Washington. Cf. D. Takacs, *The Idea of Biodiversity. Philosophies of Paradise*, John Hopkins University Press, Baltimore and London 1996; D. P. Faith, *Biodiversity*, in “The Stanford Encyclopedia of Philosophy” [online] 2023, <https://plato.stanford.edu/archives/fall2023/entries/biodiversity> accessed March 10, 2025.

² The proceedings of the conference, edited by E.O. Wilson and F.M. Peters, were published two years after the Forum (*Biodiversity*, National Academy Press, Washington D.C. 1988). See also E.O. Wilson, *The diversity of life*, Belknap University Press, Cambridge (Mass.) 1992.

³ M. Oksanen, J. Pietarinen (eds.), *Philosophy and Biodiversity*, Cambridge University Press, New York 2004.

⁴ A. Lovejoy, *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 2010.

⁵ A. Borghini, E. Casetta, *Filosofia della biologia*, Carocci, Roma 2013, p. 97.

food becomes a privileged site for rethinking our relationship with biodiversity – not only in terms of sustainability, but as a daily practice of care. Distancing itself from approaches that focus primarily on health or culinary trends, it frames eating as a form of atmospheric dwelling and temporal resistance, integrating somaesthetics, ecological awareness, and philosophies of care.

Within this perspective, eating is first presented as an embodied experience, emphasizing the value of perceptual engagement and care as forms of sensitive relationship with the world. The focus then turns to local food, understood as a tangible expression of biodiversity, where the value of authenticity is interwoven with place, memory, and slower forms of conviviality and experience. Finally, the Greek concept of *diaita* is explored as an “art of living,” in dialogue with the philosophies of John Dewey and Richard Shusterman, in order to outline a model that combines environmental sensitivity with the pleasures of taste.

Through this exploration, food becomes a privileged lens through which to understand how biodiversity can not only be protected but also lived – through everyday aesthetic practices that integrate sensoriality, ethics, and a sense of belonging. Seen in this light, the aesthetics of biodiversity is a form of *aisthesis*: not a theory of beautiful forms, but a way of perceiving, inhabiting, and transforming the world.

2. THE BIODIVERSITY CRISIS AND THE CULTURE OF INDUSTRIAL FOOD

The progressive standardization of foodscapes and dietary patterns is one of the most evident effects of food industrialization. Beginning in the mid-twentieth century, the so-called “Green Revolution”⁶ marked a major turning point in agricultural systems on a global scale. Initiated in the United States and later exported to developing countries, it introduced high-yield hybrid varieties, synthetic fertilizers, and chemical pesticides, with the aim of increasing agricultural productivity and reducing hunger. However, this model led to a dramatic reduction in agricultural biodiversity: thousands of local varieties disappeared, replaced by a small number of crops selected primarily for their yield.

One of the earliest and most influential critiques of environmental pollution is found in Rachel Carson’s landmark book *Silent Spring*, published in 1962. The title – evoking the growing silence of spring-time countryside compared to previous decades – signals the gradual disappearance of numerous animal species, especially songbirds. The book highlights how the systematic use of pesticides, particularly DDT, has contaminated soil, water, and food chains, producing deep and lasting consequences for both human health and ecosystem balance. Carson reflects especially on the expression “control of nature,”⁷ which she sees as emblematic of a mindset based on the belief that nature must be subordinated to human needs. It is precisely through the use of such terms that a worldview becomes evident – one that shapes scientific and productive practices. Carson also warns against the danger that science, in developing modern and powerful weapons, may end up turning them not only against insects, but against the Earth itself.

⁶ The term “Green Revolution” was coined in 1968 by William Gaud (then director of the United States Agency for International Development) to describe a series of agricultural innovations introduced from the 1940s onward and accelerated after World War II: hybrid seeds, chemical fertilizers, pesticides, and intensive mechanization. While this process significantly increased global agricultural productivity, it also led to a sharp reduction in biodiversity and serious environmental imbalances. Cf. V. Shiva, *The Violence of the Green Revolution. Third World Agriculture, Ecology and Politics*, Zed Books, London 1991; P.L. Pingali, *Green Revolution: Impacts, limits, and the path ahead*, in “Proceedings of the National Academy of Sciences”, 109, 2012, pp. 12302-12308.

⁷ R. Carson, *Silent Spring*, Mariner Books Classics, Boston (Mass.) 2022.

Along similar lines, Vandana Shiva⁸ has highlighted how the industrial agricultural model is grounded in what she calls a true “paradigm of war,” where insects, wild plants, and non-selected varieties are treated as enemies to be eradicated. In her view, the technical-agronomic language itself reflects and reinforces an oppositional logic that regards the Earth as an inert substrate to be exploited, rather than as a living organism to be respected – a logic that has had devastating consequences for ecosystems and peasant cultures. As an alternative, Shiva proposes a new agricultural paradigm based on cooperation with nature and the “Law of Return,” according to which every living being participates in a cycle of reciprocity. Agriculture, in this perspective, should not be an extractive process but an activity of co-creation with the Earth, where knowledge arises from practice and participation in the web of life.

The importance of restoring a harmonious relationship between human activity and the rhythms of nature is emphasized not only by ecopolitical approaches such as Shiva’s, but also by aesthetic perspectives. In particular, Emily Brady⁹ refers to a “dialectical relationship” to describe the dynamic interaction between humans and nature as expressed in the agricultural landscape. While industrial agriculture tends to produce visually uniform environments – lacking in character and disconnected from local identity – certain forms of small-scale traditional farming offer a more participatory and sustainable alternative. These practices promote biodiversity and encourage a deeper connection to the land, including through a direct relationship between those who grow food and those who consume it.

It is therefore clear that the loss of biodiversity is not only an ecological issue but also a loss of perceptual meaning – that is, a weakening of the symbolic, cultural, and sensory significance of food. The products of the contemporary agro-industrial system often appear disconnected from their ecological and cultural contexts, standardized, and designed primarily for storage and distribution rather than for meaningful sensory experience. Their aesthetics are artificially constructed: packaging, colors, shapes, and slogans are meant to replace the lived experience of taste, origin, and seasonality. In this process, the connection with the environment – and with those who inhabit and cultivate it – is severed, as genuine relationships are replaced by abstract representations¹⁰.

The act of eating is increasingly reduced to a predominantly visual experience, often mediated by digital devices, which obscures the actual conditions of food production – conditions that are frequently unsustainable from both ecological and social perspectives. This shift in aesthetic and sensory culture affects not only sight: industrial logic also reshapes taste and smell, promoting a homogenization of flavors and aromas through the widespread use of additives, artificial flavorings, and standardized sensory codes. As Elena Mancioppi observes, even the olfactory dimension of food is subject to strategies of design and control, with atmospheres (or *osmospheres*) carefully constructed to evoke emotions and steer consumer behavior in both domestic and urban spaces¹¹.

In multiple works, Michael Pollan¹² has extensively criticized the food industry and denounced the ideology of “nutritionism” along with the systemic logic of industrial food production. He argues that modern diets – characterized by ultra-processed products, reduced biodiversity, and the erosion of cultural food

⁸ V. Shiva, *Who Really Feeds the World? The Failures of Agribusiness and the Promise of Agroecology*, Zed Books, London 2016.

⁹ E. Brady, *The Aesthetics of Agricultural Landscapes and the Relationship between Humans and Nature*, in “Ethics, Place & Environment”, vol. 9, n. 1, 2006, pp.1-19.

¹⁰ D. Fargione, S. Iovino (eds.), *Contaminazioni ecologiche. Cibi, nature, culture*, LED Edizioni Universitarie, Milano 2015.

¹¹ E. Mancioppi, *Osmospheres. Smell, Atmosphere, Food*, Mimesis International, Sesto San Giovanni (MI) 2023.

¹² M. Pollan, *The Omnivore’s Dilemma: A Natural History of Four Meals*, Penguin Press, New York 2006; Id., *In Defense of Food. An Eater’s Manifesto*, Penguin Press, New York 2009.

knowledge – have not only harmed public health but also disrupted our embodied and cultural relationship with food. In this context, the biodiversity crisis also emerges as a crisis in our sensitive and responsible relationship with both food and the environment. To reclaim the aesthetic value of food, then, means to rediscover a form of embodied knowledge in which beauty is not found on the surface but rather in the web of relationships that link nature, culture, and the living body.

3. AESTHETIC CAPITALISM AND GREENWASHING: AESTHETICS AS CONSUMPTION

In the context of late capitalism, aesthetics has assumed a central role in processes of production and consumption. As Gernot Böhme emphasizes in his *Critique of Aesthetic Capitalism*¹³, we are living in a phase in which goods are no longer consumed merely for their use value or exchange value, but for their staging value. In this perspective, the notion of “atmosphere” becomes particularly significant – an idea that Böhme places at the core of a new aesthetic theory centered on the *Leib*, the living and sensing body¹⁴. According to Böhme, atmosphere is a sensory and affective quality that arises from the relationship between an environment and the perceiving subject. Although originally developed in the context of stage set design¹⁵, the concept of atmosphere has since expanded into fields such as architecture, design, advertising, and consumer culture.

Contemporary consumption increasingly relies on the ability of objects – and experiences – to evoke atmospheres, identities, and ways of life. The aestheticization of food is not inherently negative: attention to presentation, color, texture, and plating can enhance the meal as a multisensory experience. However, when this aestheticization is absorbed into the logic of spectacle, it risks producing a form of staging that replaces the embodied relationship with nature and culture with a superficial representation, driven by desire.

This dynamic is also insightfully analyzed by Gilles Lipovetsky and Jean Serroy¹⁶, who refer to it as “artistic capitalism” – a phase in which aesthetics permeates every sphere of production and consumption, turning every object into a spectacle and every experience into design. According to the two scholars, aesthetic enhancement has become a central strategy of contemporary marketing, generating a widespread sense of beauty but also a certain perceptual superficiality.

Food, in particular, has become one of the main vehicles for the aestheticization of everyday life and, at the same time, one of the preferred domains of value-based marketing – a commercial strategy that links products to values such as ethics, sustainability, or culture, reinforcing the consumer’s identification with a shared ideal or worldview. This is especially evident in the phenomenon of “greenwashing,” that is, the strategic use of ecological elements in corporate communication¹⁷.

Terms such as “natural,” “sustainable,” or “local” are often conveyed through a clean, reassuring, and stylized aesthetic that obscures the real conditions of production and reduces sustainability to a mere sur-

¹³ G. Böhme, *Critique of Aesthetic Capitalism*, Mimesis International, Sesto San Giovanni (MI) 2017.

¹⁴ G. Böhme, *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*, in “Thesis Eleven” n. 36, 1993, pp. 113-126.

¹⁵ G. Böhme, *The Art of the Stage Set as a Paradigm for an Aesthetics of Atmospheres*, in “Ambiances. Environnement sensible, architecture et espace urbain” [online] 2013, <https://journals.openedition.org/ambiances/315> accessed March 18, 2025.

¹⁶ G. Lipovetsky, J. Serroy, *L'esthétisation du monde: Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Gallimard, Paris 2013.

¹⁷ The term “greenwashing,” coined by Jay Westerveld in 1986, refers to the strategic use of ecological language and symbols by companies to enhance their public image without adopting genuinely sustainable practices. Cf. M. A., Delmas, V. C. Burbano, *The Drivers of Greenwashing*, in “California Management Review”, vol. 54, n.1, 2011, pp. 64-87.

face attribute – by contrast, “organic” refers to a certified category of food regulated at the European level by strict criteria, whereas the other terms frequently lack clear legal definitions and can be ambiguously employed in marketing¹⁸. In this context, values originally tied to a conscious and ethical approach to food risk being emptied of their meaning and reduced to vacuous labels, instrumentalized to support a generic “green” trend¹⁹.

Contemporary society increasingly integrates ethics into consumption: the consumer feels “better” not by actually changing their lifestyle, but by purchasing products that carry a reassuring ethical aura. The risk, therefore, is that biodiversity itself may become an “aesthetic attribute” – a value conveyed through images, packaging, and visual narratives, rather than a guiding principle for agricultural and food practices. Visual communication, especially through social media, contributes to this shift. Food that is photogenic – perfectly plated, chromatically harmonious, set in an apparently natural context – comes to replace real food: grown, cooked, and shared. Following the reflections of Jean Baudrillard²⁰, one might say that aesthetics becomes disembodied, detached from lived experience, and turns into simulacrum – that is, an image without a referent, a sign emptied of reality. In this context, the act of eating risks being reduced to a visual and aestheticized form of consumption, disconnected from the body, the environment, and their mutual entanglement.

Aesthetics, from this perspective, should not be reduced to a decorative surface, but reclaimed as a way of inhabiting the world. This shift calls for a deeper understanding of food as an aesthetic experience – one that engages the senses, the body, and practices of care.

4. THE AESTHETIC EXPERIENCE OF FOOD: BETWEEN ENGAGEMENT AND CARE

This reorientation lies at the heart of aesthetic reflection on food – a field that, while particularly active today, began to take shape in the late 20th century. Two main directions can be traced in this discourse. On the one hand, several scholars have analyzed the processes of aestheticization that transform food into a visual spectacle, often shaped by the logic of advertising, media, and design. In this perspective, food is increasingly mediated through stylized images, elaborate packaging, and curated narratives that align it with the artistic model. Bridging the gap between aesthetic theory traditionally focused on the fine arts and the lived, embodied experience of eating, Carolyn Korsmeyer criticizes the marginalization of taste and touch in favor of sight, and argues for a reevaluation of the so-called “lower senses” as central to aesthetic experience²¹.

On the other hand, a growing number of thinkers have emphasized the importance of recovering the experiential, multisensory, and situated dimensions of food, in line with the philosophical legacy of John Dewey – among them Arnold Berleant, Nicola Perullo, Richard Shusterman, and the theorists of Everyday

¹⁸ See Regulation (EU) 2018/848 on organic production and labelling, and the European Commission’s FAQs on organic rules: https://agriculture.ec.europa.eu/farming/organic-farming/organic-production-and-labelling-products/organic-rules-faqs_en.

¹⁹ M. C. Caimotto e A. Molino, *Anglicisms in Italian as Alerts to Greenwashing: A Case Study*, in “Critical Approaches to Discourse Analysis across Disciplines”, vol. 5, n. 1, 2011, pp. 1-16.

²⁰ J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1994.

²¹ C. Korsmeyer, *Making Sense of Taste: Food and Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1999.

Aesthetics²². Dewey conceived aesthetic experience as continuous with the rhythms of everyday life, rooted in bodily activity and shaped by interaction with the environment. Building on this foundation, Berleant²³ proposed a radical shift from the model of detached contemplation to one of “aesthetic engagement” – an immersive and relational mode of perception. His critique of aesthetic distance laid the groundwork for a broader rethinking of the aesthetic as participatory, embodied, and context-sensitive. Aesthetic appreciation, he contends, is not confined to art but emerges whenever individuals direct perceptual attention to their surroundings. This view has been especially influential in environmental aesthetics, where Berleant is a central figure²⁴. The environment, whether natural or built, is not a passive backdrop but a dynamic field of interactions. Experiencing it aesthetically goes beyond visual evaluation; it becomes a multisensory, participatory process. We do not merely observe a landscape as if it were a painting – we live it by walking, smelling, listening, touching, and breathing. This legacy is further developed within the framework of Everyday Aesthetics – most notably by Yuriko Saito²⁵ – who has redirected attention to ordinary activities such as cooking, walking, or caring for spaces and objects, understood as meaningful aesthetic experiences woven into the routines of daily living. This approach offers a renewed way of thinking about food, grounded in lived experience and everyday practice.

Applying this model to food, we can view eating as a paradigmatic form of engagement. Cooking, kneading, smelling, tasting, and sharing a meal are gestures that involve the whole body, as well as memory, imagination, and relationships with others. When not reduced to automatic consumption or digital spectacle, food activates a mode of perceptual attention that is, in every sense, aesthetic. From this perspective, taste and smell play a central role in deepening sensory involvement, fostering an intimate and direct connection with both the environment and the food itself²⁶.

A further articulation of engagement can be found in Yuriko Saito’s notion of care²⁷. For the Japanese-American philosopher, care is a daily attitude that finds beauty in maintenance, attention, and responsibility. Applied to food, this means respecting seasonality, the origins of ingredients, and the people who produce them. Seemingly modest actions – such as cooking or choosing what to buy – can become expressions of care when approached with awareness and respect for the ecological and social networks we are part of.

This intertwining of perception, care, and responsibility finds further articulation in the work of Nicola Perullo²⁸. In his view, the aesthetic dimension of food is an embodied ecological relationship, grounded in the affective and sensory qualities of our interaction with what nourishes us. Aesthetics, from this perspective, is not about formal judgment or detached enjoyment, but a mode of co-existence – a way of “being

²² The distinction between two different experiences of food is explored in N. Perullo, *Can Cuisine Be Art? A Philosophical (and Heterodox) Proposal*, in S. Bottinelli and M. d’Ayala Valva (eds.), *The Taste of Art: Cooking, Food, and Counterculture in Contemporary Practices*, University of Arkansas Press, Fayetteville 2017, pp. 23–44, and in E. Di Stefano, *Che cosa è l’estetica quotidiana*, Carocci, Roma 2019.

²³ A. Berleant, *Art and Engagement*, Temple University Press, Philadelphia 1991.

²⁴ A. Berleant, *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia 1992, p. 170: «Perceiving environment from within, as it were, looking not *at* it but being *in* it, nature [...] is transformed into a realm in which we live as participants, not observers. [...] The aesthetic mark of all such times is not disinterested contemplation but total engagement, a sensory immersion in the natural world».

²⁵ Y. Saito, *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2007.

²⁶ E. Brady, *Smells, Tastes, and Everyday Aesthetics*, in D.M. Kaplan (ed.), *The Philosophy of Food*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2012, pp. 69–86.

²⁷ Y. Saito, *Aesthetics of Care. Practice in Everyday Life*, Bloomsbury, London 2022.

²⁸ N. Perullo, *Estetica ecologica. Percepire saggio, vivere respon sabile*, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI) 2020.

with” things and others – that involves engagement, responsibility, and mutual transformation²⁹. Through the senses, memory, and care, the subject not only perceives the world but inhabits it responsibly, activating an everyday form of ecological sensitivity.

5. LOCAL FOOD AS AN AUTHENTIC AND SITUATED AESTHETIC EXPERIENCE

In light of the concepts of engagement and care, the experience of local food emerges as a paradigmatic practice capable of generating an embodied, authentic, and situated aesthetics – one that is deeply rooted in respect for biodiversity. This is not merely a responsible choice from an ecological or health perspective, but a sensitive relationship with place, where nourishment is interwoven with perception, memory, and cultural context.

Foods that originate from a specific environment are not merely sources of nourishment; they are tangible expressions of a *terroir* – understood not only as a set of geographical, climatic, and agronomic conditions, but also as a reflection of local biodiversity, embedded in shared practices, knowledge, and tastes. Choosing ingredients that grow in the places where we live, or in territories we can directly know and experience, means establishing a direct relationship with the environment – one that is sensory and interactive, extending far beyond mere consumption and taking the form of an aesthetic mode of dwelling.

While the promotion of local food is often framed in ecological terms, it is also possible – as Matthew Adams³⁰ points out – to advance distinctly aesthetic arguments. The pleasure of eating a dish in its place of origin, or of recognizing a landscape through its flavors, forms part of an experience that engages the senses, identity, and one’s relationship with the world. To support this view, Adams cites chef René Redzepi, founder of the restaurant Noma in Copenhagen, who insists on using only local ingredients because, in his words, his cuisine is inseparable from the place and time in which it is created³¹. This suggests a deep symbolic connection between ingredients and geography, grounded in the value of authenticity – understood as a coherence between food and the ecological and cultural context that gives rise to it. While haute cuisine is often associated with the aestheticization of food as visual spectacle, it is important to acknowledge that many fine dining restaurants – Noma being just one prominent example – are deeply engaged in the exploration of locality, seasonality, and biodiversity. Far from reducing food to a staged object, these approaches seek to honor the authenticity of ingredients, foregrounding their cultural and ecological specificity. In such contexts, refined presentation coexists with a sincere commitment to quality raw materials, artisanal knowledge, and the meaningful integration of food into a broader narrative of place and tradition.

Authenticity – historically situated and capable of fostering meaningful connections – which characterizes local food, can be further explored in relation to Walter Benjamin’s concept of “aura”³². In traditional works of art, the aura is what guarantees their unrepeatable uniqueness, tied to their *hic et nunc* – their original position in space and time – as well as to the historical memory they embody. However, this expe-

²⁹ N. Perullo, *Aesthetics Without Objects and Subjects. Relational Thinking for Global Challenges*, Bloomsbury, London 2025.

³⁰ M. Adams, *The Aesthetic value of local food*, in “The Monist”, vol. 101, n. 3, 2018, pp. 324-339.

³¹ R. Redzepi, *Noma: Time and Place in Nordic Cuisine*, Phaidon, London 2010 cited in Adams, *The Aesthetic value of local food*, cit., p. 326.

³² W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility*, Second Version, in *Selected Writings 1935-1938*. Vol. 3, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London (England) 2002, pp. 101-139.

rience is grounded in a certain reverential distance, which separates the artwork from the viewer, while at the same time affirming its singularity and ritual character.

In a seemingly paradoxical way, authentic food generates its own form of aura – not through distance, but through sensory proximity and lived experience. When we taste a local ingredient, we are immersed in a daily gesture that, while bodily and immediate, also activates historical memory, cultural geography, and embodied tradition. In this sense, the aura is not dissolved by contact but regenerated through engagement: food tells the story of a landscape, a season, and the hands that have transformed it. By contrast, standardized and spectacularized food reconfigures the aura by stripping it of experiential depth. It no longer arises from ritual value, but is staged as a visual effect, constructed through the codes of display.

The process of commodification that turns the local into the exotic, the genuine into an “Instagrammable” experience, and aura into brand results in the loss of authenticity. As Dorota Koczanowicz³³ observes, products and experiences packaged as “authentic” for global or tourist consumption generate a paradox: the more authenticity is sought, the more it tends to disappear. The tourist in search of a *trattoria* – a small, traditional Italian eatery perceived as “authentic” and untouched by tourism – inevitably turns it, by their very presence, into a tourist destination. Authenticity thus becomes a volatile commodity – constantly pursued, yet systematically undermined. From this perspective, as Lisa Heldke³⁴ emphasizes, authenticity can be reclaimed not by returning to some imagined original purity, but as a dialogical and transformative experience, grounded in context and relationship.

Yet this dialogical approach becomes more complex when the subject is not a local inhabitant but an outsider, such as a tourist. How can one meaningfully engage with local food traditions without falling into the trap of simulated authenticity or exoticism? The answer may lie not in seeking an “authentic” dish in itself, but in cultivating an attitude of openness, contextual sensitivity, and humility – acknowledging the cultural distance while remaining attentive to the stories, gestures, and relationships that surround food practices. In this way, authenticity is not a fixed attribute to be consumed, but a relational process to be approached with care.

In today’s world, shaped by the logic of speed and replicability, the diversity of tastes and traditions is often sacrificed in favor of homogenization. In this context, designations of origin such as PDO (Protected Designation of Origin), PGI (Protected Geographical Indication), and DOC (*Denominazione di Origine Controllata*) are not merely regulatory or bureaucratic tools; rather, they constitute institutional efforts to safeguard the auratic uniqueness of local food. By formally recognizing the historical depth, territorial specificity, and sensory quality of certain products, these certifications seek to protect the bond between a given food and its landscape of origin – resisting the loss of meaning brought about by global standardization.

When we eat a local product, we do not simply experience its taste or texture – we enter into a relationship with the landscape, climate, and culture that have shaped it. An artisanal cheese, for example, is not merely a collection of flavors and raw materials, but a form of life sedimented over time – an embodied knowledge that carries the imprint of generations and environments. From this perspective, the choice of

³³ D. Koczanowicz, *The Aesthetics of Taste: Eating within the Realm of Art*, Brill, Leiden 2023, esp. Chapter 7 (*The Taste of Authenticity*), p. 188.

³⁴ L. Heldke, *But Is It Authentic? Culinary Travel and the Search for the ‘Genuine Article’*, in C. Korsmeyer (eds.), *The Taste Culture Reader: Experiencing Food and Drink*, Berg, Oxford 2003, pp. 385–394: «Authenticity is not a quality that a dish possesses; it is a quality of the relationship between a dish, the people who make and eat it, and the context in which it is consumed» (p. 390); «The more I seek out the ‘genuine’ experience, the more I impose my own framework of expectation, and the more elusive the genuine becomes» (pp. 387–388).

the local, the typical, the genuine carries not only aesthetic value but also a critical and countercultural one. It resists both the neutralization of taste in industrial production and the artificial aestheticization promoted by global food media³⁵.

Against the dominant rhetoric of “beautiful food” – symmetrical, glossy, perfectly plated, often the result of artificial selection or genetic modification – it is necessary to rediscover a beauty that is imperfect and alive, revealed in the coherence between form, content, and context. Even this polished aesthetic, however, is increasingly being replaced – or complemented – by a counter-trend that celebrates rawness, rusticity, and apparent imperfection. Yet this too can lend itself to aesthetic staging, where “naturalness” is carefully curated to evoke authenticity, simplicity, and artisanal values.

A peasant stew, wood-fired bread, or a seasonal soup tells the story of a landscape, a community, a shared time. This is a beauty that goes beyond appearance, rooted in memory, conviviality, reciprocity, and in a slower temporality that allows for a fuller, more mindful experience. Slowing down, then, means attuning to the rhythms of nature and of everyday life – recognizing biodiversity not only in ingredients, but also in gestures, timescales, and relationships that resist homogenization.

Within this framework, cooking and sharing a meal take on aesthetic and political significance³⁶: they become practices of care and acts of resistance against the serialization of food. Valuing local ingredients, peasant knowledge, and traditional techniques means defending not only biological but also cultural and symbolic biodiversity. This is the vision promoted by the Slow Food movement, founded by Carlo Petrini. Within this approach, the “good” cannot be separated from the “clean” and the “fair”: gastronomic pleasure is inseparably linked to ecological sustainability and social justice. This triad also implies a broader reflection on accessibility, since not everyone enjoys the same freedom to choose what they eat in a system shaped by economic inequality³⁷.

Still, every meaningful food practice – however modest – can be an expression of biodiversity and a form of everyday resistance. Simple dishes made with “poor” ingredients carry the weight of memory and cultural specificity, embodying ecological sensibility and forms of shared, lived knowledge.

6. *DIAITA* AS AN ART OF LIVING

The aesthetic and temporal dimensions of food become particularly evident when we shift our gaze from domestic or rural contexts to the urban stage of street food. Although often associated with speed and informality, street food is frequently grounded in culinary memory, shaped by vernacular expertise and local rhythms. It may be prepared with modest ingredients, but it speaks of place, continuity, and creative adaptation. Its temporality may be fast, yet its roots are slow – embedded in inherited gestures, specific places,

³⁵ E. Di Stefano, *Food: Ordinary Practice or Extraordinary Experience?* in L. Giombini, A. Kvokačka (eds.), *Everydayness. Contemporary Aesthetic Approaches*, University of Prešov, Prešov – Roma TRE Press. Rome 2021, pp. 161-173.

³⁶ R. Sassatelli, F. Davolio, *Consumption, pleasure and politics: Slow Food and the politico-aesthetic problematization of food*, in “Journal of consumer culture”, vol. 10, n. 2, 2010, pp. 202-232.

³⁷ Structural inequalities often make ecologically rooted food options less affordable than ultra-processed industrial ones. Aesthetic and ethical engagement with food thus requires not only awareness but also material conditions that enable participation. The art of living, to be truly inclusive, must intersect with questions of redistribution and food justice. On the socio-economic inequalities that limit access to healthy and sustainable diets, see M. Pollan, *In Defense of Food*, cit. particularly for his analysis of how industrialized food systems make processed products cheaper and more accessible than biodiverse or ecologically sustainable alternatives.

and shared practices. What distinguishes authentic street food is not the speed of ingestion, but the temporal depth of its preparation, its symbolic embeddedness, and its connection to the everyday rhythms of local life. In this sense, street food can generate a situated aesthetic experience – informal yet meaningful – where authenticity arises not from refinement or slowness per se, but from contextual coherence and performative embeddedness in a living culture. Even when consumed quickly, such foods can reflect a form of daily art of living insofar as they express embodied knowledge, cultural continuity, and a situated relation to place.

From here, we can trace a conception that is both ancient and strikingly relevant today – a view of the relationship between nourishment, the body, and the environment grounded in the Greek notion of *diaita*. This term did not simply refer to a dietary regimen, but to a harmonious and balanced way of life. In light of pragmatist aesthetics, *diaita* can be reinterpreted today as an art of living in which eating becomes an integral part of an ethical, aesthetic, and relational practice. As John Dewey suggests, aesthetic experience is not confined to the domain of art – it can emerge in any aspect of daily life, whenever sensation, action, and thought are consciously integrated. In *Art as Experience*³⁸, Dewey emphasizes that even a meal, when lived attentively, can carry full aesthetic value: what matters is not only the final result, but the entire process that precedes and surrounds it – from the choice of ingredients to their preparation, from the environmental setting to the act of sharing. Aesthetic experience thus appears as an emotional and intellectual unity that brings meaning to ordinary gestures.

Moving in this same direction is Richard Shusterman's somaesthetics³⁹, which places the lived and felt body (*soma*) at the center of aesthetic, ethical, and cognitive experience. Everyday bodily practices – eating, cooking, breathing, walking – when performed with awareness, become opportunities for self-cultivation and for sensitive interaction with the world. In his essay *Somaesthetics and the Fine Art of Eating* (2016)⁴⁰ Shusterman develops a nuanced analysis of the “art of eating” as a mindful and embodied practice, distinguishing it from the mere act of ingestion. Eating, he argues, is a temporal, performative art akin to music or dance, which engages multiple senses – including proprioception and kinaesthesia – and can foster both aesthetic pleasure and somatic health. Crucially, he emphasizes the temporal dimension of eating: not merely as a succession of courses, but as a choreographed sequence of actions – smelling, chewing, swallowing, breathing – whose rhythm and coordination shape the aesthetic quality of the experience. Drawing an analogy with theatre, he suggests that the act of eating is not simply about the food (the “script”) but about the way it is performed: a corporeal interpretation that transforms nourishment into a meaningful event. This performative temporality, far from being superficial, becomes a mode of attention and self-cultivation. It invites us to reclaim eating as an art of presence – where the rhythm of the meal mirrors a rhythm of life attuned to body, others, and environment. His reflections also highlight the value of digestion and somatic well-being: good food – even when not visually perfect – is that which supports health and vitality. In this light, the aesthetics of food emerges as an embodied cultural practice, capable of fostering awareness, belonging, and respect for biodiversity⁴¹.

³⁸ J. Dewey, *Art as Experience*, Capricorn Press, New York 1958.

³⁹ R. Shusterman, *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.

⁴⁰ R. Shusterman, *Somaesthetics and the Fine Art of Eating*, in S. Irvin (ed.), *Body Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2016, p. 262-264.

⁴¹ R. Pryba, *Somaesthetics and Food*, in “Journal of Somaesthetics”, Vol. 2, n. 1 and 2 (special issue). 2016 [online]. Available at: <https://somaesthetics.aau.dk/index.php/JOS/issue/view/138>. [accessed: 10. 4.2025]; D. Koczanowicz, *The Aesthetics of Taste: Eating within the Realm of Art*, cit., esp. Chapter 4 (*Somaesthetics and the Art of Eating*), pp. 98-116.

Diaita, then, is not a nutritional prescription, but a practice of living that places the body at the core of meaningful experience. It is a continuous exercise in relating taste, ethics, and the environment – where sensibility becomes a mode of thought and a daily gesture of responsibility.

This paradigm finds a particularly emblematic expression in the Mediterranean diet, understood not merely as a nutritional regimen but as a food culture grounded in seasonality, plant-based variety, and conviviality. The Mediterranean diet can be reinterpreted as a form of relational care and resistance to the temporal acceleration and spatial disintegration of contemporary life⁴².

Numerous studies highlight its value as a sustainable and resilient dietary model, capable of integrating individual health with environmental responsibility. A compelling synthesis of this approach is offered by the “double pyramid” model – nutritional and ecological. Alongside the traditional food pyramid, this model places an inverted ecological pyramid that ranks foods according to their environmental impact. What emerges is that the healthiest foods are also those with the lowest ecological footprint. In other words, what is good for the body is also good for the planet. Shifting dietary choices toward healthy and sustainable models such as the Mediterranean diet has the potential to improve both human health and the health of Earth’s ecosystems⁴³.

From this perspective, *diaita* becomes a mindful practice for inhabiting the world with care – one that restores meaning to minimal, everyday gestures, grounded in the awareness that food is never separate from life, from the landscape, or from others.

7. CONCLUSION

The reflections developed in this essay have shown how food, far from being a merely physiological necessity or object of consumption, represents a crucial interface between aesthetic perception, ecological awareness, and everyday experience. Unlike most studies that treat food either as nutrition or cultural heritage, this essay has proposed an aesthetic-pragmatic approach to biodiversity, grounded in relational practices and sensorial engagement. By rethinking our relationship with food through the lens of biodiversity, we uncover a broader horizon in which care, slowness, and sensoriality become conditions for a sustainable art of living.

From the critique of agro-industrial homogenization to the rediscovery of local food as an auratic and relational experience; from the concept of *diaita* as a lived aesthetic ethic to the somaesthetic insights on taste and embodiment, the essay has aimed to recompose the fragmented relationship between humans and nature through the humble yet vital gesture of eating.

This reconstruction has also acknowledged that food practices are never abstract or neutral: they unfold within material, cultural, and economic conditions that shape the possibilities of access, awareness, and care. For this reason, any aesthetics of food that seeks to go beyond lifestyle must also attend to structural issues – including justice, redistribution, and education.

⁴² L. Armato, *Dieta mediterranea come terapia culturale*, in “Dialoghi Mediterranei”, no. 74, July 2025. The article connects overeating to a broader existential and cultural void in modern societies. In this perspective, the Mediterranean way of eating is not only a health model, but also a cultural and spiritual antidote to the “non-places” and “non-foods” of global industrial modernity.

⁴³ M.L. Truzzi et al., *Mediterranean Diet as a model of sustainable, resilient and healthy diet*, in “Progress in nutrition”, vol. 22, n. 2, 2020, pp. 1-7.

In this light, the aesthetics of biodiversity is not a theory of beautiful forms but a practice of care – for the body, for others, and for the Earth. It is an invitation to inhabit the world more slowly and attentively, recognizing that the way we eat can transform not only ourselves but also our shared ecological future.

BIBLIOGRAPHY

- Adams, M., *The Aesthetic value of local food*, in “The Monist”, vol. 101, n. 3, 2018, pp. 324-339.
- Armato, L., *Dieta mediterranea come terapia culturale*, in “Dialoghi Mediterranei”, no. 74, July 2025.
- Baudrillard, J., *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1994.
- Benjamin, W., *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility*, Second Version, in *Selected Writings 1935-1938*. Vol. 3, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London (England) 2002, pp. 101-139.
- Berleant, A., *Art and Engagement*, Temple University Press, Philadelphia 1991.
- Berleant, A., *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia 1992.
- Böhme, G., *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*, in “Thesis Eleven” n. 36, 1993, pp. 113-126.
- Böhme, G., *Critique of Aesthetic Capitalism*, Mimesis International, Sesto San Giovanni (MI) 2017.
- Böhme, G., *The Art of the Stage Set as a Paradigm for an Aesthetics of Atmospheres*, in “Ambiances. Environnement sensible, architecture et espace urbain” [online] 2013, <https://journals.openedition.org/ambiances/315> [accessed: 10. 4.2025].
- Borghini, A., Casetta, E., *Filosofia della biologia*, Carocci, Roma 2013.
- Brady, E., *Smells, Tastes, and Everyday Aesthetics*, in D.M. Kaplan (ed.), *The Philosophy of Food*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2012, pp. 69-86.
- Brady, E., *The Aesthetics of Agricultural Landscapes and the Relationship between Humans and Nature*, in “Ethics, Place & Environment”, vol. 9, n. 1, 2006, pp.1-19.
- Caimotto, M. C., Molino, A., *Anglicisms in Italian as Alerts to Greenwashing: A Case Study*, in “Critical Approaches to Discourse Analysis across Disciplines”, vol. 5, n. 1, 2011, pp. 1-16.
- Carson, R., *Silent Spring*, Mariner Books Classics, Boston (Mass.) 2022.
- Delmas, M. A., Burbano, V. C., *The Drivers of Greenwashing*, in “California Management Review”, vol. 54, n.1, 2011, pp. 64-87.
- Dewey, J., *Art as Experience*, Capricorn Press, New York 1958.
- Di Stefano, E. *Food: Ordinary Practice or Extraordinary Experience?* in L. Giombini, A. Kvokačka (eds.), *Everydayness. Contemporary Aesthetic Approaches*, Prešov, University of Prešov – Rome, Roma TRE Press, 2021, pp. 161-173.
- Di Stefano, E., *Che cosa è l'estetica quotidiana*, Carocci, Roma 2019.
- Faith, D. P., *Biodiversity*, in “The Stanford Encyclopedia of Philosophy” [online] 2023.
- Fargione, D., Iovino S. (eds.), *Contaminazioni ecologiche. Cibi, nature, culture*, LED Edizioni Universitarie, Milano 2015.

- Heldke, L., *But Is It Authentic? Culinary Travel and the Search for the 'Genuine Article'*, in C. Korsmeyer (eds.), *The Taste Culture Reader: Experiencing Food and Drink*, Berg, Oxford 2003, pp. 385–394.
- Koczanowicz, D., *The Aesthetics of Taste: Eating within the Realm of Art*, Brill, Leiden, 2023.
- Korsmeyer, C., *Making Sense of Taste: Food and Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1999.
- Lipovetsky, G., Serroy, J., *L'esthétisation du monde: vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Gallimard, Paris 2013.
- Lovejoy, A., *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 2010.
- Mancioppi, E., *Osmospheres. Smell, Atmosphere, Food*, Mimesis International, Sesto San Giovanni (MI) 2023.
- Oksanen, M., Pietarinen, J. (eds.), *Philosophy and Biodiversity*, Cambridge University Press, New York 2004.
- Perullo, N., *Aesthetics Without Objects and Subjects. Relational Thinking for Global Challenges*, Bloomsbury, London 2025.
- Perullo, N., *Estetica ecologica. Percepire saggio, vivere responsabile*, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI) 2020.
- Perullo, N., *Can cuisine be art? A philosophical (and heterodox) proposal*, in S. Bottinelli and M. d'Ayala Valva (eds.), *The Taste of Art: Cooking, Food, and Counterculture in Contemporary Practices*, University of Arkansas Press, Fayetteville 2017, pp. 23–44.
- Petrini, C., *Slow Food Nation: Why our Food Should be Good, Clean, and Fair*, Rizzoli Ex Libris, New York 2013.
- Pingali, P.L., *Green Revolution: Impacts, limits, and the path ahead*, in "Proceedings of the National Academy of Sciences", 109, 2012, pp. 12302–12308.
- Pollan, M., *The Omnivore's Dilemma: A Natural History of Four Meals*, Penguin Press, New York 2006.
- Pollan, M., *In Defense of Food. An Eater's Manifesto*, Penguin Press, New York 2009.
- Pryba, R., *Somaesthetics and Food*, in "Journal of Somaesthetics", Vol. 2, n. 1 and 2 (special issue) 2016 [online]. Available at: <https://somaesthetics.aau.dk/index.php/JOS/issue/view/138>. [accessed: 10. 4.2025]
- Redzepi, R., *Noma: Time and Place in Nordic Cuisine*, Phaidon Press, London 2010.
- Saito, Y., *Aesthetics of Care. Practice in Everyday Life*, Bloomsbury, London 2022.
- Saito, Y., *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2007.
- Sassatelli, R., Davolio, F., *Consumption, pleasure and politics: Slow Food and the politico-aesthetic problematization of food*, in "Journal of consumer culture", vol. 10, n. 2, 2010, pp. 202–232.
- Shiva, V., *The Violence of the Green Revolution. Third World Agriculture, Ecology and Politics*, Zed Books, London 1991.
- Shiva, V., *Who Really Feeds the World? The Failures of Agribusiness and the Promise of Agroecology*, Zed Books, London 2016.

- Shusterman, R., *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.
- Shusterman, R., *Somaesthetics and the Fine Art of Eating*, in S. Irvin (ed.), *Body Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2016, pp. 261-280.
- Takacs, D., *The Idea of Biodiversity. Philosophies of Paradise*, John Hopkins University Press, Baltimore and London 1996.
- Truzzi, M.L. et al., *Mediterranean Diet as a model of sustainable, resilient and healthy diet*, in “Progress in nutrition”, vol. 22, n. 2, 2020, pp. 1-7.
- Wilson, E.O.; Peters, F.M. (ed.), *Biodiversity*, National Academy Press, Washington DC 1988.
- Wilson, E.O., *The diversity of life*, Belknap University Press, Cambridge (Mass.) 1992.

**ESTETICA DELLA ZONA CRITICA:
ECOLOGIA, SCIENZA, POLITICA**

Enrico Comes

 ORCID: 0009-0005-0043-9894

Università degli Studi di Milano (00wjc7c48)

Contacts: enrico.comes@unimi.it

ABSTRACT

Prendendo le mosse dal concetto di biodiversità, questo contributo esplora l'intersezione tra estetica e scienze ambientali, proponendo una co-implicazione metodologicamente ecologica. Il pensiero di Bruno Latour – qui reinterpretato attraverso una lente estetico-ecologica – svolge un ruolo chiave nella decostruzione del dualismo ontologico moderno che sta alla base sia di alcuni filoni dell'estetica ambientale sia della nozione stessa di biodiversità. Ciò apre la strada a un'estetica relazionale e atmosferica attenta alla compresenza di attori umani e non umani, arricchita da una scienza culturalmente situata. Tale approccio trova espressione concreta nel concetto di Zona Critica, inteso come paradigma compositivo in cui la bellezza emerge come equilibrio instabile di elementi estetici, cognitivi e politici.

Parole chiave: Zone critiche, Biodiversità, Estetica ambientale, Bruno Latour.**AESTHETICS OF THE CRITICAL ZONE: ECOLOGY, SCIENCE, POLITICS**

Starting from the concept of biodiversity, this contribution explores the intersection between aesthetics and environmental sciences, proposing a methodologically ecological co-implication. Bruno Latour's thought – reinterpreted here through an aesthetic-ecological lens – plays a key role in deconstructing the modern ontological dualism underlying both certain strands of environmental aesthetics and the very notion of biodiversity. This opens the way for a relational and atmospheric aesthetics attentive to the co-presence of human and non-human actors, and enriched by a culturally situated science. This approach finds concrete expression in the concept of the Critical Zone, understood as a compositional paradigm where beauty emerges as an unstable balance of aesthetic, cognitive, and political elements.

Keywords: Critical Zones, Biodiversity, Environmental Aesthetics, Bruno Latour.

1. ALCUNE CONSIDERAZIONI INTRODUTTIVE, TRA BIODIVERSITÀ E GEODIVERSITÀ

Il termine *biodiversità* nasce all'interno di una precisa congiuntura storico-scientifica culminata nel *National Forum on BioDiversity* tenutosi a Washington D.C. nel 1986. È in questo contesto, grazie all'intuizione del biologo Walter G. Rosen – allora Senior Program Officer presso il National Research Council degli Stati Uniti – che si pone la necessità di una nuova sintesi linguistica, capace di esprimere in forma concisa l'allarmante consapevolezza della perdita di varietà biologica. *Biodiversity* nasce così come contrazione dell'espressione inglese *biological diversity*, con un intento che è al tempo stesso descrittivo e strategico. Un ulteriore passo verso una sua maggiore affermazione teorica è stato poi compiuto nel 1988 con la pubblicazione degli atti del Forum a firma di Edward O. Wilson, a cui il termine *biodiversità* è stato successivamente associato in ragione del suo importante lavoro teorico e divulgativo¹.

Tuttavia, per una più completa formalizzazione terminologica è necessario attendere la Conferenza di Rio de Janeiro del 1992 e la contestuale stipula della *Convenzione sulla Diversità Biologica*, in cui all'articolo 2 si precisa che per *biodiversità* si intende «the variability among living organisms from all sources including, *inter alia*, terrestrial, marine and other aquatic ecosystems and the ecological complexes of which they are part; this includes diversity within species, between species and of ecosystems»². Un'articolazione che traduce la complessità semantica del concetto in una pluralità di livelli – dal molecolare al sistemico, dal locale al planetario – e ne rivela fin da subito l'intrinseca eccedenza rispetto a un uso puramente tecnico o settoriale.

Proprio in virtù di questa polivalenza strutturale, il termine ha catalizzato attorno a sé un confronto multidisciplinare. La sua fortuna critica, tuttavia, non è stata esente da tensioni: non sono mancati approcci più scettici che ne hanno contestato per l'appunto l'eccessiva estensione semantica, paventando il rischio di un'impasse epistemologica tale da compromettere la definizione stessa dei criteri funzionali alla selezione delle aree da tutelare³. Ma forse è proprio in questa mancata univocità, in questa resistenza alla riduzione classificatoria, che il concetto dispiega la propria maggiore fecondità: non tanto come nozione puramente analitica, quanto piuttosto come *dispositivo performativo*⁴ capace di attivare transiti tra saperi e pratiche, di porsi come spazio di coabitazione teorica tra linguaggi differenti. È in tale tensione, tra esigenza di chiarezza e apertura alla molteplicità, che la *biodiversità* rivela la sua piena operatività concettuale. Non come categoria stabile, ma come *campo di risonanza* per una teoria dell'ambiente che sappia farsi carico della complessità irriducibile del vivente e della pluralità dei mondi che esso abita.

Comprendere la *biodiversità*, nella sua articolazione interna e stratificata, esige un'attenzione non solo agli elementi che la compongono, ma soprattutto alla relazione che tra essi si istituisce. In questa dinamica relazionale, in cui nessun elemento è isolabile dal sistema di connessioni che lo sostiene, si manifesta una logica della coappartenenza che travalica il dominio strettamente biologico. È proprio in questo intreccio che sembra rivelarsi, come in filigrana, una dimensione squisitamente estetica: là dove l'estetico – recuperato nella sua originaria accezione di *aisthesis* – si configura come apertura percettiva, disponibilità alla relazione,

¹ E. O. Wilson, M. P. Frances, (ed. by) *Biodiversity*, Washington, DC: National Academy Press, 1988.

² <https://www.cbd.int/convention/articles/default.shtml?a=cbd-02>

³ Cfr. C. Santana, *Save the planet: Eliminate biodiversity* in "Biology and Philosophy", 29 (VI), 2014.

⁴ E. Cassetta., J.M. da Silva., D. Vecchi, *Biodiversity Healing*, in Cassetta, E., da Silva J.M., Vecchi, D., (ed.), *From Assessing To Conserving Biodiversity, Conceptual and Practical Challenges*, Springer, Berlino, 2019.

sensibilità diffusa al mondo e ai suoi legami. In questa accezione, la sensibilità non è solo un prerequisito dell'esperienza, ma ne costituisce l'orizzonte generativo, il luogo in cui la relazione prende forma come figura viva e mutevole. Così, all'interno di questo spazio epistemologicamente ibrido si apre un orizzonte critico che rende possibile situare una riflessione dichiaratamente estetica, orientata verso la costruzione di un linguaggio comune tra estetica e scienze dell'ambiente.

La proposta qui avanzata si colloca precisamente in questo incrocio inteso non come semplice incontro interdisciplinare, ma come tentativo volto a una vera e propria *co-implicazione disciplinare* che muove verso una riorganizzazione complessiva del sapere nel senso di quella transdisciplinarietà teorizzata da Morin⁵. Un simile approccio si rivela quanto mai necessario nella misura in cui riflettere sulla biodiversità, ed è questa la tesi da cui si muove, sembra implicare il rischio di restare imbrigliati nelle maglie di quella epistemologia disgiuntiva che il concetto stesso intende superare e che affonda le radici nella più generale partizione ontologica moderna tra natura e cultura. Nonostante la sua vocazione integrativa, la nozione di biodiversità rischia di ridurre la complessità ecologica a una dimensione esclusivamente biologica.

A dimostrarlo è la stessa definizione precedentemente richiamata, articolata sulla evidente distinzione epistemologica tra organico e inorganico con una netta prevalenza di attenzione e sensibilità per la dimensione organica. Ad essere espunto è infatti ogni riferimento all'azione di elementi inorganici come, per esempio, quelli geologici, geomorfologici, idrologici, pedologici, ossia a tutto ciò che attiene alla sfera della *geodiversità*. Quest'ultima comprende la varietà di tutti gli elementi non viventi, inorganici appunto, insieme ai processi e alle interazioni che li determinano, e che sono tuttavia indispensabili alla formazione proprio di quegli ecosistemi entro cui si sviluppano le forme di vita considerate dalla biodiversità. A ben vedere infatti, le caratteristiche geologiche di un terreno – intendendo l'insieme delle proprietà chimiche, mineralogiche e sedimentarie – risultano determinanti per la presenza o l'assenza di specifiche specie animali o vegetali o perfino per la qualità delle acque. Senza contare, infine, il ruolo essenziale svolto dalle strutture geomorfologiche nel processo di formazione dei diversi habitat che accolgono la varietà delle specie viventi⁶.

In questa *diminutio* sembra di poter scorgere una difficoltà nell'estensione della capacità agentiva, ancora limitata alla sola sfera del vivente – seppur oltrepassando la centralità esclusiva dell'umano – secondo un dispositivo di riconoscimento che continua tuttavia a ricalcare uno stereotipo propriamente moderno. Come se, all'interno di ciò che chiamiamo natura, si operasse una nuova partizione tale per cui solo ad alcuni esseri è riconosciuta un'*agency*, e dunque una dignità ontologica degna di tutela. È qui, forse, che comincia a farsi visibile il nodo problematico: la nozione stessa di natura, così come viene frequentemente impiegata nel discorso ecologico e nella quale anche il concetto di biodiversità si iscrive, risulta portatrice di un'ambiguità epistemologica che ne limita la portata trasformativa. Occorre allora interrogare criticamente i presupposti teorici su cui essa si fonda, mostrando come quella che si presenta come un'idea neutra di natura sia in realtà già un prodotto storico, culturale, stratificato da gerarchie implicite. Questo limite si ripresenta, seppur in forme diverse, anche nel dibattito interno all'estetica ambientale, dove a prevalere è ancora una concezione troppo codificata di natura, spesso ridotta a visioni scientifiche o a sfondo scenico del sentire.

In tale contesto, il pensiero di Bruno Latour, qui reinterpretato in una prospettiva estetico-ecologica, sembra offrire un contributo decisivo alla decostruzione delle strutture epistemologiche disgiuntive ere-

⁵ E. Morin, *La Méthode. 1. La nature de la nature*, Paris, Seuil, 1990.

⁶ H. Tukiainen, *Geodiversity and Biodiversity*, in A. Rocha, C. M. Travassos, M. P. C. Marques, & A. M. Correia (eds.), *Advances in Geomorphology and Quaternary Studies*, Springer 2021, pp. 99-109.

ditate dalla modernità, invitando a pensare una nuova dimensione ecologica in cui anche al non vivente viene riconosciuta una propria specifica *agency*. Ciò che viene qui privilegiato è allora un'estetica *relazionale*, capace di accogliere la presenza e l'azione di attori eterogenei all'interno di un campo esperienziale che, con Gernot Böhme, potremmo definire *atmosferico*: una dimensione qualitativa, affettiva, sensibile. Una simile impostazione sembra segnare, da un lato, una netta discontinuità rispetto a talune rigidità del dibattito canonico sull'estetica ambientale; ma dall'altro, se ne offre come possibile prosecuzione critica, capace di ampliarne il lessico teorico e di riaprirne le domande fondamentali.

2. ESTETICA ED ECOLOGIA

La pubblicazione nel 1966 del saggio *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*, a firma del filosofo scozzese Ronald Hepburn, è comunemente considerata come l'atto d'origine dell'attuale dibattito sull'estetica ambientale. Lo scritto costituisce infatti il tentativo più esplicito di restituzione di una nuova attenzione teorica al tema della natura, precorrendo per certi versi una sensibilità che ha successivamente attraversato e influenzato il resto del pensiero estetico europeo, e non solo, dal secondo Novecento sino ad oggi⁷. Il valore innovativo di questa proposta emerge con maggiore evidenza se messo in relazione alla profonda cesura inaugurata nel discorso estetico a partire dall'Ottocento, in particolare con l'assunto hegeliano che faceva dell'arte l'ambito di manifestazione dell'Assoluto a scapito della dimensione naturale.

Per contro, la proposta teorica avanzata dal filosofo scozzese si configura, infatti, come un recupero radicale della dimensione estetica nella relazione con la natura. Riposizionamento che viene operato a partire dal ripensamento dell'idea stessa di bellezza naturale che, a ben vedere, è articolato a sua volta su uno spostamento di paradigma tale per cui dall'arte, interpretata come ambito dell'artificio, si passa alla natura intesa come dimensione originaria. Un passaggio che fa della bellezza naturale il segno sensibile del bene in contrapposizione all'artificialità dell'agire umano, secondo una visione che attribuisce valore morale alla natura. Occorre qui dire che ad animare l'interrogazione filosofica di Hepburn è l'esigenza di far fronte a una realtà sempre più segnata dagli effetti distruttivi dell'agire umano. Una sensibilità che si chiarisce, peraltro, se collocata in una storia di più lungo corso le cui radici affondano nel quadro del trascendentalismo americano, da cui Hepburn muove i suoi passi teorici⁸. Ecco allora che estetica ambientale ed etica ambientale si determinano sin dall'origine come campi di ricerca profondamente interconnessi. Un dato tutt'altro che secondario, che aiuta invece a comprendere la tendenza dell'estetica ambientale a risolvere la sua argomentazione in una dimensione etica, per via dell'influenza delle istanze ecologiste.

In altre parole, è la necessità etico-ecologica di correggere un agire umano ormai corrotto che porta il filosofo scozzese a vedere nella natura il paradigma per una condotta più equilibrata. E però, pur nel tentativo del tutto nobile di superare la frattura moderna tra natura e cultura, recuperando una dimensione di prossimità e armonia con la natura, l'impianto teorico di Hepburn finisce *de facto* per ristabilirla, nella misura in cui attribuisce alla natura un valore morale e la considera come pura exteriorità con cui ricongiungersi.

⁷ Per una ricostruzione storica più approfondita si veda P. D'Angelo, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2001; e il saggio introduttivo di Valeria Maggiore in V. Maggiore, S. Tedesco (a cura di) *Ecoestetica. Scritti sull'estetica della natura*, Meltemi, Milano 2023.

⁸ Cfr. P. Furia, *Recovering Landscape and Landscape Beauty in Environmental Aesthetics*, in "Contemporary Aesthetics, Special Volume" (XXI) 2024.

Va da sé che questa posizione non esaurisce l'intero spettro del dibattito sull'estetica ambientale: identificarla con esso equivarrebbe a una semplificazione teorica piuttosto azzardata. Tuttavia, si può affermare che molte delle riflessioni interne a tale ambito si articolano proprio a partire dalla distinzione, concettualmente densa e problematica, tra natura e cultura. Ciò diventa particolarmente importante da osservare dal momento che tale presupposto genera a sua volta implicazioni estetiche del tutto peculiari che si manifestano nella distinzione, operata in seno al tema del bello, tra un corretto apprezzamento estetico dell'oggetto artistico da un lato, e dell'oggetto naturale dall'altro.

Come osserva Emily Brady, proseguendo la linea teorica già tracciata da Ronald Hepburn, l'estetica ambientale si interroga su «how does an aesthetic appreciation of nature differ from an appreciation of artworks?»⁹. Problema che si articola ulteriormente nelle domande: «what is distinctive about environments as compared to artworks? What guides aesthetic appreciation of nature in the absence of art history, knowledge of artistic intention, and the conventions that govern the judgment of artworks?»¹⁰. L'orizzonte che si dischiude, dunque, è quello di un'estetica della natura che intende costituirsi come campo autonomo, emancipato dai codici storici della fruizione artistica, giungendo – in taluni casi – a rivendicare per sé un'apprezzabilità scevra da ogni implicazione culturale.

Si tratta, a ben vedere, di una postura che mira a una distinzione radicale tra gli oggetti naturali e quelli intenzionalmente prodotti dall'uomo, nella convinzione che l'apprezzamento estetico debba avvenire *in purezza*, vale a dire nella sospensione di ogni forma di mediazione simbolica o conoscitiva. In questa direzione, tanto Hepburn quanto Brady tentano di enucleare una serie di criteri distintivi che separerebbero l'oggetto naturale da quello estetico, reiterando in tal modo la demarcazione ontologica tra natura e cultura. Una posizione difficile da sostenere alla luce dello scenario dischiuso dal sopraggiungere dell'Antropocene, in cui – come notato da Latour – a proliferare sono corpi ibridi, la cui comprensione secondo le categorie moderne di natura e cultura è destinata a fallire¹¹.

Lungo questa traiettoria teorica si colloca anche la riflessione di Allen Carlson, secondo cui la comprensione della natura e finanche la sua esperienza estetica sono affidate in ultima istanza alla scienza¹². «If our aesthetic appreciation of nature helps to determine our ethical views concerning nature, then our aesthetic appreciation of nature should be of nature as it in fact is rather than as what it may appear to be»¹³. Il senso della proposta qui elaborato è chiaro: l'apprezzamento estetico della natura deve fondarsi su una comprensione oggettiva del reale, secondo i parametri offerti dalle scienze naturali.

Ciò che lascia sorpresi di tale posizione è l'assunto secondo cui esisterebbe un darsi originario della natura, immediato e privo di ogni mediazione, distinto dalla sua rappresentazione, e riconoscibile unicamente attraverso l'attività scientifica. Ma se Carlson si spinge ad affermare ciò, non solo replicando la distinzione tra natura e cultura ma anche appiattendolo sostanzialmente la fruizione estetica della natura alle sole categorie scientifiche, è perché ignora l'impossibilità di poter cogliere la natura prescindendo dalle mediazioni culturali. Già von Humboldt con la sua straordinaria attenzione alla storicità delle rappresentazioni scien-

⁹ E. Brady, *Environmental Aesthetics* in J. Callicott, R. Frodeman (eds.) *Encyclopedia of Environmental Ethics and Philosophy*, Detroit: McMillan 2009, p. 313.

¹⁰ E. Brady, *Environmental Aesthetics*, p. 317.

¹¹ Cfr. B. Latour, *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico* (2015) trad. it. di D. Caristina, Meltemi, Milano 2020.

¹² Una posizione condivisa, per esempio, anche da Holmes Rolston III. Si veda H. Rolston III, *Does Aesthetic Appreciation of Landscapes Need to Be Science-Based?*, in "The British Journal of Aesthetics", (XXXV) 1995, pp. 374-386.

¹³ A. Carlson, *Nature, Aesthetic Judgement, and Objectivity*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", (XL), 1 1981, pp. 15-27, qui p. 24.

tifiche aveva mostrato come ogni sguardo sulla natura sia già sempre un'interpretazione culturale, un'operazione simbolica che implica sensibilità, cultura e storicità.

Appare allora evidente come, nel tentativo di salvaguardare l'integrità di una natura autonoma e separata, buona parte dell'estetica ambientale si trovi costretta ad escludere o minimizzare le dinamiche storicamente determinate di interazione tra umano e non umano. A meno che – come suggerito da Arnold Berleant – non si scelga di ripensare radicalmente il concetto stesso di ambiente, riconoscendo in esso non soltanto la natura selvaggia, ma anche i luoghi dell'artificio, fino agli ambienti più radicalmente costruiti come nel caso di Disneyland¹⁴. Per quanto, anche in Berleant permangono ambiguità teoriche che rischiano di lasciare irrisolta la frattura tra naturale e culturale¹⁵.

Dove invece il superamento di tale opposizione sembra trovare maggiore coerenza teorica è nell'ambito dell'estetica ecologica¹⁶. A emergere qui in primo piano è una concezione relazionale del concetto di ambiente, ispirata alla definizione originaria di ecologia formulata da Ernst Haeckel, successivamente sviluppata nei dibattiti della biologia teoretica del primo Novecento e nelle più recenti riflessioni sulla biodiversità¹⁷. In termini prettamente estetici, questo significa riconoscere il nostro essere collocati sensibilmente all'interno di una continuità di natura e cultura. Una continuità colta pienamente, per altro verso, dalla riflessione estetica contemporanea sul paesaggio¹⁸.

Ciononostante, anche nell'estetica ecologica, apparentemente capace di scardinare l'opposizione moderna tra soggetto e oggetto, tra interno ed esterno, permangono aporie. Alcuni contributi, infatti, pur ponendo particolare enfasi sulla dimensione relazionale dell'estetico, tendono a riaffermare l'idea di una bellezza intrinseca alla natura, quasi si trattasse di una qualità oggettiva o, per dirla con Böhme, di una qualità primaria della natura¹⁹. In questo senso, si assiste a una sottile ricaduta ontologizzante che, lungi dal superare la frattura epistemica tra natura e cultura, finisce per riproporla sotto forma di un'essenzializzazione del bello naturale. Va da sé che tale impostazione si scontra con alcune delle acquisizioni più significative della tradizione estetica moderna: si pensi all'idea di bello teorizzata da Hume o al giudizio estetico elaborato da Kant.

È dunque in questa prospettiva, certamente parziale, che si può rileggere criticamente l'evoluzione del dibattito sull'estetica della natura degli ultimi decenni. Dalle formulazioni iniziali di Hepburn alle articolazioni più recenti dell'estetica ambientale e dell'estetica ecologica, ciò che permane è, in molti casi, una forma di autonomizzazione della natura e con essa una persistente exteriorizzazione dell'esperienza estetica fondata su una separazione profonda tra il soggetto umano e l'ambiente che lo circonda. Sia nel riduzionismo scientifico dell'apprezzamento estetico proposto da Carlson, quanto nella tendenza alla reificazione del valore naturale in alcune declinazioni che avvicinano l'estetica ecologica alle posizioni della *deep ecology*,

¹⁴ Cfr. A. Berleant, *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, 1992.

¹⁵ Per esempio, l'idea di una critica ambientale quale esito di una estetica descrittiva. Tale forma di critica è da Berleant pensata sul modello della critica artistica, il cui fine sarebbe quello di insegnarci a vedere la natura. Di contro, si può affermare che come per l'esperienza estetica dell'arte, anche quella naturale prescinde dalla critica. Si veda, A. Berleant, *The Aesthetics of Environment*, pp. 135-137.

¹⁶ Seppur non del tutto codificata all'interno del dibattito estetico, per estetica ecologica si intende qui una tradizione di ambito più continentale, per certi versi contrapposta all'estetica ambientale di matrice più analitica. Affinità e differenze tra queste due linee di ricerca sono ben tracciate in P. D'Angelo, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 90-91.

¹⁷ Cfr. J. von Uexküll, *Biologia teoretica*, (a cura di) Luca Guidetti, Quodlibet, Macerata 2015.

¹⁸ Cfr. P. D'Angelo, (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009; P. Furia, *Spaesamento. Esperienza estetico-geografica*, Meltemi, Milano 2023.

¹⁹ S. Godlovitch, *Rompighiaccio: ambientalismo ed estetica naturale*, in V. Maggiore, S. Tedesco (a cura di) *Ecoestetica. Scritti sull'estetica della natura*, Meltemi, Milano 2023.

si mantiene attiva, seppur in forme diverse, quella frattura tra natura e cultura che con il sopraggiungere dell'Antropocene si disvela in tutta la sua problematicità.

Se si vuole effettivamente pensare un'estetica della biodiversità, un'estetica cioè che sia all'altezza della complessità contemporanea, occorre allora provare a insistere su una dimensione relazionale del nostro abitare il mondo e perciò della nostra esperienza estetica, l'essere noi sempre immersi in contesti ibridi.

3. FINE DELLA NATURA: PER UNA ECOLOGIA POLITICA

In questa direzione, la prospettiva ecologico-politica elaborata da Bruno Latour si configura come una risorsa teoretica di particolare rilevanza nella misura in cui consente di operare una decostruzione *radicitus* della distinzione, ormai divenuta problematica, tra natura e cultura. Comprendere a fondo l'ecologia latouriana implica infatti riconoscere l'artificialità – tanto quanto la potenzialità – insita nella costruzione teorica del concetto stesso di natura, al punto che ecologia per Latour non è «l'irruzione della natura nello spazio pubblico, ma la *fine* della natura intesa come concetto che ci consentirebbe di riassumere i nostri rapporti con il mondo e pacificarli»²⁰.

Nel corso della modernità, precisa Latour, il ricorso a questo concetto ha reso possibile «qualificare un essere per la sua appartenenza a un certo ambito della realtà», consentendo dunque di «collocarlo entro una gerarchia unificata che spazia dal più grande al più piccolo degli esseri»²¹. Ecco allora che in questa operazione di partizione del reale, la natura si configura come dispositivo di pacificazione epistemica, capace di ridurre la complessità dei nostri rapporti con il mondo – articolata in continui scambi e intrecci – a una grammatica univoca. Un'efficacia simbolica esercitata in gran parte semanticamente attraverso il suo uso al singolare, che ne ha assolutizzato la portata e stabilizzato la funzione. Ma proprio nel momento in cui a prender forma è il Nuovo Regime Climatico, per utilizzare una formula divenuta centrale nell'impianto teorico latouriano, questa immagine armonica e pacificata della natura va incontro a una crisi radicale. Non è un caso, infatti, che la questione ambientale si manifesta allorquando ci rendiamo conto della fine dell'idea di un ambiente fuori di noi.

A segnare la dissoluzione del confine tra un *dentro* e un *fuori*, mettendo in questione l'intero apparato categoriale della modernità, è l'irruzione sulla scena degli «oggetti-chiomati», ibridi inscindibili di natura e cultura. Con essi viene meno non solo la distinzione tra soggetto e oggetto, ma anche quell'idea di scienza come forma di sapere in grado di cogliere direttamente i meccanismi di funzionamento di questa natura e di stabilirne così delle leggi. Tale idea può reggere «soltanto a condizione di distinguere assolutamente, e non relativamente, le cose “quali sono” dalla “rappresentazione che gli umani se ne fanno»²². È esattamente questa pretesa, su cui si fondano come visto in precedenza alcuni indirizzi dell'estetica ambientale, che viene oggi smascherata in tutta la sua illusorietà. La presenza degli oggetti-chiomati rivela infatti l'impossibilità per la scienza di accedere a un sapere diretto, indipendente dalle condizioni di rappresentazione, mostrando, altresì, l'ineludibile medialità dello *scientiam facere*. Da ciò discende una conseguenza tanto radicale quanto ineluttabile: la natura, così come era stata pensata nel quadro della modernità, semplicemente non esiste.

²⁰ B. Latour, *La sfida di Gaia*, p. 66.

²¹ B. Latour, *Politiche della natura. Per una democrazia delle scienze* (1999) trad. it. di M. Gregorio, Raffaello Cortina, Milano 2000, p. 23.

²² B. Latour, *Politiche della natura*, p. 4.

Dismissa questa immensa scenografia il cui valore è stato a lungo insieme politico e morale, e una volta resa manifesta la mediazione delle scienze, si apre la possibilità indicata da Latour «di partire dalla natura, non già per dirigerci verso l'umano, bensì, imboccando una biforcazione ad angolo retto, verso la molteplicità delle nature ridistribuite dalle scienze»²³. Si tratta di un passaggio decisivo che implica un vero e proprio rovesciamento del paradigma moderno. Ma cosa intende Latour con l'espressione *nature molteplici*? Non si tratta certo di un semplice pluralismo concettuale, quanto piuttosto della constatazione che il mondo in cui abitiamo è composto da un tessuto denso di relazioni: commistioni di organico e inorganico, di umano e non umano, di vivente e non vivente; reazioni che costituiscono la trama stessa del nostro mondo-ambiente. Un mondo, dunque, popolato da una miriade di attori, ciascuno dei quali partecipa attivamente al processo vitale.

Comprendere questo intreccio – irriducibile a sintesi astratte e segnato da tensioni interne, da contraddizioni e conflitti – non è un'operazione che può essere compiuta restandone al di fuori. Tanto meno può essere affidata alla pretesa di unificazione sotto forme concettuali universali. Si può fare soltanto intersecando tali attori e «i loro percorsi potenziali con più strumenti possibili, per avere una chance di rilevare come queste agency siano connesse fra loro»²⁴. A prospettarsi è allora un compito duplice: scientifico, nella misura in cui implica l'impiego di strumenti in grado di rilevare il movimento e le relazioni degli attori coinvolti; politico, perché rappresentare l'azione di questi attori significa dare loro voce, renderli visibili e riconoscerli compartecipi del processo vitale. Ma soprattutto si tratta di un compito estetico, «a condizione di inglobare nella parola “estetica” il suo antico senso di capacità di “percepire” ed essere “coinvolto”, in altre parole, una capacità di rendersi sensibili che *precede* ogni distinzione fra gli strumenti della scienza, della politica, dell'arte e della religione»²⁵. Vivere nell'Antropocene, secondo la lettura proposta da Bruno Latour, significa allora riconoscere tale capacità sensibile come ciò che accomuna tutti gli esseri presenti sulla scena mondo. È questa la soglia critica da attraversare: non una ricaduta in visioni olistiche o organicistiche come quelle della *deep ecology* – verso cui Latour, com'è noto, manifesta una decisa presa di distanza²⁶ – bensì l'assunzione di una *capacità sensibile* comune a tutti gli esseri, quale tratto costitutivo del loro esserci. Tale sensibilità, intesa da Latour come capacità di reagire anche a minime variazioni di intensità o di contesto, si configura come principio relazionale, come dimensione transindividuale che attraversa l'intero spettro dell'ontologia contemporanea.

In questo quadro, l'ambiente non è più un semplice sfondo o contenitore, ma diviene il risultato della co-presenza e dell'azione reciproca degli esseri, umani e non umani, viventi e non viventi, i quali producono con il loro stesso apparire una *scena* comune, un campo d'esperienza denso di senso che potremmo definire *atmosferico*. È qui che si apre peraltro un possibile raccordo con la riflessione di Gernot Böhme, nella misura in cui ciò che Latour descrive come effetto della *presenza* degli attori potrebbe essere riconosciuto, in chiave estetico-fenomenologica, come un'atmosfera: una qualità affettiva dello spazio, che non appartiene né al soggetto né all'oggetto, ma che si dà nell'interazione, nella vibrazione relazionale tra corpi, cose, segni e percezioni.

²³ B. Latour, *Politiche della natura*, p. 36.

²⁴ B. Latour, *La sfida di Gaia*, p. 197.

²⁵ B. Latour, *La sfida di Gaia*, p. 209.

²⁶ Si veda in tal senso quanto Latour scrive in *Politiche della Natura* a pag. 21: «l'ecologia profonda si colloca il più lontano possibile dall'ecologia politica, ed è peraltro la confusione delle due tendenze che costantemente perturba la strategia dei movimenti “verdi”».

Questo campo atmosferico non è dunque semplice effetto estetico, ma condizione di possibilità dell'esperienza stessa, nel senso pieno di *aisthesis* come apertura sensibile al mondo. Esso sovverte l'impianto moderno della rappresentazione, incrina la rigida dicotomia tra soggetto e oggetto, e restituisce al pensiero estetico una funzione epistemologica e politica: quella di far emergere, rendere visibili e pensabili, le connessioni che strutturano il nostro stare al mondo. In tal modo, l'estetica si emancipa dalla sua marginalità disciplinare e si propone come *dispositivo critico* capace di orientare nuove forme di attenzione, cura e responsabilità nei confronti di ciò che ci circonda e che ci costituisce.

4. VERSO LA ZONA CRITICA

Nella prospettiva che si è sin qui cercato di tracciare, l'ambiente viene pensato in termini relazionali e meta-morfici, nel senso duplice che questo termine, così composto, può assumere: da un lato, come spazio costituito da dinamiche di interazione continue, dall'altro, come insieme eccedente e avvolgente di tutte le relazioni possibili, da cui il suffisso *meta*. È precisamente in tale direzione allora che il concetto di *Zona Critica* acquista singolare rilevanza e si pone come snodo teorico decisivo. Ad esso Latour ha dedicato un progetto di grande respiro intitolato "*Critical Zones: Observatories for Earthly Politics*", curato insieme a Peter Weibel e realizzato tra il maggio 2020 e il febbraio 2021 presso lo Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) di Karlsruhe.

Come si può comprendere già dall'espressione "*earthly politics*", ma poi chiarito ulteriormente dall'emblematico titolo del catalogo della mostra, "*The Science and Politics of Landing on Earth*"²⁷, obiettivo del progetto è far fronte all'urgenza di formulare un nuovo paradigma cosmologico e metafisico per una nuova politica terrestre, capace di rendere possibile un *atterraggio* su quella che, nella cifra di Gaia disvelata dall'Antropocene, si presenta ormai come una *terra incognita*. La mostra infatti è stata concepita come una «thought exhibition», secondo il modello degli *esperimenti mentali* propri della scienza e ciò non certo per un vezzo concettuale, ma perché la questione ecologica di come riabitare la Terra esige, nella visione latouriana, una rifondazione radicale delle forme del pensiero, delle pratiche del sapere e dell'agire politico. Il paradigma della Zona Critica mostra tutta la sua fecondità nella misura in cui si fa portatore di tale ripensamento.

Coniato nell'ambito delle scienze della Terra nel 1988 dalla geologa statunitense Gail Ashley, tale concetto è volto a indicare un sottile biofilm compreso tra la parte superiore della vegetazione e la base delle acque sotterranee, al cui interno si verificano complesse interazioni che interessano le rocce (la parte superiore della crosta terrestre), i suoli (pedosfera), l'acqua (i corpi idrici superficiali più gli acquiferi), l'aria (l'atmosfera in prossimità della superficie terrestre) e gli organismi viventi, attivate da due risorse energetiche, quella solare e quella endogena della Terra²⁸. Si tratta, a ben vedere, di una vera e propria *interfaccia dinamica* la cui forma vitalistica fa della relazionalità la cifra ontologica dell'esistenza terrestre. Negli Osservatori, luoghi destinati allo studio e al monitoraggio della Zona Critica, gli scienziati sono infatti chiamati a osservare l'interazione tra processi naturali e gradienti ambientali generati dall'azione umana, mostrando l'indiscernibile continuità tra "umano" e "naturale", così tanto profonda da disvelare insensata ogni loro

²⁷ B. Latour, P. Weibel (eds), *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*, The MIT Press, London Cambridge 2020.

²⁸ Si veda, H. Lin, *Earth's Critical Zone and hydrogeology: concepts, characteristics, and advances*, in Hydrol. Earth Syst. Sci., (14) 1, 2010 pp. 25–45; ma anche J. Gailardet, *The Critical Zone, a Buffer Zone, the Human Habitat*, in: B. Latour, P. Weibel (eds.), *Critical Zones*, pp. 122–129.

supposta distinzione. Da questo punto di vista, allora, le implicazioni di tale paradigma sono molteplici. In termini prettamente scientifici, è evidente quanto la logica disgiuntiva che ha caratterizzato la scienza moderna galileiano-cartesiana, fondata su separazioni nette e dicotomie epistemologiche, risulti del tutto inadeguata. Il sapere richiesto dalla Zona Critica è invece per sua natura transdisciplinare, orientato a cogliere appunto la complessità del sistema terrestre. Si comprende anche in questo senso tutta la novità e fecondità teorica di tale paradigma nel consentire il superamento di qualsiasi distinzione tra *biodiversità* e *geodiversità*, proprio perché ciò che viene preso in considerazione è l'insieme, ossia l'intreccio dinamico, inestricabile, delle condizioni che rendono possibile la vita.

A esigere tale cambio metodologico è il manifestarsi stesso delle *cose*. Le trasformazioni profonde innescate dall'Antropocene agiscono direttamente sui processi che regolano il sistema Terra, alterandone le logiche e dislocandone le temporalità. Come attestano in modo sempre più chiaro le osservazioni condotte all'interno degli Osservatori, i tempi del laboratorio e quelli del sistema terra si sono ormai irrimediabilmente disallineati. Il postulato moderno secondo cui sarebbe possibile ridurre la Terra a laboratorio, nella pretesa di una replicabilità stabile dei fenomeni naturali, si infrange contro la discontinuità effettiva del reale. Ciò che si dissolve, in ultima istanza, è l'*habitus epistémico* su cui la scienza moderna ha fondato il suo *operari*: la convinzione, tanto operativa quanto ontologica, che il sapere possa prodursi in uno spazio separato, isolato, secondo logiche di omologia e continuità fra mondo ed esperimento. È esattamente tale inclinazione *immunologica*, a dirla con Sloterdijk, che l'Antropocene mette in crisi. A imporsi nel quadro contemporaneo sono piuttosto eterogeneità, discontinuità, implicazione. Così, l'osservazione dei fenomeni non può che avvenire in loco, nel cuore stesso dei processi che cerca di comprendere, là dove gli eventi si sottraggono a ogni riduzione in modelli astratti ed esigono invece modalità conoscitive coinvolte, sensibili, situate. Un'osservazione, tuttavia, che non può prescindere da una più ampia considerazione del contesto globale entro cui quei processi si inscrivono.

È in questa prospettiva che si dischiudono le implicazioni propriamente estetiche – nel senso pieno e critico di *aisthesis*, fin qui delineato – che il paradigma della Zona Critica rende evidenti: ogni osservazione locale è inseparabile dall'esperienza complessiva dello spazio osservato, in un orizzonte di senso che potremmo definire “glocale”. Occorre tuttavia precisare che tale dimensione non è riducibile alla semplice sommatoria delle due scale, quella “globale” e quella “locale”: ciò che la Zona Critica mette in questione nella lettura latouriana è proprio la tenuta di questa opposizione, mostrando come i fenomeni vitali e materiali si diano sempre in un intreccio situato, stratificato, attraversato da forze eterogenee. Più che una scala, si tratta di un *campo di interdipendenze* in cui il vivente e il non vivente co-appartengono in modi inediti, e in cui l'osservazione non può che essere coinvolta, sensibile, posizionata, uno sguardo at-traverso per dirla con Garroni, capace di coniugare prossimità e riflessività.

Qui davvero la lezione di Alexander von Humboldt torna in tutta la sua attualità, e non è affatto casuale la scelta dei curatori di dedicare il progetto della Zona Critica proprio al naturalista tedesco, ispiratore di un metodo di osservazione in cui il mero dato empirico acquista senso solo «through the use of many other resources — stories, logbooks, paintings, memoirs of all sorts and styles»²⁹. Lo stesso osservatorio allestito nella Forêt des Vosges, nella regione di Strengbach, e poi replicato nello spazio espositivo del ZKM, nasceva dall'urgenza di comprendere un fenomeno manifestamente locale, la morte massiccia degli alberi, le cui

²⁹ B. Latour, *Seven Objections against Landing on Earth*, in B. Latour, P. Weibel (eds.), *Critical Zones*, p.13.

cause, però, si sono subito rivelate di portata globale. In questo processo di studio, il dialogo tra scienziati e abitanti del luogo ha giocato un ruolo cruciale: la conoscenza radicata nella vita quotidiana e nella memoria comunitaria si è fusa con i dati idro-geochimici, restituendo al dato scientifico una profondità storica, sociale ed economica, come emerge con chiarezza dal catalogo della mostra.

Non da ultimo, lungo questa traiettoria si profilano le implicazioni eminentemente politiche che il paradigma della Zona Critica rende ineludibili. Il dialogo che esso istituisce tra scienza ed estetica introduce sulla scena epistemologica e ontologica una molteplicità di attori non più unicamente umani. È proprio questa eccedenza che interpella la politica, nella misura in cui essa non può più sottrarsi al compito di riconoscere, accogliere e istituzionalizzare tali presenze, pena la continua alterazione della vita umana. Aprire lo spazio comune alla partecipazione di questi nuovi esseri significa, allora, avviare un processo di coabitazione orientato ecologicamente, in cui l'abitare diventa un gesto sempre più corale e composito. Tale movimento, lungi dal configurarsi come un'astrazione utopica, assume la fisionomia concreta di un atto politico necessario: un gesto di riorientamento che comporta la riscrittura incessante dei confini, sempre provvisori, sempre negoziabili, dei nostri territori di appartenenza, che esprimono così tutta la loro precarietà³⁰.

5. BELLEZZA TERRESTRE

Ciò che la riflessione sulla Zona Critica consente di mettere a fuoco, come si è cercato di dimostrare, è il ripensamento non gerarchico delle connessioni tra il vivente e il non vivente, tra *biodiversità* e *geodiversità*, sottraendosi alle dicotomie moderne per restituire al terrestre la sua irriducibile complessità. Entro questo quadro, l'estetico si configura come gesto *instaurativo*, nel senso proposto da Étienne Souriau e ripreso da Latour: non mera fondazione o costruzione, ma instaurazione di un mondo possibile, di un regime di esistenza che emerge nel momento in cui viene reso sensibile, condivisibile, abitabile. L'estetica, allora, non è più ciò che orna un mondo già dato, ma ciò che contribuisce a farlo esistere: apertura, configurazione, composizione del comune attraverso una pratica capace di rendere manifesti i differenti *modi di esistenza*³¹. Essa assume una funzione costitutiva nel disegnare spazi condivisi, non solo tra soggetti umani, ma anche tra entità e agentività eterogenee, le cui relazioni devono essere rese pensabili e vivibili.

Per far ciò, nel disegnare spazi il più possibile abitativi e armonici, diventa necessario lasciarsi guidare da un'idea di bellezza del tutto nuova. Se infatti è già al mondo greco che appartiene un'idea di bello in termini di armonia ed equilibrio cosmologici³², è però altrettanto vero che l'Antropocene esige di pensare un nuovo modello cosmologico e, conseguentemente, un nuovo parametro di armonia. Viene allora da pensare che un'idea di bellezza come equilibrio, certo precario, tra fattori estetici, scientifici, politici – come quella emersa a partire dalla lettura latouriana della Zona Critica – possa costituire l'emblema di tale modello. Un'idea di cui qui abbiamo soltanto cercato di abbozzare la strada per un possibile sviluppo futuro.

³⁰ Cfr. B. Latour, *Tracciare la rotta. Come orientarsi in politica* (2017) trad. it. di R. Prezzo, Raffaello Cortina, Milano 2018.

³¹ B. Latour, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, La Découverte, Paris 2012.

³² Cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei idee. L'arte, il bello, la forma, la creatività, l'imitazione, l'esperienza estetica*, (1960) trad. it. di O. Bruba, K. Jaworska, Aesthetica, Milano 2020.

BIBLIOGRAFIA

- Berleant, A., *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press 1992.
- Brady, E., *Environmental Aesthetics*, in Callicott, J., Frodeman, R. (eds.) *Encyclopedia of Environmental Ethics and Philosophy*, Detroit: McMillan 2009.
- Carlson, A., *Nature, Aesthetic Judgement, and Objectivity*, in “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, (XL), 1 1981.
- Casetta, E., *Filosofia dell’ambiente*, Il Mulino, Bologna 2023.
- Casetta, E., da Silva, J.M., Vecchi, D., *Biodiversity Healing*, in Casetta, E., da Silva J.M., Vecchi, D. (ed. by) “*From Assessing To Conserving Biodiversity, Conceptual and Practical Challenges*”, Springer, Berlino, 2019.
- D’Angelo, P., (a cura di) *Estetica e paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009.
- D’Angelo, P., *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2023.
- Furia, P., *Spaesamento. Esperienza estetico-geografica*, Meltemi, Milano 2023.
- Furia, P., *Recovering Landscape and Landscape Beauty in Environmental Aesthetics*, in “Contemporary Aesthetics, Special Volume” (XXI), 2024.
- Latour, B., *Politiche della natura. Per una democrazia delle scienze* (1999) trad. it. di M. Gregorio, Raffaello Cortina, Milano 2000.
- Latour, B., *Enquête sur les modes d’existence. Une anthropologie des Modernes*, La Découverte, Paris 2012.
- Latour, B., *Tracciare la rotta. Come orientarsi in politica* (2017) trad. it. di R. Prezzo, Raffaello Cortina, Milano 2018.
- Latour, B., *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico* (2015) trad. it. di D. Caristina, Meltemi, Milano 2020.
- Latour, B., & Weibel, P. (ed. by.) *Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth*. Cambridge, MA: The MIT Press; ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe 2020.
- Maggiore, V., Tedesco, S., (a cura di) *Ecoestetica. Scritti sull’estetica della natura*, Meltemi, Milano 2023.
- Morin, E., *La Méthode. 1. La nature de la nature*, Paris, Seuil, 1990.
- Rolston III, H., *Does Aesthetic Appreciation of Landscapes Need to Be Science-Based?* in “The British Journal of Aesthetics”, (XXXV), 1995.
- Santana, C., *Save the planet: Eliminate biodiversity* in “Biology and Philosophy”, 29 (6), 2014.
- Tatarkiewicz, W., *Storia di sei idee. L’arte, il bello, la forma, la creatività, l’imitazione, l’esperienza estetica*, (1960) trad. it. di O. Bruba, K. Jaworska, Aesthetica, Milano 2020.
- Tukiainen, H., *Geodiversity and Biodiversity*, in Rocha, A., Travassos, C.M., Marques, M.P.C & Correia, A. M.(eds.) *Advances in Geomorphology and Quaternary Studies*, Springer 2021.
- von Uexküll, J., *Biologia teoretica* (a cura di) Luca Guidetti, Quodlibet, Macerata 2015.
- Wilson, E. O., Frances M. P. (ed. by) *Biodiversity*, Washington, DC: National Academy Press, 1988.

LE SOGLIE DEL SÉ: UNA COMPARAZIONE VEGETALE

Dario La Mendola

Accademia di Belle Arti di Palermo (03en4zh39)

Contacs: dario.lamendola@abapa.education

ABSTRACT

L'articolo, prendendo le mosse da una citazione satirica tratta da una commedia di Aristofane che offre uno spunto alla riflessione, analizza il concetto di sensazione di sé nel corso della storia della filosofia, espone le diverse posizioni offerte dai numerosi autori che lo hanno trattato con diverse teorie e offre un confronto con le piante (le rose), ipotizzando che l'incompatibilità riproduttiva possa essere una sorta di sensazione di sé abbozzata che ha permesso la biodiversità della specie. Il motivo che ha portato a considerare valido il paragone vegetale è il seguente. L'assenza di un sistema nervoso nelle piante non ha affatto negato loro una qualche forma di "cognizione". E se questa assenza "rivelasse" o fosse in qualche modo un buon punto di partenza per chiarire la questione del sé?

Parole chiave: sensazione di sé, autoincompatibilità, variabilità, piante

THE THRESHOLDS OF THE SELF: A VEGETAL COMPARISON

The article, starting from a satirical quote of a comedy by Aristophanes that starts the reflection, analyzes the concept of sensation of self throughout the history of philosophy, exposes the different positions offered by the numerous authors who have treated it with different theories, and offers a comparison with plants (roses), hypothesizing that reproductive self-incompatibility could be a sort of sketched sensation of self that has allowed the biodiversity of the species. The reason that led to considering the vegetal comparison valid is this. The absence of a nervous system in plants has not in the least denied them some form of "cognition". And what if this absence "revealed" or was in some way a good starting point to clarify the matter of the self?

Keywords: sensation of self, self-incompatibility, variability, plants



1. «ANDARE PER ARIA». LA SENSAZIONE DI SÉ

Il concetto di natura, per quanto poco chiaro, risulta inscindibile dalle meravigliose forme viventi che a essa partecipano. Spesso, infatti, identifichiamo queste forme viventi come la natura stessa. Più correntemente, invece, dovremmo porre attenzione alle specificità che caratterizzano entrambi, cogliendo la loro parte in comune, altrimenti il concetto non potrà godere di nessuna chiarificazione¹. Ipotizziamo dunque una riflessione, e cioè che ogni essere vivente invece sia un'espressione sensibile della natura contraddistinta da un "atto privato", il quale in filosofia è stato più volte definito *sensazione di sé*. Tale atto mette questa espressione sensibile in relazione con sé stessa per interagire con l'ambiente, al fine di sopravvivere. Riformulando tutto, complichiamo l'ipotesi con due domande. La causa della grande variabilità degli esseri viventi presenti in natura potrebbe trovarsi nella cosiddetta *sensazione di sé*? E la *sensazione di sé* potrebbe essere la parte in comune, inoltre costitutiva della natura? Per rispondere, e raggiungere il significato di natura, dobbiamo prima ripercorrere una breve rassegna storica della *sensazione di sé*; poi individuare – malgrado sia difficile – in cosa ciò consista; infine, rintracciare tale *sensazione di sé* in una forma vivente, i vegetali, i quali rendano contraddittorio quello che di questo atto straordinario solitamente riteniamo. Così facendo auspichiamo di adempiere al compito prefissato da questo articolo: chiarire il concetto di natura. Cominceremo paradossalmente – e vi è una motivazione, seppure dissimulata – da una commedia.

«Strepsiade: *Socrate! Socrate, amico mio!* / Socrate: *Perché mi chiami, creatura di un giorno?* / Strepsiade: *Prima di tutto, per favore, dimmi cosa stai facendo.* / Socrate: *Aerostatizzo, e me ne sto qui a scrutare il sole*»².

Il passo è assai noto. Siamo all'inizio de *Le Nuvole*, la commedia di Aristofane rappresentata alle Dionisie del 423 a.C. Strepsiade, un contadino, si sveglia in piena notte in preda all'ansia. Cerca di addormentarsi nuovamente, ma non riesce perché «punzecchiato». La causa di questo disagio emozionale, un aspetto privato dell'anima la cui conoscenza è spesso incerta (e che svilupperemo alla fine dell'articolo), viene subito chiarita: i debiti contratti dal figlio Fidippide nelle corse dei cavalli.

Comincia un dialogo esilarante tra Strepsiade, che tiene sotto mano i registri in cui sono annotate le spese, e suo figlio, che parla di cavalli anche in sogno. Dopo il risveglio di quest'ultimo, Strepsiade ha un'idea: decide di mandarlo a studiare presso un «pensatoio di anime sapienti», dei quali non conosce il nome³, tanto abili a persuadere con le teorie più stravaganti, affinché il ragazzo apprenda da essi l'arte della parola, riuscendo così ad aggirare i creditori.

Fidippide si rifiuta. Strepsiade non si dà per vinto e si reca al pensatoio, bussando alla porta con dei colpi così maldestri da distrarre un discepolo dal suo pensare. Il contadino, scusandosi, invita il discepolo a raccontargli il suo pensiero ed egli, dopo un leggero tentennamento, gli rivela – qui la tensione comica è alta – alcuni segreti riservati ai soli discepoli su Socrate, ovvero una serie di facezie divertenti e sconce, e infine gli mostra lo stesso sospeso per aria. Strepsiade lo chiama, chiedendogli cosa stia facendo. E Socrate risponde: «ἀεροβατῶ»⁴. Ebbene, la prima parte di questo articolo è legata a tale termine, tanto ironico quanto misterioso. I traduttori, infatti, hanno spesso reso il neologismo aristofaneo in vari modi, ma con un unico intento: fornire l'immagine caricaturale e satirica di un filosofo, per l'appunto Socrate, desideroso di andare

¹ Per un'introduzione al concetto di natura, cfr. R. Bondi, A. La Vergata, *Natura*, Il Mulino, Bologna 2014.

² Aristofane, *Le nuvole*, trad. it. di A. Grilli, BUR, Milano 2024, p. 135.

³ Si tratterebbe dei sofisti, giudicati da Fidippide come «mascalzoni» e «imbroglianti».

⁴ *Ivi*, p. 134.

per aria, chiacchierando in maniera pseudoscientifica. Tuttavia, come spesso accade nella comicità, una battuta non è mai una semplice battuta⁵. Ed è lo stesso Socrate, per mano di Platone, a spiegarlo nell'Apologia:

I miei denigratori, in altre parole, in che termini denigravano? Va letta, la loro accusa, come una dichiarazione giurata: "Socrate è colpevole e impiccione in quanto esplora sia le cose sotterra sia quelle nel cielo e rende più forte il ragionamento più debole, e ad altri insegna queste stesse cose". Che sia questo, all'incirca, il senso avete potuto vedere voi stessi nella commedia di Aristofane, dove un tal Socrate si dondolava e diceva di vagare per l'aria e cianciava di tante altre sciocchezze di cui io m'intendo poco o nulla⁶.

Il riferimento al *camminare per aria* di Aristofane ha fatto pensare gli storici della filosofia a un'allusione sulle dottrine di Diogene di Apollonia, secondo il quale l'aria è la sostanza originaria, la Terra è sostenuta dall'aria e, oltre alle sensazioni, anche il pensare sarebbe riconducibile all'aria, poiché: «[...] si ha tramite l'aria pura e secca: l'umidità, infatti, è di ostacolo alla mente; perciò durante il sonno, nell'ubriachezza o nella sazietà la mente è meno perspicace»⁷. La prova sarebbero gli animali, non intelligenti quanto gli uomini, i quali «respirano l'aria che sale dalla terra e hanno un cibo più umido. Gli uccelli respirano certamente aria pura, ma la loro natura è simile a quella dei pesci, perché hanno carne coriacea»⁸. Le piante, invece, sono del tutto sprovviste di pensiero poiché «non hanno cavità e non possono trattenere l'aria», un po' come i fanciulli, che «sono poveri di senno: hanno infatti molta umidità, e così l'aria non può circolare in tutto il corpo, ma si ferma nel petto [...]»⁹.

Di là dalle conclusioni facili circa le opinioni fornite da Diogene di Apollonia¹⁰, Giovanni Reale ha giustamente affermato che sebbene Aristofane avrebbe potuto servirsi «della libertà della fantasia spinta al limite del farsesco [...] tale libertà doveva in ogni caso ruotare intorno a un punto di riferimento oggettivo e inequivocabile che gli spettatori dovevano essere in grado di riconoscere»¹¹.

Ciò a cui si riferisce Giovanni Reale è il concetto di *psyché* e la sua evoluzione. In altre parole, Aristofane è un uomo del V secolo a.C. e le sue idee e le sue convinzioni sull'anima, come per molti altri uomini del suo tempo, erano ispirate ai poemi omerici, malgrado queste tesi stessero perdendo forza in favore di altre teorie. In quella battuta Aristofane aggiunge semanticamente alla *psyché* facoltà dell'anima di cui Omero

⁵ Per una rapida lettura sull'estetica della risata, cfr. J. Morreall, *Filosofia dell'umorismo. Origine, etica e virtù della risata*, trad. it. di E. Datteri, Sironi Editore, Milano 2011; per un approfondimento, cfr. P. Santarcangeli, *Homo ridens. Estetica, filologia, psicologia, storia del comico*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1989; sulla satira, cfr. M. Hodgart, *La satira*, trad. it. di A. Cerri, Il Saggiatore, Milano 1969.

⁶ Platone, *Apologia di Socrate. Critone*, vv. 19 b-c, trad. it. di M.M. Sassi, BUR, Milano 2004, pp. 107-109.

⁷ G. Reale (a cura di), *I presocratici*, trad. it. di S. Obinu, Bompiani, Milano 2006, p. 1125.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Rimando alla lettura completa delle testimonianze su Diogene di Apollonia, secondo il quale l'aria avrebbe un ruolo fondamentale per l'uomo, per il suo cervello, per i suoi sentimenti; cfr. *Ivi*, pp. 1115-1147. Dopo un'adeguata lettura di queste fonti, risulterà evidente che il *camminare per aria* di Aristofane possa riferirsi a una tradizione culturale precisa e che «ἀεροβατῶ» sia dunque un'espressione ironica che dissimula abilmente un concetto filosofico complesso e un'esperienza estetica, cioè la capacità dell'uomo di provare meraviglia dentro di sé – nel cervello e nel cuore –, respirando di fronte al mondo inteso come apparenza, nonché altro respiro; per un approfondimento, cfr. J. Hillman, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, trad. it. di A. Bottini, Adelphi, Milano 2002, pp. 86-87: «Il pensiero del cuore è per sua natura estetico e connesso con il mondo attraverso i sensi. Questo nesso tra cuore e organi di senso non è semplicemente e meccanicamente sensistico, bensì estetico. Voglio dire: l'attività del percepire, la sensazione, in greco è *aisthesis*, la cui radice rimanda a «introiettare» e «inspirare»: quel trattenere il fiato dalla meraviglia che è la risposta estetica primaria. I traduttori hanno trasformato *aisthesis* in «percezione sensoriale», che è una nozione dell'empirismo inglese, la sensazione di John Locke. Ma la «percezione sensoriale» dei greci non può essere compresa se non si tiene conto della dea greca dei sensi, o dell'organo della sensazione dei greci, che è il cuore, e della radice etimologica della parola: quel fiutare, quel trattenere il fiato, quell'inspirare il mondo».

¹¹ G. Reale, *Socrate. Alla scoperta della sapienza umana*, BUR, Milano 2007, p. 219.

non aveva mai scritto in questi termini, come “vita”, “coraggio” e “intelligenza”¹², i quali, nei poemi, erano invece rintracciabili nel *thymós* o nella *phrén*. Questa puntualizzazione ci fornisce due informazioni: Aristofane aveva perfettamente capito le idee innovative, rivoluzionarie, eversive di Socrate sulla *psyché*, ma, non accettandole, le metteva in ridicolo; poi, nelle *Nuvole*, noi lettori siamo, per la prima volta forse, di fronte a un significato di *psyché* che era il frutto di antiche dottrine sparse, le quali sarebbero da contemplare come se ci trovassimo davanti al *paesaggio* di un’accezione che tiene insieme, oltre alla *psyché* stessa, teorie tra loro lontane¹³.

Anche se una buona schiera di studiosi riterrebbe estranea alla greicità antica una tesi simile¹⁴, contro altri che si dichiarerebbero favorevoli¹⁵ (soprattutto sul peso morale della *psyché*), c’è da ammettere che questa idea di *psyché* di cui Socrate si fa portatore, infatti, è quasi – sia permessa tale attribuzione – una sorta di cosciente attività estetica, cioè un’attività mentale e sentimentale in grado di permettere la *sensazione di sé* e della propria vita. Per comprendere perché tale attività sarebbe cosciente ed estetica, è necessario scavare tra i frammenti dell’antichità, e dunque rivolgersi direttamente al teorizzatore di tale dottrina dell’anima, cioè a Democrito, secondo il quale l’anima è «[...] una combinazione infuocata di elementi che si possono cogliere mediante ragione»¹⁶, «uno spirito negli atomi»¹⁷, che muove il corpo in cui risiede in due parti distinte; quella razionale è nel torace, quella irrazionale è diffusa; e, infine, che «pensare è uguale a sentire»¹⁸.

Ora, con l’associazione del pensare dell’anima al sentire è come se venisse individuata e testimoniata sempre nella *psyché*, a partire da Democrito, e da Socrate in avanti¹⁹ che consolida questa relazione, una

¹² Cfr. G. Reale, *Corpo, anima e salute. Il concetto di uomo da Omero a Platone*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1999.

¹³ Cfr. R.B. Onians, *Le origini del pensiero europeo*, trad. it. di P. Zanioni, Adelphi, Milano 2006.

¹⁴ Cfr. W. Jaeger, *Paideia. La formazione dell’uomo greco*, Firenze 1959; E. Schwartz, *Ethik der Griechen*, K.F. Stuttgart 1951; J. Stenzel, *Platone educatore*, trad. it. di F. Gabrieli, Bari 1966.

¹⁵ Cfr. E.R. Dodds, *I Greci e l’irrazionale*, trad. it. V. Vacca De Bosis, Rizzoli, Bologna 2009; R. Mondolfo, *La comprensione del soggetto umano nell’antichità classica*, Bompiani, Milano 2012; B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, trad. it. di V. Degli Alberti e A. Marietti Solmi, Einaudi, Torino 2002.

¹⁶ G. Reale (a cura di), *I presocratici*, trad. it. di D. Fusaro, cit., p. 1261.

¹⁷ *Ivi*, p. 1263.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ «Discorso in parte diverso va fatto invece se si desidera cogliere il ruolo svolto nel pensiero socratico non già da un’idea di coscienza, o coscienza morale, in tal senso predeterminata, ma proprio dalla nozione corrispondente al tema semantico di “coscienza”, in latino *conscientia*, che è appunto συνείδησις, sostantivo, attestato per la prima volta in Democrito [...]. Evitando di partire da un concetto di coscienza previamente fissato, essa dovrebbe sottrarsi al duplice rischio di predeterminare senz’altro il risultato dell’indagine e di lasciarsi sfuggire molti dei fenomeni che, coperti in greco dal campo e dal tema semantico di “coscienza”, possono essere caduti, e di fatto sono caduti o decaduti, dal campo semantico e concettuale proprio del termine moderno – posto, ovviamente, e tutt’altro che dimostrato, che termini quali *Bewusstsein* e *Gewissen*, *conscience* e *consciousness*, *conscience*, *coscienza* e *consapevolezza*, e altri ancora, possano essere considerati intercambiabili o perfettamente sovrapponibili. Socrate [...] presenta un uso del tema diverso e più interessante di quanto potrebbe far credere il luogo comune consistente nel presentare il filosofo come colui che, superando il relativismo e lo scetticismo sofistico, avrebbe scoperto la “coscienza morale”. La sua figura sarà colta attraverso la testimonianza platonica, prendendo in esame alcuni passi dell’*Apologia* su cui appare necessario un approfondimento e per i quali sembra possibile proporre nuove connessioni storico-teoriche e nuove soluzioni interpretative. [...] vale la pena ricordare i risultati cui è giunta la più recente ricerca relativa al campo semantico dell’idea di “coscienza”, rappresentato, oltre che dal sostantivo συνείδησις, dalla sintesi di un verbo esprimente un’attività conoscitiva [...] con una preposizione indicante concomitanza. Contrariamente all’idea diffusa in passato, secondo cui tale struttura linguistica indicherebbe una sorta di scissione o dualità della coscienza, in quanto conoscente sé medesima, si è potuto recentemente mostrare, attraverso l’analisi di quasi tutti i contesti in cui quelle formule si presentano nella letteratura antica, che il significato originario è quello di “sapere insieme con pochi altri”, e quindi, all’estremo – situazione indicata appunto dal termine εαυτοῦ – “solo con se stessi”, nella solitudine cioè della propria “coscienza”, qualcosa di non conosciuto da altri, onde, rispetto a un determinato contenuto di sapere, si viene a creare una situazione di privata esclusività del suo possesso. Questo significato è perfettamente rispecchiato dall’uso dell’espressione attestato nella letteratura del V e IV secolo [...] interessando autori quali Aristofane, Eschilo ma soprattutto Sofocle ed Euripide, e ancora i sofisti, alcuni filosofi e gli oratori. Il “con-sapere” cui con queste forme verbali ci si riferisce può riguardare una propria azione o intima condizione, oppure azioni compiute da altri; e può viceversa essere riferito ad azioni altrui che sono ritenute moralmente cattive o, più in generale, designare la valutazione che si esprime su un’azione, propria o altrui, di cui si è “co-scienti”: il che può portare a sottolineare ora il significato di conoscenza sicura e certa della verità [...]», A. Brancacci, *Socrate e il tema semantico della coscienza*, in G. Giannantonio, M. Narcy (a cura di), *Lezioni socratiche*, Bibliopolis, Napoli, 1997,

dimensione privata dell'anima, dotata di un atto proprio, ovvero un'anima che pensa sé stessa attraverso la facoltà immaginifica e qualitativa del sentimento²⁰. Dobbiamo però procedere prudentemente. Mettiamo temporaneamente da parte la dimensione privata dell'anima, su cui torneremo alla fine dell'articolo, poiché centrale nella nostra comparazione, e adesso cerchiamo di concentrarci sulla presunta funzione della *psyché*: *pensare, sentendo, sé stessa*. Nei testi della filosofia greca classica questa tipologia di *pensiero sentimentale* era molto diffusa, ma aveva soltanto una connotazione morale²¹. Un termine che oggi avviciniamo indiscutibilmente a questa sorta di *pensiero sentimentale*, cioè *aisthēsis*, in passato era utilizzato in varie occasioni e con altrettanto vari significati²², senza riferimenti tecnici. Ancora Socrate, nel *Teeteto*, ci fornisce un esempio. In un passo del dialogo, mentre il filosofo ragiona sul principio del movimento – che Aristofane si sia basato su questa immagine quando Strepsiade, sull'uscio del pensatoio, interroga il discepolo? –, rivela dei misteri di cui, tra questi, alcuni riguardano le sensazioni, le quali non possono essere limitate a quelle più evidenti, cioè legate a organi specifici, ma anche a sentimenti o, addirittura, a sensazioni prive di nomi. Per il filosofo, infatti: «[...] le sensazioni hanno da noi questi nomi, come vista, udito, odorato, senso del freddo e del caldo, e così pure diciamo piacere e dolore, desiderio e paura: e ce n'è tante altre ancora di cui un numero infinito non hanno nome affatto, moltissime lo hanno»²³.

Non sappiamo per certo se tra le «tante altre sensazioni» alle quali Socrate accenna vi sia la *sensazione di sé*, anche perché *aisthēsis*, malgrado Socrate sia preciso nella sua descrizione, nei testi classici posteriori a quelli platonici spesso continuò a indicare qualunque tipo di affezione recata agli esseri viventi²⁴. Tuttavia possiamo ritenere, non poco plausibilmente, che l'interpretazione di *aisthēsis* abbia davvero cominciato il suo tortuoso itinerario di affinamento semantico proprio da questo momento. Sarebbe indecoroso affermare che una singola intuizione possa costituire il fondamento dell'intera vicenda che ha contribuito alla formazione della *sensazione di sé*. Senza dubbi, però, altre tre vicende, successive alle opere di Platone, sono degne di attenzione e ci aiutano a chiarire questo aspetto: una riguarda Aristotele, un'altra un filosofo stoico e l'ultima Sant'Agostino. Procediamo con ordine.

Nel *De sensu et sensibilibus*, che segue al *De anima*²⁵, nel quale vengono illustrate sia l'anima che le sue facoltà, Aristotele inizialmente presenta una serie di critiche rivolte a Empedocle, Platone e Democrito circa le loro opinioni sulla vista, i sapori, gli odori e sulla divisibilità delle qualità sensibili; e poi, nell'ultima parte, si concentra su una difficoltà di cui si era sempre occupato nel trattato precedente circa le sensazioni simultanee, e cioè «se sia possibile avere la facoltà di sentire due cose nello stesso tempo indivisibile oppure no»²⁶.

Il problema sollevato da Aristotele non è di scarsa importanza, e cerca di risolvere la relazione tra sensazione e tempo (il tempo impercettibile: *chronos anaisthētos*):

Ciò che dicono alcuni di quelli che trattano degli accordi, che i suoni non giungono all'orecchio allo stesso tempo o sembrano farlo, ma non ci se ne avvede dal momento che il tempo in cui questo avviene è impercettibile, è

pp. 285-287.

²⁰ Cfr. A. Damasio, *Il sé viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente*, trad. it. di I.C. Blum, Adelphi, Milano 2012.

²¹ Si tratta della *syneidēsis*; cfr. A. Cancrini, *Syneidesis. Il tema semantico della con-scienza nella Grecia antica*, Leo Olschki, Firenze 1970.

²² Cfr. Ch.H. Kahn, *Sensation and Consciousness in Aristotle's Psychology*, in "Archiv für Geschichte der Philosophie", vol. 48, no.1-3, 1966, pp. 43-81.

²³ Platone, *Teeteto*, trad. it. di M. Valgimigli, Laterza, Roma-Bari 2002, p. 41.

²⁴ F. Solmsen, *Aisthēsis in Aristotelian and Epicurean Thought*, in Id. "Kleine Schriften", Olms, Hildesheim 1968.

²⁵ Come egli stesso indica in I, 1, 402b 3 sgg.

²⁶ Aristotele, *La sensazione e i sensibili*, in Id., *L'anima e il corpo. Parva Naturalia*, trad. it. di A.L. Carbone, Bompiani, Milano 2002, p. 117.

detto bene oppure no? Si direbbe infatti che con questo concordi il fatto che anche adesso sembra di vedere e sentire allo stesso tempo, poiché i tempi intermedi sfuggono. Ma non è vero, e non è possibile che vi sia un tempo impercettibile o che sfugga, e piuttosto è possibile avere sensazione di ognuno. Infatti, se quando si ha sensazione di sé o di un altro in un tempo continuo, non è possibile che sfugga di esserci, e tuttavia nel continuo c'è un tempo tanto piccolo da essere assolutamente impercettibile, è evidente dunque che in quel momento sfugga l'esistenza di sé e anche se si vede e si percepisce. Inoltre, se ancora se ne ha percezione, non vi può essere un tempo, una cosa, che non si percepisce [...]»²⁷.

Se dunque non è possibile che un essere vivente, quando percepisce se stesso o un'altra cosa nel tempo continuo non avverta di essere²⁸, allora sarà impossibile che si verifichi un tempo impercettibile. E qui Aristotele ha perfettamente ragione, almeno all'interno della sua teoria²⁹. Questo principio non sfugge ad Alessandro di Afrodisia, infallibile commentatore³⁰ di Aristotele, il quale, in accordo con lo Stagirita, scrive: «Ognuno, quando percepisce, percepisce sia di esistere che di percepire»³¹, che equivarrebbe a dire che l'esistenza, da un essere senziente, non può che essere percepita. La formula proposta da Alessandro di Afrodisia contiene una sorta di soluzione a un problema fondamentale³².

L'altra vicenda proviene dallo scritto di un filosofo che per tanto tempo fu ignorato, e non a causa di precise intenzioni, bensì perché le riflessioni che egli aveva elaborato finirono in un papiro che a lungo fu sepolto tra i resti di una casa di El-Ashmunein³³, il quale venne acquistato al Cairo nel 1901 dall'archeologo tedesco, Ludwig Borchardt.

L'archeologo, certo di avere tra le mani qualcosa di prestigioso, affidò il papiro ai paleografi dei musei di stato di Berlino, i quali chiamarono il rotolo "Pberol inv. 9789". Dopo essere stato srotolato, i paleografi si resero conto che il papiro conteneva due testi. Il primo, quello sul *recto*, era la terza sezione del commentario di Didimo alle *Filippiche* di Demostene. Quello sul *verso* era l'unica opera presente di un discepolo di Crisippo, un tale Ierocle, vissuto nella II metà del secondo secolo d.C., intitolata *Elementi di etica*.

Ierocle, nel suo trattato, aggiunge alla semplice funzionalità dell'*aisthēsis* una riflessione più profonda, quasi biologica e addirittura medica, impregnata di stoicismo, utilizzando accuratamente uno dei termini più importanti per questa scuola di pensiero, ovvero la *oikeiōsis*³⁴, concetto difficilmente traducibile³⁵ che potremmo rendere in lingua italiana con *essere appropriati a*.

Egli comincia con una spiegazione circa la trasformazione del seme maschile, che è ancora «soffio» quando raggiunge l'utero, in «anima», cioè nel momento in cui il feto «si adegua all'ambiente circostante [...]»³⁶. Infatti, «il "soffio" che è nelle pietre si accende rapidamente in seguito ad un colpo, per la predisposizione

²⁷ *Ivi*, pp. 121-123.

²⁸ Cfr. Aristotele, *Del senso e dei sensibili*, in Id., *Aristotele*, vol. I, trad. it. di R. Laurenti, Mondadori, Milano, 2008.

²⁹ Per Aristotele, come scrive in *Fisica*, il tempo non è composto da istanti. «Si tenga anche presente che l'istante non è una parte: infatti la parte ha una misura, e il tutto deve risultare composto di parti, mentre il tempo non sembra essere un insieme di istanti», Aristotele, *Fisica*, IV, 10, 218a 6 sgg, in Id., *Opere* 3, trad. it. di A. Russo, O. Longo, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 99.

³⁰ Secondo quanto affermano Simplicio e Giovanni Filopono.

³¹ A. Aphrodisiensis, *Commentaria in Aristotelem Graeca*, vol. III, parte I: *Alexandri in librum De Sensu commentarium*, edidit Paulus Wendland, Reimer, Bertolini 1901, p. 148.

³² Cfr. R.W. Sharples, *Alexander of Aphrodisias: Scholasticism and innovation*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, part 2, Vol. 36, Wolfgang Haase, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1987, pp. 1176-1243.

³³ Ovvero l'antica Hermupolis, capitale dell'alto Egitto; cfr. F. Adorno, *Corpus dei papiri filosofici greci e latini*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2008.

³⁴ Cfr. M. Pohlenz, *Die Oikeiōsis*, in Id., *Grundfragen der stoischen Philosophie*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1940; S.G. Pembroke, *Oikeiōsis*, in A.A. Long, *Problems in Stoicism*, Athlone, London 1974.

³⁵ Come fa notare Gisela Striker il termine andrebbe traslitterato, perché la traduzione risulterebbe «goffa»; cfr. G. Striker, *The Role of Oikeiōsis in Stoic Ethics*, Oxford Studies in Ancient Philosophy, I, 1983, p. 145.

³⁶ F. Adorno, cit., p. 299.

a questo mutamento, allo stesso modo anche la “natura” del feto, ormai divenuto maturo, non è tarda a trasformarsi in anima allorché si imbatte nell’ambiente circostante»³⁷.

Ora, aggiunge Ierocle, l’essere che è provvisto di anima è dotato di percezione e impulso, e la percezione, rispetto all’impulso, «contribuisce alla conoscenza di “ciò che è primariamente proprio”»³⁸. Da questo principio può cominciare, sentenzia l’autore, il trattato di etica.

Nelle righe successive, attraverso una serie di prove e di esempi tratti dalla storia degli animali, che probabilmente risulteranno al lettore di oggi poco accurati, ma che invece hanno grande fascino, Ierocle dimostra che la *sensazione di sé* è un atto estetico di estrema importanza, per un essere vivente. Tale atto, infatti, è ciò che permette all’animale senziente – uomo compreso – di adattarsi: innanzitutto perché, mediante la *sensazione di sé*, l’essere vivente ha percezione delle proprie specifiche parti, come gli occhi, le orecchie, le mani ecc., e inoltre, perché tale *sensazione* permette la conoscenza delle proprie debolezze, che è essenziale per continuare a preservarsi nell’ambiente. E dacché l’anima è «mescolata» al corpo come il «ferro incandescente»³⁹, non può che percepire se stessa continuamente. Rimane però una domanda: l’animale, che percepisce se stesso, può anche appropriarsi di sé? Per Ierocle, sulla base dei fatti, la risposta è chiara:

[...] l’animale, ricevendo la prima percezione di sé, subito si “appropria” di sé e della sua stessa costituzione. [...] Non è forse vero che ogni animale, per quanto ne ha facoltà, fa ciò che è opportuno per la propria conservazione, evitando da lontano ogni minaccia e ingegnandosi di sopravvivere indenne dai rischi, precipitandosi nel ricercare mezzi di salvezza, e procurandosi da ogni dove ciò che è necessario alla sua sopravvivenza? In effetti, non solo quelli eccellenti per mirabili bellezze e grandezze ed eminenti per particolari prodezze o velocità || potremmo trovare che si comportano in tal modo per la loro conservazione, ma anche quelli più piccoli, insignificanti e in generale ripugnanti. La natura infatti è abile nell’infondere persino in costoro un intenso amore per sé stessi, perché la loro sopravvivenza sarebbe altrimenti impossibile⁴⁰.

Oggi accettare siffatte descrizioni della *sensazione di sé* – da quelle proposte al principio dell’articolo fino a ora – risulterà parecchio stridente. Tuttavia, possiamo ritenere che non sarebbe stato possibile sviluppare nessuna teoria senza le intuizioni proposte da Diogene di Apollonia, Democrito e Socrate, Aristotele e i suoi commentatori, gli Stoici e, in particolare, attraverso la terza e ultima vicenda, ovvero l’importantissima «invenzione»⁴¹ del «senso interiore»⁴² che compare nel *De libero arbitrio*, un dialogo di Sant’Agostino diviso in tre libri, scritto alla fine del IV secolo.

Nel libro II il filosofo, insieme al suo amico Evodio, chiarisce dapprima che è stata la divinità a dare all’uomo il libero arbitrio, e che pecciamo con esso. Nel corso di un intenso scambio di opinioni, Agostino afferma che, prima di procedere oltre, sarebbe necessario risolvere tre questioni: «[...] innanzitutto in che modo sia evidente che Dio esiste; poi, se da Lui derivi qualunque cosa in qualunque misura sia buona; infine, se tra le cose buone si debba annoverare la volontà libera. Appurato tutto ciò⁴³», conclude, «apparirà sufficientemente chiaro, suppongo, se sia stato giusto darla all’uomo»⁴⁴.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ivi*, p. 301.

³⁹ *Ivi*, p. 319.

⁴⁰ *Ivi*, p. 341.

⁴¹ Cfr. D. Heller-Roazen, *Il tatto interno. Archeologia di una sensazione*, trad. it. di G. Lucchesini, Quodlibet, Macerata 2020.

⁴² Si tratta di un ampliamento del «senso comune» e del «sentire di sentire» di Aristotele, di cui il filosofo si occupa nei primi due capitoli di *De anima*, Γ; cfr. F. De Capitani, *Il “De libero arbitrio” di S. Agostino. Studio introduttivo, testo, traduzione e commento*, Vita e Pensiero, Milano 1987. Il «senso interiore» non si trova in altri testi di Agostino; cfr. G. O’Daly, *La filosofia della mente in Agostino*, trad. it. di M.G. Mara, Palermo 1988, p. 120.

⁴³ Agostino, *Tutti i dialoghi*, trad. it. di M. Betterini, G. Catapano, G. Reale, Bompiani, Milano 2008, p. 973.

⁴⁴ *Ibid.*

Ma prima rivolge a Evodio una domanda tanto semplice quanto spiazzante: «ti chiedo [...], affinché prendiamo inizio dalle cose più evidenti, se tu stesso esisti. O forse temi di sbagliarti in questa domanda, tu che, se non esistessi, senz'altro non potresti assolutamente sbagliarti?»⁴⁵. Agostino è preciso: la possibilità dell'errore conferma la certezza di esistere⁴⁶, come altre volte confermato (ritorneremo sul ruolo dell'errore nella *sensazione di sé* più avanti). Allora, se così stanno le cose, Evodio esiste. Malgrado ciò, esistere è soltanto la base. Oltre all'esistenza è evidente che Evodio viva e comprenda. E il comprendere, a differenza dell'esistere come esiste una pietra o del vivere come vive il bestiame, è la cosa più eccellente «perché il possedere questo implica l'esistere e il vivere»⁴⁷.

Il filosofo, dopo aver rammentato a Evodio una teoria sulla sensibilità di stampo aristotelico⁴⁸, chiede al suo amico cosa spetti ai sensi e se, ciò che hanno in comune, lo possiamo discernere con qualcuno di essi. Per Evodio non c'è dubbio: «il discernimento è compiuto da un certo senso interiore»⁴⁹, il quale, per Agostino, dovrebbe essere la ragione [*Num forte ipsa est ratio*]⁵⁰. Il commento di Evodio prende una piega stoica, ammettendo nelle bestie un tale senso, con il quale essi evitano o desiderano quello che sperimentano, sempre tramite i sensi; ma, punto fondamentale, egli lo scinde dalla ragione. Agostino, che non è d'accordo, lo corregge:

Riconosco questa realtà di cui parli, qualunque cosa essa sia, e non esito a chiamarla “senso interiore”. Ma se ciò che ci viene riferito dai sensi del corpo non oltrepassa anche codesto senso, non può giungere alla scienza. Tutto ciò che sappiamo, infatti, lo teniamo in quanto compreso con la ragione. Ora, sappiamo, per tacere del resto, che né i colori possono essere sentiti con l'udito né le voci con la vista. E quando sappiamo questo, non è con gli occhi né con le orecchie che lo sappiamo, e nemmeno con quel senso interiore di cui non sono prive neppure le bestie. Non è da credere, infatti, che esse abbiano conoscenza, né che la luce sia sentita con gli orecchi o la voce con gli occhi, poiché è solo con una riflessione ed osservazione razionale che distinguiamo tali cose⁵¹.

Fermiamoci. Al termine della prima parte dell'articolo sul *pensiero sentimentale* e sulla *sensazione di sé* – certamente non esaustiva, il cui scopo è stato mostrare velocemente la lenta formazione di un senso basilare, ovvero quello che rappresenta l'esistenza a chi esiste⁵², e che costituisce il fondamento di ogni riflessione su questo tema –, c'è da rilevare come, complessivamente, emergano almeno due mancanze: l'esclusione totale o parziale del regno vegetale dalle riflessioni antiche; la possibilità che ci sia – malgrado questa tesi possa risultare controintuitiva – una differente tipologia di *sensazione di sé*, la quale svolge perfettamente il suo compito, ma non come noi siamo in grado di immaginarla, soprattutto in altri esseri viventi. Viene dunque aperta qui la seconda parte dell'articolo, in cui le due rilevazioni verranno subito presentate e, infine, nella terza e ultima parte queste troveranno una sintesi.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Sul tema dell'inganno e dell'essere, cfr. G.B. Matthews, *Si fallor, sum*, in R.A. Markus, *Augustine: A Collection of Critical Essays*, Anchor, Garden City (NY) 1972, pp. 151-167.

⁴⁷ Agostino, cit., p. 975.

⁴⁸ Cfr. *Ivi*, pp. 975-977.

⁴⁹ *Ivi*, p. 977.

⁵⁰ *Ivi*, p. 976.

⁵¹ *Ivi*, p. 979.

⁵² Ricordando che questa rappresentazione ha, di base, una “spinta sentimentale”.

2. LA NATURA SENTENTE?

Prima rilevazione. Lo studio delle piante, nell'antichità, affascinava e interessava parecchio⁵³. I trattati del passato, però, non affidavano alle piante grandi qualità, limitandosi esclusivamente alla descrizione delle loro proprietà benefiche e non, alimentari, ornamentali, artistiche. In particolare Descartes contribuì notevolmente a diffondere la convinzione secondo cui, oltre agli animali non umani, anche le piante non sarebbero che mere macchine⁵⁴ prive di pensiero⁵⁵. In contrapposizione a questo pregiudizio, nonché ad altre analisi, come quelle aristoteliche, si schierò Tommaso Campanella che, coerentemente con la filosofia naturale di Telesio⁵⁶, propose una innovativa teoria.

Per Campanella, innanzitutto, la sensazione è tattile⁵⁷: gli esseri viventi, in breve, sono “toccati”, e questa attività sensibile contribuisce a generare una qualche consapevolezza⁵⁸. Inoltre egli riteneva che vi fosse una *sensazione di sé* [*sensum rerum*] in ogni cosa, dacché, per l'appunto, ogni cosa si muove verso il contrario e fugge dal contrario⁵⁹. Insomma il mondo, e il movimento delle cose del mondo, sarebbero la prova più evidente. Che esso non abbia arti od organi deputati alla codifica di sensazioni non dimostrerebbe alcunché. Anzi, sarebbe sciocco sostenerlo:

Stolta cosa è stimare che il mondo non senta perché non ha gambe, occhi, mani. Questi stromenti convengono all'animale spirito chiuso in materia grossa che bisogna con quelli muovere e per pertugi sentire. Ma al mondo, per il moto basta la figura tonda; mani sono i raggi e virtù attive diffuse ad operar senza esser chiuse in braccia gravi; e occhi sono le stelle e luminari che vedono e fan vedere noi, che serrati in grossa mole siamo e per le fenestre de li sensorii miriamo quel che in tutta l'aria e cielo è aperto e noto. Tanta sciocchezza è negare il senso alle cose perché non hanno occhi, né bocca, né orecchie, quanto è negare il moto al vento perché non ha gambe, e il mangiare al fuoco perché non ha denti, e il vedere a chi sta in campagna perché non ha fenestre d'affacciare, e all'aquila perché non ha occhiali. La medesima sciocchezza indusse altri a credere che Dio abbia corpo e occhi e mani. Prego Dio vivo e vero che dichiarare come a tutte le cose ha dato non solo potenza e amore d'esser quali egli l'ha fatte, ma ancora senso d'esser bene, perché si conservino a sua gloria. E questo esaminare, è bisogno, ormai, in tutti gli enti⁶⁰.

La *sensazione* e la *sensazione di sé*, come meglio da Campanella in altre opere specificato, stanno nella materia, la quale desidera ciò di cui è sprovvista, ovvero la forma, e testimoniano l'esistenza delle cose. Tanto che il senso è, per il filosofo, conoscenza [*nosse*] del proprio sé: «[...] l'ente è perché sa di essere, e [...] non v'è ente che sia inconsapevole di sé, giacché per sé combatte contro enti distruttivi che non gli sono sconosciuti, poiché principio dell'essere e della preservazione dell'essere è la sapienza»⁶¹.

Seconda rilevazione. Analogamente a Tommaso Campanella, Francesco Bacone, nel libro IV del *De augmentis scientiarum*, criticando i filosofi che non hanno approfondito con adeguatezza la differenza tra

⁵³ Di grande importanza sono i due trattati botanici di Teofrasto, *Historia plantarum* e il *De causis plantarum*, quelli di Dioscoride Pedanio, il *De materia medica*, e le pagine dedicate alle piante e all'agricoltura di Plinio il Vecchio, raccolte nella *Naturalis historia*.

⁵⁴ Cfr. M. Guérout, *Animaux-machines et cybernétique*, in Id., *Études sur Descartes, Spinoza, Malebranche et Leibniz*, Olms, Hildesheim 1997, pp. 33-40.

⁵⁵ Cfr. R. Cartesio, *I principi della filosofia*, in Id., *Opere filosofiche*, vol. 3, Laterza, trad. it. di G. Galli, Roma-Bari 1986.

⁵⁶ Cfr. B. Telesio, *De rerum natura*, Carocci, Roma 2013. Sulla sensazione, cfr. M. Mulsow, *Frühneuzeitliche Selbsterhaltung: Telesio und die Naturphilosophie der Renaissance*, Niemeyer, Tübingen 1998.

⁵⁷ Cfr. T. Campanella, *Del senso delle cose e della magia*, Laterza, Bari 1925.

⁵⁸ T. Campanella, *Compendio di filosofia della natura*, a cura di G. Ernst e P. Ponzio, Rusconi, Santarcangelo di Romagna 1999, p. 106: «Est enim sensus obiecti dignotio ex percepta passione ab ea».

⁵⁹ *Ivi*, p. 107: «Sensum, quo videntur cuncta animalia praedita esse, distinguere ab inanimatis, in omni re dicimus reperiri».

⁶⁰ T. Campanella, *Del senso delle cose e della magia*, cit., pp. 34-35.

⁶¹ Cfr. T. Campanella, *Metafisica*, Zanichelli, Bologna 1967, vol. II, lib. IV, p. 100.

percezione e senso, solleva una questione di grande importanza, ovvero che, a suo giudizio, in quasi tutti i corpi naturali ci sia una capacità evidente di percepire [*vim manifestam* percipiendi]⁶², così come ci sia anche la possibilità di scelta tra cose amiche e nemiche; e inoltre, aggiunge, nessuno ha osservato le ragioni di quelle «azioni» che avvengono in assenza di senso [*quid in causa sit cur tot actiones expediantur absque omni tamen sensu*]⁶³. Queste «azioni», o meglio, certe percezioni troppo piccole per essere percepite [*petites perceptions*]⁶⁴, che abbiamo continuamente [*que nous avons continuellement*]⁶⁵, le quali sono confuse e deboli, non sfuggirono a Leibniz che, nei *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, in aperta critica contro Descartes circa l'opinione secondo cui l'anima pensi sempre, interessato a risolvere il problema della relazione tra *res cogitans* e *res extensa*, e in risposta a John Locke⁶⁶, lascia a Teofilo, suo sostituto letterario, il compito di spiegare a Filalete la relazione tra le due sostanze. Nel Libro II, dopo aver esposto cosa accada a essa durante il sonno, quali movimenti si verifichino dentro il corpo (il sangue e le viscere)⁶⁷, dichiara che «[...] i sensi non non potrebbero renderci persuasi dell'esistenza delle cose sensibili senza l'ausilio del ragionamento. Anzi crederei piuttosto che l'idea dell'esistenza ci deriva dalla riflessione»⁶⁸. Però è necessario distinguere, continua Teofilo, tra la percezione, che è una facoltà primaria dell'anima, anche se passiva, dall'appercezione, neologismo⁶⁹ che nella *Monadologia* è definita come: «la coscienza o conoscenza riflessiva»⁷⁰ di uno «stato interiore»⁷¹.

Successivamente a Leibniz le ricerche sulla *sensazione di sé* si allontaneranno dalle mere ipotesi e mireranno a rintracciare cause più fisiologiche, certamente in coerenza con le esigenze scientifiche dell'epoca. Da un lato, per esempio, taluni rivolgeranno l'attenzione verso il sistema nervoso come Lamarck, il quale, nel *Système analytique des connaissances positives de l'homme* del 1820, affida alla «sensazione» quei sentimenti la cui causa è prevalentemente nervosa, distinti in «sensi particolari», cioè gusto, olfatto, vista e udito, e un «senso del sentire», differente dai primi quattro, che è «operativo» sia all'interno dell'individuo che all'esterno. Questa *sensation générale*, così la chiama il naturalista, è di due tipi: una «sensazione circostanziale» e una «sensazione permanente», la quale non ha discontinuità durante la vita dell'individuo, deriva dai movimenti vitali, può produrre un rumore nella nostra testa [*même produisent un bruit particulier que nous*

⁶² F. Bacon, *De augmentis scientiarum*, in Id., *The Philosophical Works of Francis Bacon*, trad. en. di R.L. Ellis e J. Spedding, Routledge, London 1905, p. 247.

⁶³ *Ivi*, p. 248.

⁶⁴ G.W. Leibniz, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, in Id., *Die philosophischen Schriften*, Olms, Hildesheim 1978, vol. V, p. 23. Per un approfondimento, cfr. R. Herbertz, *Die Lehre vom Unbewussten im System des Leibniz*, Niemeyer, Halle 1905, pp. 29-68.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Cfr. J. Locke, *Saggio sull'intelletto umano*, trad. it. di V. Cicero e M.G. D'Amico, Bompiani, Milano 2007, p. 163: «[...] sebbene il pensiero sia visto più di ogni altra cosa come l'azione propria dell'anima, tuttavia non è necessario supporre che l'anima pensi sempre, più di quanto non lo sia per il corpo muoversi sempre; infatti per l'anima la percezione delle idee (così come io l'intendo) equivale a ciò che il moto è per il corpo: non è il suo carattere peculiare, la sua essenza, è una delle sue operazioni».

⁶⁷ Cfr. G.W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano e saggi preparatori*, in Id., *Scritti filosofici*, trad. it. di D.O. Bianca, UTET, Torino 1968, pp. 236-355.

⁶⁸ *Ivi*, p. 256.

⁶⁹ Fu Christian Wolff, nella sua *Psychologia empirica*, traducendo dal francese in latino i testi di Leibniz, a rendere *apperception* in *apperceptio*, facendolo coincidere con la coscienza [*conscientia*]; cfr. C.F. Wolff, *Psychologia empirica*, Olms, Hildesheim 1738. Per un approfondimento, J. Capesius, *Die Apperceptionsbegriff bei Leibniz und desse Nachfolgern: Eine terminologische Untersuchung*, Drotleff, Hermannstadt 1894. Il significato di questo nuovo termine divenne largamente accettato dai filosofi successivi. Nella *Critica della ragion pura* Kant scrive: «La coscienza di se stesso, secondo le determinazioni del nostro stato nella percezione interna, è meramente empirica, sempre mutabile; non può darci un Sé stabile e permanente in questo flusso di fenomeni interni, e vien detto abitualmente senso interno o appercezione empirica», I. Kant, *Critica della ragion pura*, trad. it. di G. Gentile e G. Lombardo-Radice, Laterza, Bari-Roma 2007, p. 231.

⁷⁰ G.W. Leibniz, *Principi della filosofia o Monadologia*, trad. it. di S. Cariatì, Bompiani, Milano 2001, p. 41.

⁷¹ *Ibid.*

distinguons fort bien dans la tête]⁷² e potrebbe essere considerata, sempre secondo Lamarck, quella causa fisica alla quale sarebbe dovuto il sentimento intimo della nostra esistenza, anche se oscuro [*C'est probablement à cette cause physique qu'est dû ce sentiment intime d'existence que nous éprouvons, quelque obscur qu'il soit*]⁷³. Dall'altro, invece, lo studio sulla *sensazione di sé* avrà una struttura prettamente medica e sperimentale, come ne *L'automatisme psychologique: Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine* del 1889 di Pierre Janet, il quale, tenendo a precisare le falle della corrente del cartesianesimo in favore di Leibniz, che secondo lo psichiatra offre una posizione accreditata dalle scienze, organizza il pensiero umano per gradi: un grado elevato, deputato al ragionamento; uno percettivo, privo di cognizione; e uno minore, la sensazione, che deve essere ripulito da un termine eccessivo per tale grado, cioè l'io. Per Janet l'io comprende più fattori, che vanno dal ricordo delle esperienze passate al «nostro nome» [*notre nom même*]⁷⁴. Le sensazioni più semplici, al contrario, no. A rafforzare questa tesi ci sarebbero le posizioni di numerosi filosofi, in particolare Maine de Biran⁷⁵, e i risultati offerti dalle analisi della psichiatria sulle crisi nervose, durante le quali si assiste a una assenza della *sensazione di sé* o, ancora meglio, a un «sentimento di vuoto» [*sentiments du vide*]⁷⁶, un sentire qualcosa che non può essere sentito. Le due rilevazioni terminano qui.

Ora che l'articolo pare aver recuperato il tono comico col quale era stato avviato, prima affaticandosi a ricercare la *sensazione di sé* e poi evidenziando, tramite sperimentazioni mediche, la possibilità di ammettere in alcuni soggetti l'inesistenza di essa, il quadro finale diviene il seguente: malgrado l'individuazione del sé possa soggiacere a una condizione incerta, probabilistica e molteplice, auspichiamo di riuscire ad argomentare nella terza e ultima parte una sintesi mediante i dati raccolti in precedenza – anticipando che l'argomento, che tenterà di mantenersi nei limiti della scienza, avrà una forzatura, come detto, controintuitiva.

Una puntualizzazione. L'articolo non ha minimamente intenzione di azzardare teorie prive di fondamento. Preannunciamo subito che, probabilmente, non è nemmeno possibile avere sensazione del proprio sé, e che questa sensazione possa essere anche un'"invenzione letteraria" convincente. Quello che finora abbiamo proposto, infatti, pare una rassegna di intuizioni molto affascinanti, ma nulla può testimoniare la verità di una sensazione simile, essendo essa qualcosa di molto distante dal sé, essendo il sé qualcosa di molto distante dalla sensazione, ed essendo entrambi "momenti" cerebrali e soprattutto privati di difficile analisi. Indagare la *sensazione di sé* sembra possa avvenire attraverso la narrazione di metafore, le quali, a loro volta, possono essere colte dalle emozioni⁷⁷. Un'altra metafora, che sostiene questa critica, la quale obbligatoriamente proponiamo, è che la *sensazione di sé* non sia tanto dissimile dalla relazione che possiamo intrattenere con la nostra ombra. Ammettiamo di trovarci, durante una giornata di sole, in un campo le cui spontanee siano ingiallite. Riusciamo perfettamente a distinguere il profilo del nostro corpo dal contesto. Malgrado la *sensazione di sé* equivalga a chiedersi se quell'ombra proiettata sulle spontanee sia la nostra, finora abbiamo sperato di poter chiedere a essa di stupirci, inventando pose mimiche che non provengono dalla nostra intenzione. In realtà, quello che possiamo fare è assistere passivamente a un'"assenza". Ed è a questa assenza

⁷² J.B.P.A. de Monet Lamarck, *Système analytique des connaissances positives de l'homme*, Presses Universitaires de France, Paris 1988, p. 187.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ P. Janet, *L'automatisme psychologique: Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Alcan, Paris 1930, p. 39.

⁷⁵ Cfr. P. Maine de Biran, *Oeuvres*, Alcan, Paris 1939.

⁷⁶ Cfr. P. Janet, *De l'angoisse à l'extase: Études sur les croyances et les sentiments*, Alcan, Paris 1928.

⁷⁷ Anche perché un soggetto, che ha come oggetto se stesso, cosa potrebbe dire oltre, se non che quello che sta osservando è l'oggetto della sua osservazione?

che adesso ci rivolgeremo, cercando di analizzare l'atto della *sensazione di sé* sorretti da una dimostrazione scientifica, in una forma vivente però non dotata di sistema neurale (così da rendere stridente l'analogia), la quale con questo atto ha contribuito alla sua variabilità, e cioè a una maggiore possibilità di sopravvivenza in natura: plausibilmente "compito" primario di una sensazione come quella di cui ci stiamo occupando.

3. L'ORIGINE VEGETALE DELLA SENSAZIONE DI SÉ

Riprendiamo allora quanto affermato circa l'esclusione dei vegetali dalle riflessioni finora presentate, avendo fatto notare come alcuni autori (Campanella, Bacone), invece, abbiano insistito dimostrando il contrario; aggiungiamo la possibilità di una differente tipologia di *sensazione di sé*, così come possano esserci sensazioni chiare e sensazioni piccole o non percettibili (Leibniz), o, anche se in ambito patologico, sensazioni di non sensazione e sensazioni di nulla in generale (Janet); e inoltre indirizziamo la ricerca alla costruzione di una comparazione. Partiamo da quest'ultimo aspetto.

Abbiamo lasciato in sospeso la dimensione privata dell'anima o, per meglio dire, la dimensione misteriosa del sé, la quale è caratterizzata da un vuoto teorico. Tale vuoto, causato dall'impossibilità di individuare, verificare, misurare e dimostrare con certezza i nostri pensieri, la nostra immaginazione, la nostra memoria o le cosiddette qualità che dimorano nella nostra mente⁷⁸ – come, per esempio, cosa significhi essere innamorati, quali implicazioni emozionali dia un profumo che abbiamo appena annusato o che ricordiamo, toccare una superficie morbida, udire il vento ecc. –, va di pari passo con il tentativo di spiegare come un vegetale, che è privo di un sistema nervoso e al di là da una soluzione banale legata a ragioni fisiologiche, possa dirigere il fiore verso il sole, le radici non solo verso l'acqua, ma addirittura verso quella più pura, avvertire i propri simili di un pericolo o scegliere in che forma e in che variopinto modo attirare o illudere gli impollinatori e cosa donare loro. Forse in entrambe le circostanze – non sapere come studiare ciò che noi umani sentiamo e pensiamo, e perché i vegetali sembrano agire come esseri dotati di sensi e pensieri⁷⁹ – siamo di fronte allo stesso problema: cos'è e di quale materia è composto il sé.

Le possibilità di rispondere a questa domanda, ovvero chiarire la materia del sé, sono poche o nulle⁸⁰. Se negli esseri umani possiamo riferirci al sistema nervoso, il quale ci aiuta a rintracciare alcune possibili cause⁸¹ di quell'attività che chiamiamo *sensazione di sé*, molto difficile risulta rispondere alla domanda su come i vegetali, che tale sistema non possiedono, riescano ad adempiere a questo compito⁸². Eppure è indubbio:

⁷⁸ Circa le qualità della mente, cfr. G.M. Edelman, *Più grande del cielo. Lo straordinario dono fenomenico della coscienza*, trad. it. di S. Frediani, Einaudi, Torino 2004.

⁷⁹ Desidero offrire un'interpretazione diversa, nella quale è possibile trovare una definizione della coscienza primaria di base e dodici argomentazioni contrarie alla tesi secondo cui le piante possedano una coscienza, cfr. J. Mallatt, M.R., Blatt, A. Draguhn, D.G. Robinson, & L. Taiz, *Debunking a myth: plant consciousness*, in "Protoplasma", vol. 258, n. 3, 2021, pp. 459-476. E oppongo a queste argomentazioni un'ulteriore riflessione sulla coscienza delle piante, nella quale la coscienza è intesa in modo differente, cfr. M. Segundo-Ortin, P. Calvo, P., *Consciousness and cognition in plants. Wiley interdisciplinary reviews*. in "Cognitive science", vol. 13, n. 2, 2022. Infine una panoramica esaustiva in cui la cognizione è trattata in relazione con l'ambiente e a sistemi "a-neurali", cfr. U. Castiello, S. Guerra, *La psicologia vegetale: alle radici della cognizione*, in "Giornale italiano di Psicologia", vol. 3, 2020.

⁸⁰ M. Solms, *La fonte nascosta. Un viaggio alle origini della coscienza*, trad. it. di A. Clarici, Adelphi, Milano 2023.

⁸¹ Cfr. J. LeDoux, *Il Sé sinaptico. Come il nostro cervello ci fa diventare quelli che siamo*, trad. it. di M. Longoni, A. Ranieri, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002.

⁸² Cfr. G.T. Fechner, *Nanna o l'anima delle piante*, trad. it. di G. Rensi, Adelphi, Milano, 2008, p. 29: «Che cosa c'è infatti di così particolare nella natura dei nervi da renderli essi soli atti ad essere i veicoli o gli intermediari dell'attività psichica? A me sembra che la materia che costituisce le fibre delle piante sia a ciò altrettanto adatta; essa si presta meglio per le piante, come l'albumina si presta meglio per gli animali. Ogni cosa dev'essere considerata nelle circostanze in cui si trova».

i vegetali sono in grado sia di riconoscere cosa vi è all'esterno di esse, sia di intrattenere una sorta di comunicazione all'interno di loro stesse; ciò avviene tramite segnali elettrici e chimici⁸³.

Adesso, se provassimo a scremare tutte le informazioni sulla *sensazione di sé*, rivolgendoci alle sue cause e riducendola a un atto semplice, non unitario, bensì sia binario che composito⁸⁴ – che permetta di riconoscere e non riconoscere sé stessi, ricordando il riconoscimento nel tempo –, e interpretandola in una chiave biologica⁸⁵, ritenendo tale chiave la base incontestabile dello sviluppo, dal quale tutti i successivi sviluppi dipendono; e se, ancora, provassimo a ricavare dalle tante mansioni delle specie vegetali una funzionalità che abbia una marcata somiglianza rispetto alla *sensazione di sé* come adesso la stiamo designando, non possiamo che constatare alcune analogie tra essa e la riproduzione nel regno vegetale; in particolare tra essa e l'*autoincompatibilità* riproduttiva in alcune famiglie delle angiosperme.

Non è ovviamente intenzione dell'articolo affermare che la *sensazione di sé* in generale e negli esseri umani (cioè questo atto privato) durante l'evoluzione della natura abbia potuto avere origine, in maniera molto "semplificata"⁸⁶, nei fiori, sebbene tale metafora sia poetica. L'intenzione, al contrario, è evidenziare come qualcosa di molto simile alla *sensazione di sé* – o comunque qualcosa di eguale straordinarietà, imperfezione e fragilità – possa essere costitutiva della natura e si trovi, manifestamente, in uno degli avvenimenti più affascinanti dell'esistenza⁸⁷: la riproduzione.

In breve, nei vegetali la riproduzione può essere asessuata, la cui prole è geneticamente identica al genitore, o sessuata, che combina le caratteristiche genetiche di entrambi i genitori. A questo gruppo appartengono quelle piante che si riproducono attraverso germogli modificati: i fiori⁸⁸. Le angiosperme, come è noto da secoli, hanno sviluppato nel tempo la capacità superare la riproduzione asessuata e l'autofecondazione poiché possono recare alla pianta una serie di svantaggi: perdere vigoria, non riuscire ad adattarsi alle richieste ambientali ecc. In dettaglio, l'autofecondazione nelle angiosperme viene elusa valutando, nel fiore⁸⁹, l'uguaglianza genetica tra polline e pistillo. Se il pistillo riconosce il polline, lo respinge; se non lo riconosce, perché geneticamente diseguale, lo accetta per la fecondazione. Questo fenomeno, che in sostanza si basa sul riconoscimento di un errore – cioè il non-sé – e il suo ricordo⁹⁰, garantisce il successo evolutivo (un equilibrio tra le caratteristiche apprese e le necessità di mutamento) delle specie vegetali, tra le quali vengono annoverate le famiglie delle Rosacee, Solanacee⁹¹, Plantaginacee, Crucifere, Papaveracee ecc. (quasi la metà

⁸³ Le comunicazioni, in percorsi brevi, avvengono tramite segnali che passano da cellula a cellula con aperture che si trovano sulla parete cellulare, i "plasmodesmi"; le comunicazioni, in percorsi più lunghi, avvengono con il "sistema vascolare"; cfr. J. Bonner, A. Galston, *Principles of plant physiology*, Freeman, San Francisco 1992; cfr. P.M. Ray, *La vita delle piante*, trad. it. di G. Morpurgo, Zanichelli, Bologna 1980.

⁸⁴ Cfr. W. James, *The principles of Psychology*, Dover Publications Inc., New York 2000. E anche M.S. Gazzaniga, *La coscienza è un istinto. Il legame misterioso tra il cervello e la mente*, trad. it. di F. Peri, Raffaello Cortina Editore, Milano 2019, p. 264: «[...] l'esperienza cosciente ci appare come un tutto unitario, ma è un fenomeno di concertazione tra una molteplicità di sistemi che funzionano in parallelo, buttando fuori ciascuno per proprio conto i risultati dei loro processi di elaborazione».

⁸⁵ Ritengo necessario tenere presente la lunga critica mossa da Nagel circa questa posizione, cfr. T. Nagel, *Mente e cosmo. Perché la concezione neodarwiniana della natura è quasi certamente falsa*, trad. it. di S. Songhorian, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015, pp. 5-37.

⁸⁶ Malgrado di semplice, nella *sensazione di sé*, non vi è nulla.

⁸⁷ Cfr. J. Brosse, *La magia delle piante*, trad. it. di V. Palombi, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992, pp. 25-31.

⁸⁸ Per approfondire alcune curiosità sui fiori, cfr. M. Maeterlinck, *L'intelligenza dei fiori*, trad. it. di A. Marchianò, Edizioni Pendragon, Bologna 2011.

⁸⁹ Il quale risulta essere sensibile alle stagioni, ovvero alla lunghezza della luce del sole; cfr. W.W. Garner, H.A. Allard, *Photoperiodism, the Response of the Plant to relative length of day and night*, in "Science", LV, 1922, pp. 582-583.

⁹⁰ Per un approfondimento, cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, trad. it. di G. Guglielmi, Il Mulino, Bologna 1971, pp. 211-417.

⁹¹ Fornisco un esempio, che forse potrà apparire inutile. Nell'estate del 2023 acquistai due piante di Solanacee, rispettivamente la *Capsicum chinense* "Naga Morich" e una *Capsicum annuum*, nota come cultivar "Calabrese", con l'intenzione di

dei *taxa* delle piante da fiore), e assicura una ricchissima variabilità genetica. Darwin stesso, ne *Gli effetti della fecondazione incrociata e propria nel regno vegetale*, ricordando i lavori di Sprengel, Knight, Kölreuter ed Herbert, i quali avevano intuito ciò senza però comprendere abbastanza a fondo questa legge, attraverso svariate misurazioni scrive:

La più importante conclusione a cui sono arrivato si è che il semplice atto dell'incrocio non è per sé solo di grande vantaggio. – Il bene che ne risulta dipende dalla differenza profonda di costituzione che esiste fra gli individui incrociati, differenza che è da attribuirsi alle varie condizioni a cui furono sottoposti i progenitori in più generazioni, o a quel fatto ignoto che noi, nella nostra ignoranza, chiamiamo *variazione spontanea*. Tale conclusione [...] è intimamente connessa a molti problemi fisiologici importanti, come lo è la questione del beneficio ottenuto dai leggeri cambiamenti nelle condizioni dell'esistenza, ciò che è in grande connessione colla vita stessa⁹².

Studi più recenti, che propongono un'altra lettura, come quelli di Jean-Marie Pelt, non fanno che confermare questa tesi:

Il sistema più sicuro è ovviamente la separazione dei sessi [...] Nel regno vegetale l'evoluzione sembra però aver scelto un'altra direzione: le piante unisessuali sono meno del 10% dell'intera flora e appartengono quasi sempre a gruppi primitivi o isolati [...] Nella maggior parte dei fiori la promiscuità dei sessi è infatti la regola, cosa che d'altronde non ne ha minimamente ostacolato la straordinaria espansione. [...] Ma nei fiori creare un individuo maschile è assolutamente superfluo: il suo compito è limitatissimo, e una volta emesso il polline non serve più a niente e diventa per la natura un inutile consumatore. [...] molto meglio favorire gli ermafroditi, cosa che la natura puntualmente ha fatto, salvo poi a doversi arrangiare per contrastarne con vari mezzi l'autofecondazione. La natura ha fatto anche questo, e con che sfoggio di fantasia! Il metodo più efficace consiste nel rendere il fiore autosterile. Non c'era nulla di più semplice per evitare l'autofecondazione, bastava pensarci. Tale è il caso [...] in cui il polline di un individuo non può fecondare i pistilli dei fiori dell'individuo medesimo e la fecondazione incrociata diventa quindi di rigore. Nelle specie autosterili, che sono moltissime, la germinazione del polline che cada sul pistillo del fiore stesso o su quello di un altro fiore della stessa pianta – il che geneticamente è lo stesso – viene inibita: a quanto pare, il polline e il pistillo appartenenti allo stesso fiore possiedono una medesima sostanza proteica e allorché tali molecole si riconoscono la germinazione del polline si blocca immediatamente⁹³.

Insomma, le cellule del pistillo (l'apparato riproduttivo femminile) hanno la capacità di discriminare il polline proveniente dalle antere della stessa pianta (l'apparato riproduttivo maschile), impedendo l'autofecondazione⁹⁴. Per permettere che gli spermatozoi siano trasportati all'ovulo, il polline deve ricadere sullo

creare un nuovo ibrido. Posizionai i due vasi rettangolari l'uno accanto all'altro, esponendoli a sud-ovest: il *Capsicum annuum* "Calabrese" a sinistra, il *Capsicum chinense* "Naga Morich" a destra, insomma l'uno di fianco all'altro, con il lato minore dei vasi pressoché contingente. Attesi la fioritura di entrambe. Nel momento in cui stavo per incrociare i pollini, mi accorsi che un sirfide (*Syrphidae*, Latreille, 1802) svolazzava tra i fiori delle piante, impollinandole. Qualche settimana dopo, dai fiori delle piante che erano sbocciati più vicini alla parte dei vasi dai bordi contingenti, erano nate delle bacche la cui forma era identica; nelle rispettive parti opposte, invece, la forma era quella prevista dalla specie di appartenenza. Chiamai questa "nuova" specie di peperoncino *Capsicum syrphidii* La Mend., 2023.

⁹² C. Darwin, *Gli effetti della fecondazione incrociata e propria nel regno vegetale*, trad. it. di G. Canestrini, Unione Tipografico Editrice, Torino 1878, p. 22.

⁹³ J.M. Pelt, *Le piante. Vita, amori e problemi*, Laterza, Roma-Bari 1981, pp. 155-156.

⁹⁴ J.B. Nasrallah, *Recognition and rejection of self in plant self-incompatibility: comparisons to animal histocompatibility*, in "Trends in Immunology", vol. 26, n. 8, 2005, p. 412-418: «Self-non-self discrimination, a high degree of specificity, extreme allelic diversity and ancient polymorphism are all terms that apply to the immune response. They also apply to plant self-incompatibility (SI) systems, the sophisticated recognition mechanisms that enable plants to avoid inbreeding. These intra-specific pre-fertilization mating barriers are based on the ability of cells of the pistil (the female reproductive apparatus) to discriminate between 'self' and 'non-self' pollen (which carries the sperm), and to arrest specifically the development of self-pollen. SI prevents self-fertilization within a flower and between flowers on the same plant as well as cross-fertilization between plants with the same incompatibility type. This high discriminatory power of plant SI has invited comparisons to other forms of self-non-self discrimination, including fungal mating systems, sperm-egg interaction in ascidians, histocompatibility reactions in coelentera-

stigma e, dopo essere germinato, produrre un apparato di trasporto dello sperma. La funzione somiglia a un «setaccio selettivo» [*selective sieve*]⁹⁵ che impedisce la crescita di questi apparati. In tali «siti» avviene il riconoscimento intraspecifico del polline [*the sites for the intra-specific pollen recognition events that underlie SI*]⁹⁶. Questa forma di *sensazione di sé* nelle piante (malgrado, lo ripetiamo, sia un azzardo sostenere che una pianta possa avere consapevolezza di sé⁹⁷, almeno per come classicamente tale consapevolezza la intendiamo⁹⁸), concentrata e rappresentata nell'atto della fecondazione, ha concesso alle specie vegetali di differenziarsi e assicurarsi la sopravvivenza. Un caso specifico sono le rose.

Questo genere di arbusti della famiglia delle Rosacee comprende infatti più di un centinaio di specie⁹⁹. Conosciute fin dall'antichità¹⁰⁰, e apprezzate per la preparazione degli unguenti¹⁰¹, la storia genetica delle rose è suddivisibile in tre fasi: quelle antiche¹⁰², selvatiche; quelle anteriori alla prima metà del XIX secolo; e quelle moderne. Una delle rose più antiche, antenata di molte altre, è la *Rosa canina*¹⁰³. Le varietà più recenti furono ottenute per ibridazione dai vivaisti olandesi nel XVII secolo, come la *Rosa x centifolia*, ottenuta tramite ibridazione con la *Rosa canina*, la *Rosa gallica* e la *Rosa moschata*, e dopo l'importazione nel XVIII secolo in Europa della *Rosa chinensis*. Non ci sono fonti certe, ma pare che la prima rosa ibrida di tea, nonché prima rosa moderna, sia la rosa *La France*¹⁰⁴, creata dal vivaista francese Jean-Baptiste André Guillot nel 1867. La bellezza, il profumo e la ricchezza di varietà l'hanno resa un simbolo di grazia affascinante:

tes and clonal specificity in tunicates. There are also parallels with immunity because SI is conceptually similar to host–pathogen interactions, with the pistil analogous to the host and self-pollen to the invading pathogen. Indeed, plant SI has been noted by immunologists in discussions of the evolutionary origins of the adaptive immune response. Plant SI, which has been known of for at least two centuries and was viewed by Darwin as “one of the most surprising facts which I have ever observed”, occurs in approximately half of flowering plant taxa. SI evolved independently multiple times during the diversification of flowering plants and at least three different mechanisms arose in different lineages to ensure the same outcome of preventing self-fertilization. The recent identification of SI recognition genes now enables a more informed comparison to immunity and other recognition systems than was previously possible. This brief review of the three SI systems characterized to date underscores the uniqueness of SI among recognition phenomena in recognizing and rejecting self, rather than non-self, and highlights parallels with the recognition and rejection of invading pathogens in the immune response».

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ J. Tassin, *Come pensano le piante?*, trad. it. di F. Florian, Sonda, Milano 2018, p. 59: «Seguendo l'esempio di Bergson, Jean-Marc Drouin si chiede come una forma di coscienza possa manifestarsi in un organismo apparentemente privo di possibilità di movimento. Tuttavia, nella pianta c'è movimento, ma sensibilità e movimento insieme non fanno la conoscenza. Seguendo Hegel, dobbiamo però riconoscere nelle piante quello che egli chiamava “il primo grado dell'essere per sé, della riflessione per sé”, condizione dell'esistenza autodeterminata e di un primo livello di coscienza».

⁹⁸ Dunque, ecco la necessità di indagare una nuova forma di *sensazione di sé*.

⁹⁹ Le Rosacee (Rosaceae Juss., 1789) comprendono invece circa cinquemila specie.

¹⁰⁰ Dioscoride Pedanio, botanico e medico del I secolo, nel suo trattato *De materia medica* scrive che la rosa è rinfrescante e astringente; cfr. Pedanii Dioscoridis Anazarbei, *De medica materia*, Excudebant Ioannes et Franciscus Frello, Lugduni 1546, p. 81. La copia qui consultata è quella custodita presso la Biblioteca Centrale della Regione Siciliana di Palermo, Unità Operativa Fondi Antichi, la quale contiene una curiosità: si tratta di una glossa, nel margine destro del testo, di difficile interpretazione. Cfr. l'edizione con traduzione e commento di P.A. Mattioli, *I Discorsi di M. Pietro Andrea Matthioli*, Bartolomeo de gli Alberti, Venezia 1604, p. 157.

¹⁰¹ Cfr. Teofrasto, *I profumi*, trad. it. di F. Focaroli, La vita felice, Milano 2011, pp. 87-89.

¹⁰² G.S. Thomas, *Le rose antiche da giardino*, Rizzoli, Milano 1981.

¹⁰³ Cfr. G. Compagnoni, *La botanica de' fiori dedicata al bel sesso*, Leo S. Olschki, Firenze 2018, p. 31: «[...] cresce spontanea nelle siepi ne' boschi, è la pianta originale e primitiva, da cui sono derivate tutte le altre specie». «A chi osservi le virtù degli unguenti potrebbe sembrare strano quanto accade nel caso dell'olio di rosa: sebbene sia il profumo più leggero e più delicato, dopo esserci profumati di questo non siamo più in grado di percepire l'odore degli altri unguenti. Per questo motivo i profumieri lo usano per i clienti che indugiano e non si decidono a comprare da loro affinché non possano sentire il profumo degli unguenti venduti altrove. Questo accade perché le esalazioni dell'olio di rosa, sottili e gradite all'olfatto penetrano più in profondità grazie alla loro leggerezza e occupano le vie respiratorie. Il senso perde così la capacità di distinguere gli altri odori, essendo totalmente pervaso dal profumo».

¹⁰⁴ Cfr. M. Mollia, *Rose moderne*, Edagricole, Bologna 2010.

Chi mai in grado di comporre versi non hai elogiato la bellezza della rosa? I poeti non sono riusciti ad accrescerne la grazia, né ad esaurirne l'elogio; l'hanno soprannominata, a ragione, figlia del cielo, gioia della terra, gloria della primavera; ma quale espressione ha mai reso il fascino di questo fiore, l'effetto voluttuoso d'insieme e la grazia divina? [...] La rosa impreziosisce tutta la terra: ed è la più comune tra i fiori. Il giorno in cui la bellezza raggiunge il culmine, la si vede sfiorire; ma ogni primavera rinasce fresca e rinnovata. [...] La spensierata allegria se ne corona, il casto pudore prende in prestito il dolce incarnato; le si paragona la bellezza, la si dona come premio alla purezza, è l'immagine della giovinezza, dell'innocenza, e del piacere; appartiene a Venere, e, rivale della bellezza stessa, la rosa possiede, come lei, *la grazia affascinante ancora più che la bellezza stessa*¹⁰⁵.

All'interno di questo sentimento di grazia affascinante, che forse è proprio ciò che accomuna la materia del sé con la struttura "mentale" dei vegetali, per rendere l'articolo circolare, ovvero solo apparentemente completo e dunque profondamente irrazionale, e *andando per aria*¹⁰⁶ l'ultima volta, rimaniamo nella comparazione e affermiamo, in conclusione, che la *sensazione di sé* potrebbe somigliare, per l'appunto, allo sbocciare di una rosa.

Da quello che abbiamo letto, pare allora di comprendere che le forme viventi, espressione sensibile di cui la natura si serve, "imitino" un atto, la *sensazione di sé*, che è insito nella natura, sebbene ognuna con una propria modalità. Per spiegarlo in altri termini, non solo la *sensazione di sé* la ritroviamo direttamente in coloro i quali alla natura partecipano, e che per poter partecipare devono necessariamente farvi ricorso, ma, individuando come alla natura rimangono legati e come articolano il compito da essa affidato, ci dicono che la *sensazione di sé* è nella natura stessa o, addirittura, è la natura stessa. Per persuadersi di ciò, riproponiamo di riflettere sui fiori, poiché questi fragili organi sono un riflesso perfetto della natura che rende se stessa sensibile o, per utilizzare una metafora presente nelle righe precedenti, la sua ombra.

¹⁰⁵ C. de Latour, *Il linguaggio dei fiori*, trad. it. di G. Garufi, Leo S. Olschki, Firenze 2011, p. 33. Cfr. inoltre A. De Gubernatis, *Mitologia delle piante. Ovvero le leggende del regno vegetale*, M.I.R. Edizioni, Montespertoli 2010, pp. 185-189; A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Mondadori, Milano 2017, pp. 15-33.

¹⁰⁶ Il riferimento, ovviamente, è a quel «ἀερόβατον» aristofaneo di cui abbiamo trattato in precedenza, interpretato alla luce delle teorie di Diogene di Apollonia.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, F., *Corpus dei papiri filosofici greci e latini*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2008.
- Agostino, *Tutti i dialoghi*, traduzione di M. Bettetini, G. Catapano, G. Reale, Bompiani, Milano 2008.
- Aphrodisiensis, A., *Commentaria in Aristotelem Graeca*, edidit Paulus Wendland, Reimer, Bertolini 1901.
- Aristofane, *Le nuvole*, trad. it. di A. Grilli, BUR, Milano 2024.
- Aristotele, *Aristotele*, trad. it. di R. Laurenti, Mondadori, Milano 2008.
- Aristotele, *L'anima e il corpo. Parva Naturalia*, trad. it. di A.L. Carbone, Bompiani, Milano 2002.
- Aristotele, *Opere 3*, trad. it. di A. Russo, O. Longo, Laterza, Roma-Bari 2005.
- Bacon, F., *The Work of Francis Bacon, Lord Chancellor of England, A new edition* by Basil Montagu, ESQ, William Pickering, London 1827.
- Barnes, J., Schofield, M., Sorabji, R., *Articles on Aristotle, vol. IV: Psychology and Aesthetic*, Duckworth, London 1979.
- Bondì, R., La Vergata, A., *Natura*, Il Mulino, Bologna 2014.
- Bonner, J., Galston, A., *Principles of plant physiology*, Freeman, San Francisco 1992.
- Brosse, J., *La magia delle piante*, trad. it. di V. Palombi, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992.
- Campanella, T., *Compendio di filosofia della natura*, a cura di G. Ernst e P. Ponzio, Rusconi, Santarcangelo di Romagna 1999.
- Campanella, T., *Del senso delle cose e della magia*, Laterza, Bari 1925.
- Campanella, T., *Metafisica*, Zanichelli, Bologna 1967.
- Cancrini, A., *Syneidesis. Il tema semantico della con-scientia nella Grecia antica*, Leo Olschki, Firenze 1970.
- Capesius, *Die Apperceptionsbegriff bei Leibniz und desse Nachfolgern: Eine terminologische Untersuchung*, Drotleff, Hermannstadt 1894.
- Cartesio, R., *Opere filosofiche*, Laterza, trad. it. di G. Galli, Roma-Bari 1986.
- Castiello, U., Guerra, S., *La psicologia vegetale: alle radici della cognizione*, in “Giornale italiano di Psicologia”, vol. 3, 2020.
- Cattabiani, A., Florario. *Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Mondadori, Milano 2017.
- Compagnoni, G., *La botanica de' fiori dedicata al bel sesso*, Leo S. Olschki, Firenze 2018.
- Damasio, A., *Il sé viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente*, trad. it. di I.C. Blum, Adelphi, Milano 2012.
- Darwin, C., *Gli effetti della fecondazione incrociata e propria nel regno vegetale*, trad. it. di G. Canestrini, Unione Tipografico Editrice, Torino 1878.
- De Capitani, F., *Il “De libero arbitrio” di S. Agostino. Studio introduttivo, testo, traduzione e commento*, Vita e Pensiero, Milano 1987.

- de Latour, C., *Il linguaggio dei fiori*, trad. it. di G. Garufi, Leo S. Olschki, Firenze 2011.
- De Gubernatis, A., *Mitologia delle piante. Ovvero le leggende del regno vegetale*, M.I.R. Edizioni, Montespertoli 2010.
- Deleuze, G., *Differenza e ripetizione*, trad. it. di G. Guglielmi, Il Mulino, Bologna 1971.
- Dodds, E.R., *I Greci e l'irrazionale*, trad. it. V. Vacca De Bosis, Rizzoli, Bologna 2009.
- Edelman, G.M., *Più grande del cielo. Lo straordinario dono fenomenico della coscienza*, trad. it. di S. Frediani, Einaudi, Torino 2004.
- Fechner, G.T., *Nanna o l'anima delle piante*, trad. it. di G. Rensi, Adelphi, Milano 2008.
- Garner, W.W., Allard, H.A., *Photoperiodism, the Response of the Plant to relative length of day and night*, "Science", LV, 1922.
- Gazzaniga, M.S., *La coscienza è un istinto. Il legame misterioso tra il cervello e la mente*, trad. it. di F. Peri, Raffaello Cortina Editore, Milano 2019.
- Giannantoni, G., Narcy, M., (a cura di), *Lezioni socratiche*, Bibliopolis, Napoli 1997.
- Guérout, M., *Études sur Descartes, Spinoza, Malebranche et Leibniz*, Olms, Hildesheim 1997.
- Heller-Roazen, D., *Il tatto interno. Archeologia di una sensazione*, traduzione di G. Lucchesini, Quodlibet, Macerata 2020.
- Herbertz, R., *Die Lehre vom Unbewussten im System des Leibniz*, Niemeyer, Halle 1905.
- Hillman, J., *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, trad. it. di A. Bottini, Adelphi, Milano 2002.
- Hodgart, M., *La satira*, trad. it. di A. Cerri, Il Saggiatore, Milano 1969.
- Jaeger, J., *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, Firenze 1959.
- James, W., *The principles of Psychology*, Dover Publications Inc., New York 2000.
- Janet, P., *L'automatisme psychologique: Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Alcan, Paris 1930.
- Janet, P., *De l'angoisse à l'extase: Études sur les croyances et les sentiments*, Alcan, Paris 1928.
- Kahn, Ch.K., *Sensation and Consciousness in Aristotle's Psychology*, in "Articles on Aristotle", Archiv für Geschichte der Philosophie, vol. 48, no.1-3, 1966.
- Kant, I., *Critica della ragion pura*, trad. it. di G. Gentile e G. Lombardo-Radice, Laterza, Bari-Roma 2007.
- Lamarck, J.B.P.A. de Monet, *Système analytique des connaissances positives de l'homme*, Presses Universitaires de France, Paris 1988.
- LeDoux, J., *Il Sé sinaptico. Come il nostro cervello ci fa diventare quelli che siamo*, trad. it. di M. Longoni, A. Ranieri, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002.
- Leibniz, G.W., *Die philosophischen Schriften*, Olms, Hildesheim 1978.
- Leibniz, G.W., *Principi della filosofia o Monadologia*, trad. it. di S. Cariatì, Bompiani, Milano 2001.

- Leibniz, G.W., *Scritti filosofici*, trad. it. di D.O. Bianca, UTET, Torino 1968.
- Locke, J., *Saggio sull'intelletto umano*, trad. it. di V. Cicero e M.G. D'Amico, Bompiani, Milano 2007.
- Maeterlinck, M., *L'intelligenza dei fiori*, trad. it. di A. Marchianò, Edizioni Pendragon, Bologna 2011.
- Maine de Biran, P., *Oeuvres*, Alcan, Paris 1939.
- Mallatt, J., Blatt, M. R., Draguhn, A., Robinson, D. G., & Taiz, L., *Debunking a myth: plant consciousness*, in "Protoplasma", vol. 258, n.3, 2021.
- Markus, R.A., *Augustine: A Collection of Critical Essays*, Anchor, Garden City (NY) 1972.
- Mondolfo, R., *La comprensione del soggetto umano nell'antichità classica*, Bompiani, Milano 2012.
- Morreall, J., *Filosofia dell'umorismo. Origine, etica e virtù della risata*, trad. it. di E. Datteri, Sironi Editore, Milano 2011.
- Mulsow, M., *Frühneuzeitliche Selbsterhaltung: Telesio und die Naturphilosophie der Renaissance*, Niemeyer, Tübingen 1998.
- Nagel, T., *Mente e cosmo. Perché la concezione neodarwiniana della natura è quasi certamente falsa*, trad. it. di S. Songhorian, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015.
- Nasrallah, J.B., *Recognition and rejection of self in plant self-incompatibility: comparisons to animal histocompatibility*, in "Trends in Immunology", vol. 26, n. 8, 2005.
- O'Daly, G., *La filosofia della mente in Agostino*, trad. it. di M.G. Mara, Palermo 1988.
- Onians, R.B., *Le origini del pensiero europeo*, trad. it. di P. Zanioni, Adelphi, Milano 2006.
- Pedanio, D., *De materia medica*, Anguana Edizioni, Sossano (VI) 2022.
- Pelt, J.M., *Le piante. Vita, amori e problemi*, Laterza, Roma-Bari 1981.
- Pembroke, S.G., *Oikeiōsis*, in A.A. Long, *Problems in Stoicism*, Athlone, London 1974.
- Platone, *Apologia di Socrate*. Critone, trad. it. di M.M. Sassi, BUR, Milano 2004.
- Platone, *Teeteto*, trad. it. di M. Valgimigli, Laterza, Roma-Bari 2002.
- Plinio, *Storia naturale*, trad. it. A. Barchiesi, R. Centi, M. Corsaro, A. Marcone, G. Ranucci, Einaudi, Torino 1997.
- Pohlenz, M., *Grundfragen der stoischen Philosophie*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1940.
- Ray, P.M., *La vita delle piante*, trad. it. di G. Morpurgo, Zanichelli, Bologna 1980.
- Reale, G., *Corpo, anima e salute. Il concetto di uomo da Omero a Platone*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1999.
- Reale, G., (a cura di), *I presocratici*, trad. it. di S. Obinu, Bompiani, Milano 2006.
- Reale, G., *Socrate. Alla scoperta della sapienza umana*, BUR, Milano 2007.
- Santarcangeli, P., *Homo ridens. Estetica, filologia, psicologia, storia del comico*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1989.

- Schwartz, E., *Ethik der Griechen*, Stuttgart, K. F. Koehler, Stuttgart 1951.
- Segundo-Ortin, M., Calvo, P., *Consciousness and cognition in plants*. *Wiley interdisciplinary reviews*, in “Cognitive science”, vol. 13, n. 2, 2022.
- Sharples, R. W., *Alexander of Aphrodisias: Scholasticism and Innovation*, Wolfgang Haase, Berlin-Boston, De Gruyter 1987.
- Snell, B., *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, trad. it. di V. Degli Alberti e A. Marietti Solmi, Einaudi, Torino 2002.
- Solms, M., *La fonte nascosta. Un viaggio alle origini della coscienza*, trad. it. di A. Clarici, Adelphi, Milano 2023.
- Solmsen, F., *Kleine Schriften*, Olms, Hildesheim 1968.
- Stenzel, J., *Platone educatore*, trad. it. di F. Gabrieli, Bari 1966.
- Striker, G., *The Role of Oikeiōsis in Stoic Ethics*, Oxford Studies in Ancient Philosophy, I, 1983.
- Tassin, J., *Come pensano le piante?*, trad. it. di F. Florian, Sonda, Milano 2018.
- Telesio, B., *De rerum natura*, Carocci, Roma 2013.
- Teofrasto, *I profumi*, trad. it. di F. Focaroli, La vita felice, Milano 2011.
- Teofrasto, *La storia delle piante*, Loescher, Roma 1901.
- Thomas, G.S., *Le rose antiche da giardino*, Rizzoli, Milano 1981.
- Wolff, C.F., *Psychologia empirica*, Olms, Hildesheim 1738.

BELLEZZA, BIODIVERSITÀ E SOSTENIBILITÀ: SPUNTI DAGLI INSEGNAMENTI DI PAPA FRANCESCO

Tebaldo Vinciguerra

 ORCID: 0000-0002-3698-2662

Università LUMSA (02d8v0v24)

Contacts: t.vinciguerra@lumsa.it

ABSTRACT

Questa ricerca mira a individuare gli elementi direttamente correlati al tema della bellezza contenuti negli insegnamenti di Papa Francesco che possono contribuire alla protezione della biodiversità, da lui definita la «rete della vita» donataci da Dio. Il fatto che i suoi insegnamenti abbiano il potenziale di guidare le azioni dei credenti cattolici rende pertinente uno studio del loro contenuto. Dal 2013, Papa Francesco è a capo di una struttura in cui le dichiarazioni – in particolare i testi più autorevoli come le encicliche – vengono promosse, commentate, trasposte e adattate culturalmente a vari contesti e livelli, da quello nazionale a quello locale, senza dimenticare le numerose reti tematiche transnazionali e le congregazioni religiose. Ciò garantisce una diffusione molto ampia e capillare di documenti come la famosa enciclica *Laudato si'* del 2015 sulla cura della casa comune. Il nesso tra bellezza e biodiversità (più in generale la cura del creato) è stato ovviamente già menzionato in numerosi articoli e saggi; tuttavia, si tratta di un argomento finora relativamente poco esplorato e che merita maggiore attenzione. La prima parte del presente articolo analizza il nesso tra bellezza e protezione della biodiversità nei discorsi e negli scritti di Papa Francesco. La seconda parte presenta alcune linee d'azione, concentrandosi in particolare sull'educazione e sulla dimensione integrale.

Parole chiave: Cura del creato, Papa Francesco, bellezza in *Laudato si'*, ecologia integrale

BEAUTY, BIODIVERSITY AND SUSTAINABILITY: INSIGHTS FROM THE TEACHINGS OF POPE FRANCIS

This research aims to trace the elements directly related to the theme of beauty contained in the teachings of Pope Francis that can contribute to the protection of biodiversity, which he calls the “web of life” given to us by God. The fact that his teachings have the potential to guide the actions of Catholic believers makes a study of their content pertinent. Since 2013, Pope Francis has been at the head of a structure in which pronouncements – especially the most authoritative texts such as an encyclical letter – are promoted, commented, transposed, and culturally adapted to various contexts and levels from national to local, not forgetting numerous transnational thematic networks and religious congregations. This ensures a very wide and capillary dissemination of documents such as the famous 2015 encyclical *Laudato si'* on the care of the common home. The nexus between beauty and biodiversity (more broadly care for creation) has, of course, already been mentioned in a number of articles and essays; nevertheless, it is a topic



that has so far been relatively little explored and deserves more attention. The first part of this article analyzes the nexus between beauty and the protection of biodiversity in the speeches and writings of Pope Francis. The second part presents some avenues for action, focusing in particular on education and the integral dimension.

Keywords: Care for creation, Pope Francis, beauty in *Laudato si'*, integral ecology

Questo studio si propone di rintracciare gli elementi direttamente collegati al tema della bellezza contenuti negli insegnamenti di papa Francesco e che possono contribuire alla tutela della biodiversità, che egli definì rete della vita donataci da Dio¹. Beninteso, in questa sede non s'intende che il mero fatto di pubblicare un testo o pronunciare un discorso abbia automaticamente ricadute benefiche per la biodiversità. È piuttosto il fatto che i suoi pronunciamenti ebbero la potenzialità di orientare l'azione dei credenti cattolici in un determinato modo a rendere pertinente uno studio del loro contenuto. Papa Francesco è stato alla testa di una struttura in cui i principali documenti – soprattutto i testi più autorevoli come quelli del calibro di un'enciclica – vengono promossi, integrati, recepiti, adattati culturalmente ai vari contesti e ai vari livelli dal nazionale al locale, senza dimenticare numerose reti tematiche transnazionali né le congregazioni religiose. Ciò garantisce una larghissima diffusione a documenti come l'enciclica *Laudato si'* (LS) del 2015 dedicata alla cura della casa comune.

D'altro canto, i pronunciamenti di un pontefice vengono elaborati anche tenendo in considerazione le esperienze, le difficoltà e le richieste degli altri livelli (nazionale e locale): è dunque plausibile che un'enciclica in una misura significativa sia attinente a quanto sperimenta la Chiesa Cattolica – che sia aderente alla realtà e vettore di orientamenti che vengono considerati utili. Questo anche se comprensibilmente alcune idee possono risultare particolarmente opportune e benvenute in un determinato continente, e altre idee invece possono essere maggiormente in sintonia con le preoccupazioni di un diverso continente.

Tutto ciò premesso, è pertinente approfondire il ruolo della bellezza nella LS e più generalmente nel magistero di Papa Francesco che concerne l'ecologia. Il nesso bellezza-biodiversità negli insegnamenti di Papa Bergoglio è stato già menzionato in alcuni articoli² e saggi, cionondimeno è un tema relativamente poco approfondito dagli studiosi.

La prima parte di questo articolo sarà dedicata all'analisi del nesso tra bellezza e tutela della biodiversità nei testi (discorsi e scritti) di Papa Francesco. La seconda parte presenterà alcune piste di azione che si possono desumere dal suo magistero. Il lavoro si avvale anche di fonti teoretiche extra-ecclesiali (biologi, filosofi e scienziati sociali).

PARTE I. L'ANALISI DI FRANCESCO: LA RESPONSABILITÀ PER LA CURA DELLA BIODIVERSITÀ

La bellezza e la biodiversità nell'enciclica Laudato si'

Il titolo dell'enciclica viene dal celeberrimo *Cantico delle creature* di Francesco d'Assisi. Degno di nota il fatto che quel Cantico medievale di lode è intriso di stupore e di meraviglia proprio per la bellezza del creato, per le singole creature e per la loro armonia³.

¹ Francesco, *Messaggio per la Giornata mondiale di Preghiera per la Cura del Creato 2022*.

² Per esempio A. Dall'Asta, *La bellezza oltre l'estetica nella Laudato si'*, in "Aggiornamenti Sociali", aprile 2016, pp. 330-337.

³ M. Modesti, *La Bellezza nella natura*, in "Città di Vita", LXXV/1, 2020, p. 62

Un'enciclica è un documento particolarmente autorevole nel magistero pontificio (più autorevole, per esempio, di un messaggio o di un'omelia). La LS, dedicata alla cura della casa comune, è stata pubblicata nel 2015, poco prima della finalizzazione del processo onusiano che portò all'adozione dell'Agenda 2030 e degli Obiettivi per lo sviluppo sostenibile, e prima dell'Accordo di Parigi sui cambiamenti climatici. Da allora, sono trascorsi 10 anni e quel testo di Papa Francesco è stato presentato in occasione di molte conferenze (alcune presso le Nazioni Unite) e seminari, e commentato dal punto di vista di molte discipline. Da una recente meta-rassegna risulta che la LS sia oramai il documento cattolico più citato nella letteratura accademica concernente l'ecologia, la sostenibilità oppure le scienze sociali⁴. L'enciclica ha anche avuto un grande impatto nella Chiesa Cattolica: sono state create reti tematiche nazionali e transnazionali, molti vescovi hanno istituito un punto focale per le questioni relative alla cura del creato nella loro diocesi, corsi ispirati all'ecologia integrale (il concetto chiave del quarto capitolo della LS) sono stati avviati in svariate università, le conferenze episcopali di numerosi Paesi e la confederazione internazionale Caritas hanno in molteplici occasioni approfondito gli argomenti della LS nutrendosene per i loro progetti oppure per azioni di incidenza politica. Un'apposita piattaforma d'azione – specie di *social network* e spazio di condivisione risorse – è stata concepita per promuovere l'impegno a livello locale, centinaia di organizzazioni hanno aderito condividendo i loro documenti programmatici e tanti sussidi⁵.

Queste righe di contesto consentono di farsi un'idea dell'impatto della LS, la prima enciclica dedicata interamente ed estensivamente alle tematiche ecologiche. Papa Francesco vi esprime la propria speranza di «unire tutta la famiglia umana nella ricerca di uno sviluppo sostenibile e integrale, poiché sappiamo che le cose possono cambiare. Il Creatore non ci abbandona, non fa mai marcia indietro nel suo progetto di amore, non si pente di averci creato. L'umanità ha ancora la capacità di collaborare per costruire la nostra casa comune» (LS 13). Papa Francesco rivolse così un «invito urgente a rinnovare il dialogo sul modo in cui stiamo costruendo il futuro del pianeta. Abbiamo bisogno di un confronto che ci unisca tutti, perché la sfida ambientale che viviamo, e le sue radici umane, ci riguardano e ci toccano tutti» (LS 14) giacché l'enciclica non è rivolta ai soli cattolici.

Il valore intrinseco e la bellezza di un creato minacciato

Il primo capitolo dell'enciclica passa in rassegna la situazione preoccupante della nostra casa comune. I principali argomenti considerati in tale rassegna sono l'acqua, l'inquinamento, i rifiuti, il clima e, appunto, la biodiversità.

Le risorse della Terra, spiega LS, vengono depredate a causa di modi di intendere l'economia troppo legati al risultato immediato e al consumismo. La Terra diventa così meno ricca e bella, sempre più limitata e grigia. Inoltre, troppo spesso le analisi di impatto ambientale di future iniziative economiche fanno a meno di seri studi dell'impatto sulla biodiversità (cf. LS 32-35). L'enciclica denuncia sì il fatto che la perdita di biodiversità privi l'umanità di risorse utili in molteplici contesti (per esempio settore energetico, alimentare, genetico, farmaceutico...). E a tale perdita aggiunge da una parte la consapevolezza che a lungo termine l'ammontare «dei danni provocati dall'incuria egoistica» (LS 36) sarà di gran lunga più elevato del beneficio

⁴ M. C. Molina, M. Pérez-Garrido, *Laudato si' and its influence on sustainable development five years later: A first look at the academic productivity associated to this encyclical*, in "Environmental Development", 43, 2022, articolo 100726.

⁵ Piattaforma d'Azione *Laudato si'*, <https://piattaformadiiniziativeaudatosi.org/> consultato il 20 giugno 2025.

economico che si ottiene dallo sfruttamento delle risorse naturali⁶ e, dall'altra parte, che questi danni non sono avvertiti in modo equo o giusto, nel senso che spesso chi trae il maggior beneficio dall'attività economica non è particolarmente colpito da inquinamento, perdita di biodiversità e carestie. La LS invita però anche a non considerare le specie o gli ecosistemi unicamente come risorse sfruttabili, in quanto – indipendentemente dalla loro utilità e visibilità – hanno un valore intrinseco, indipendente dall'uso che se ne può fare (cf. LS 33, 140). Pertanto, l'umanità non ha il diritto di far scomparire specie ed ecosistemi che, a causa della loro assenza, «non daranno gloria a Dio con la loro esistenza» (LS 33). Il fatto che paesaggi e animali, per il semplice fatto di esistere, compiaciano Dio era stato evocato anche da un pioniere statunitense della conservazione dell'ambiente, Aldo Leopold⁷. Proprio per questo motivo, la cura degli ecosistemi richiede uno sguardo che vada al di là dell'utilitarismo e dell'immediato, contro i quali Francesco propone la bellezza come «controcategoria»⁸.

Il creato parla del creatore e la tutela della biodiversità è anche una questione di fede

Il secondo capitolo della LS presenta la saggezza dei racconti biblici sulla creazione e riassume le posizioni cattoliche sul creato e sull'uso delle risorse naturali. L'accento è beninteso messo sul creatore: «Tutto l'universo materiale è un linguaggio dell'amore di Dio, del suo affetto smisurato per noi. Suolo, acqua, montagne, tutto è carezza di Dio» (LS 84, cf. LS 246). L'universo, gli ecosistemi e la biodiversità sono come «un libro stupendo» (LS 85) con il quale egli ci parla. Il creato è il «social di Dio»⁹. L'enciclica cita il libro della *Sapienza* che spiega che «dalla grandezza e bellezza delle creature per analogia si conosce l'autore»¹⁰. Questo tema viene sviluppato nuovamente nell'esortazione postsinodale *Querida Amazonia* (QA 32) del 2020.

Bellezza, bontà, diversità e interconnessione vanno di pari passo nella visione cristiana del creato che ripropone la LS. «Le innumerevoli diversità e disuguaglianze stanno a significare che nessuna creatura basta a se stessa, che esse esistono solo in dipendenza le une dalle altre, per completarsi vicendevolmente» (LS 86) spiega l'enciclica citando il *Catechismo*. Pertanto, «l'insieme dell'universo, con le sue molteplici relazioni, mostra al meglio la ricchezza inesauribile di Dio (...) il Quale ha voluto che ciò che manca a ciascuna cosa per rappresentare la bontà divina sia supplito dalle altre cose perché la sua bontà non può essere adeguatamente rappresentata da una sola creatura» (LS 86)¹¹. Stiamo affrontando un elemento centrale per il cattolicesimo e per Papa Francesco. Difatti, nell'esortazione *Evangelii Gaudium* (EG) pubblicata l'anno della sua elezione – che può essere considerata un testo programmatico – egli ha proprio auspicato «una speciale attenzione alla “via della bellezza”» (EG 167) da parte di chi annuncia Gesù Cristo: «credere in Lui e seguirlo non è solamente una cosa vera e giusta, ma anche bella, capace di colmare la vita di un nuovo splendore e di una gioia profonda, anche in mezzo alle prove. In questa prospettiva, tutte le espressioni di autentica bellezza possono essere riconosciute come un sentiero che aiuta ad incontrarsi con il Signore» (EG 167)¹². Non bisogna dunque «oscurare il legame inseparabile tra verità, bontà e bellezza» (EG 167), le

⁶ Molti rapporti tecnici parlano del *cost of inaction*. Una rassegna di fonti biografiche è proposta da C. Alberti sul sito della Climate Policy Initiative <https://www.climatepolicyinitiative.org/the-cost-of-inaction/> consultato il 20 giugno 2025.

⁷ Cf. A. Leopold, *Some Fundamentals of Conservation in the Southwest*, in “Environmental Ethics”, 1, 1923, pp. 131-141.

⁸ Cf. C. Sedmak, *Enacting Integral Human Development*, Orbis Books, Stati Uniti d'America 2023, p. 122.

⁹ Francesco, *Discorso alle Guide e Scout d'Europa*, 3 agosto 2019.

¹⁰ *Sapienza* 13:5.

¹¹ Citando T. d'Aquino, *Summa Theologiae* I, q. 47, art. 1.

¹² Cf. Pontificio Consiglio della Cultura, *La Via pulchritudinis, cammino privilegiato di evangelizzazione e di dialogo*, Documento finale dell'Assemblea Plenaria, Città del Vaticano 2006.

tre cose vanno insieme. Dunque, la bellezza della natura è un riflesso della bontà del Creatore – «il Grande Artista che crea tanta bellezza»¹³ – e può portare alla fede. Questo porta inevitabilmente a menzionare i temi della “conversione ecologica” e della riconciliazione con il creato non-umano: LS difatti propone come modello un’esistenza vissuta anche in una “meravigliosa armonia” con la natura (LS 10). La relazione con la biodiversità può dunque essere giusta e bella. Sono elementi importanti nel magistero pontificio che non è possibile affrontare in dettaglio qui.

Chiaramente, stando a Papa Francesco, tutelare la biodiversità e avere cura del pianeta – prendersi cura del giardino citato nel libro della *Genesi*¹⁴ – non sono questioni opinabili né irrilevanti dal punto di vista della fede; Giovanni Paolo II già nel 1989 scrisse che i doveri nei confronti della natura e del Creatore sono parte della fede cristiana (cf. LS 64, 79, 217). Papa Bergoglio, inoltre, ha aggiunto la cura della casa comune alla lista delle tradizionali opere di misericordia¹⁵. Un uso gravemente e intenzionalmente insostenibile degli ecosistemi e che contribuisca ad aggravare iniquità e povertà, per converso, può essere considerato un peccato ecologico¹⁶, e Papa Francesco ha sollecitato i giuristi a riflettere al concetto di ecocidio¹⁷.

La bellezza a favore della biodiversità anche laddove la bellezza naturale non si vede

«Non basta la ricerca della bellezza nel progetto, perché ha ancora più valore servire un altro tipo di bellezza: la qualità della vita delle persone, la loro armonia con l’ambiente, l’incontro e l’aiuto reciproco» (LS 150). Nemmeno si può «ridurre la bellezza a uno scatto fotografico, a un istante capace di suscitare solo delle sfuggenti emozioni da immortalare»¹⁸. Queste frasi invitano a considerare il nesso che c’è tra vita e comportamenti delle società umane da una parte, e stato degli ecosistemi e della biodiversità dall’altra parte. Il comportamento positivo, virtuoso, benefico degli umani si rispecchia sull’ambiente. Ci può dunque essere un collegamento tra verità, bontà e bellezza che non sia strettamente parlando estetico. Non a caso, *La vera bellezza* è il titolo della lettera con la quale Francesco ha riorganizzato la suddivisione del territorio della Diocesi di Roma (non il titolo di una lettera agli artisti!) e che inizia con queste parole «La vera bellezza è Cristo». La tutela della biodiversità dunque non si esaurisce nello sforzo di individuare bei paesaggi e preziosi ecosistemi da proteggere, e questo per tre motivi.

¹³ Francesco, *Messaggio per la Giornata mondiale di Preghiera per la Cura del Creato* 2023.

¹⁴ Per capire l’importanza della bellezza e della bontà all’inizio del libro della *Genesi*, è opportuno ricordare che il «concetto di bellezza ha attraversato tutta la storia dell’Occidente e dell’Oriente. La sua elaborazione è sempre stata al centro del pensiero filosofico e teologico (...). È sufficiente pensare al mondo greco, dove il termine *kalós* significa allo stesso tempo “bello” e “buono”, in un’inseparabilità tra etica ed estetica. La parola “bellezza” è centrale anche nei testi biblici. Nel libro di *Genesi* – in cui il momento della creazione è concepito come una vittoria della forma sull’informe, su ciò che non ha vita, su tutto quanto si presenta come indifferenziato e indistinto – Dio, separando i diversi elementi del mondo, la luce dalle tenebre, il secco dall’umido e popolando la terra di vegetali e di animali, per creare alla fine l’uomo e la donna, si compiace della propria creazione. Da un caos senza vita si giunge in questo modo a un cosmo fecondo. Per sei volte risuona la frase: “Dio vide che era cosa buona”. Per l’uomo e per la donna, il testo sottolinea: “Dio vide che era cosa molto buona”. Come già *kalós*, il termine ebraico *tov*, utilizzato per esprimere la meraviglia del creatore, ricopre entrambi i significati di bello e di buono, a significare che bontà e bellezza sono costitutive della creazione. La visione del creato diventa così un’epifania della bellezza che affascina lo stesso Creatore. È un’esperienza di stupore che sorprende, come quando ci troviamo di fronte a qualcosa “altro da noi” che, venendoci incontro, ci interroga, ci interpella. È fonte di meraviglia, occasione di lode, in cui gioiamo della bellezza di un oggetto che si porge alla nostra visione. La creazione diventa occasione di contemplazione, che invita a una risposta». A. Dall’Asta, cit., pp. 330-331. Su questo tema, cf. G. Cucci, *La bellezza nella Bibbia*, in “La Civiltà Cattolica”, num. 4189, 2024, pp. 48-50.

¹⁵ Francesco, *Messaggio per la Giornata mondiale di Preghiera per la Cura del Creato* 2016.

¹⁶ J. I. Kureethadam, *Creation in crisis*, Orbis Books, New York 2014, pp. 338-345.

¹⁷ Francesco, *Discorso ai partecipanti al XX Congresso Mondiale dell’Associazione internazionale di Diritto penale*, 15 novembre 2019.

¹⁸ Francesco, lettera apostolica *La vera bellezza*, 4 ottobre 2024.

Il primo: bisogna anche avere a cuore e a mente la situazione delle società umane e la bellezza del tessuto sociale. In alcuni quartieri, per esempio, anche se

le facciate degli edifici sono molto deteriorate, vi sono persone che curano con molta dignità l'interno delle loro abitazioni, o si sentono a loro agio per la cordialità e l'amicizia della gente. La vita sociale positiva e benefica degli abitanti diffonde luce in un ambiente a prima vista invivibile. A volte è encomiabile l'ecologia umana che riescono a sviluppare i poveri in mezzo a tante limitazioni. La sensazione di soffocamento prodotta dalle agglomerazioni residenziali e dagli spazi ad alta densità abitativa, viene contrastata se si sviluppano relazioni umane di vicinanza e calore, se si creano comunità, se i limiti ambientali sono compensati nell'interiorità di ciascuna persona, che si sente inserita in una rete di comunione e di appartenenza (LS 148).

Orbene, è plausibile che i luoghi in cui il tessuto sociale sia ricco e benefico siano anche i luoghi nei quali le persone si preoccupino di boschi e giardini pubblici, orti collettivi, e aiuole. Si tratta di riconoscere sia la bellezza dei beni relazionali, sia l'impatto benefico che essi possono avere sulla salvaguardia della biodiversità. Adoperando un linguaggio ecclesiale, si potrebbe dire che processi sinodali locali¹⁹ consentono di prendere le decisioni maggiormente inclusive e consensuali per la salvaguardia del creato. Parafrasando Elinor Ostrom, si potrebbe invece dire che la collaborazione a livello di efficaci istituzioni locali consente un uso sostenibile delle risorse comuni²⁰. Per converso, zone di frammentazione sociale, instabilità e conflitto, dove gli interessi più potenti non sono controllati da uno Stato di diritto, saranno anche propense allo sfruttamento incontrollato, cinico e insostenibile delle risorse della Terra²¹. In un certo senso, i deserti interiori della popolazione provocano la moltiplicazione dei deserti esteriori (cf. LS 217). Si capisce come, nella visione di Francesco, soddisfarsi di una relazione con l'ambiente a prescindere da quella con le altre persone equivarrebbe a «un individualismo romantico travestito da bellezza ecologica e un asfissiante rinchiudersi nell'immanenza» (LS 119).

Il secondo motivo: concentrarsi sul bello rischia di portare a trascurare ciò che non lo è. Detto altrimenti: ha senso, sì, mobilitarsi e impegnarsi a tutela di un habitat o un ecosistema particolarmente bello e armonioso – magari anche minacciato – come potrebbe esserlo un'oasi oppure una catena montagnosa. Alcune etiche ambientali possono essere caratterizzate come “estetiche”, cioè al centro hanno

l'idea del bello, quale realtà dotata di valore – strettamente collegata al bene – che come tale è meritevole di tutela (...). Si tratta di un'istanza importante, che introduce un significativo elemento di resistenza nei confronti di quella visione puramente economica della natura, che al riduce a mera cava di materiale disponibili al soggetto umano o a discarica per i rifiuti (...). Vi sono però anche alcuni interrogativi (...): non sempre la natura è piacevole; talvolta agli occhi dell'osservatore umano essa si presenta in forme violente, aliene, magari ripugnanti. Ci si può chiedere se una prospettiva tutta centrata sul bello naturale sia davvero in grado di fondare anche l'esigenza di un'adeguata tutela per aree e specie esteticamente meno apprezzabili, ma non per questo meno rilevanti per la struttura ecosistemica²².

Alcuni studiosi, inoltre, hanno espresso perplessità sul fatto che un'estetica orientata alla “sola” bellezza possa in fin dei conti coesistere con pianificazioni e design che trascurino le questioni di sostenibilità²³.

¹⁹ Sinodo dei Vescovi, *Documento finale della XVI Assemblea Generale Ordinaria*, 26 ottobre 2024, nn. 48-50.

²⁰ E. Ostrom, *Governing the Commons. The Evolution of Institutions for Collective Action*, Cambridge University Press, Regno Unito 2015 (prima edizione 1990).

²¹ Cf. Stockholm International Peace Research Institute, *Environment of Peace. Security in a new era of risk*, SIPRI, Stoccolma 2022, pp. 8-41.

²² S. Morandini, *Abitare la terra custodirne i beni*, Proget Edizioni, Padova 2012, pp. 168-170.

²³ Cf. A. Carlson e A. Berleant, *The Aesthetics of Natural Environments*, Broadview Press, Canada 2004, p. 14.

Il terzo motivo è l'invito di Papa Francesco a riconoscere anche la bellezza risultante dall'ingegno umano, inclusi aerei e grattacieli. Zone agricole, periferie urbane e persino singoli edifici possono avere una loro bellezza²⁴. Nel desiderio di bellezza di chi li ha concepiti «e in chi quella bellezza contempla si compie il salto verso una certa pienezza propriamente umana» (LS 103). Con queste parole sfidanti, LS sottolinea come la ricerca di bellezza – anche la produzione umana che tende al bello – può contribuire ad una crescita valoriale e in umanità. Sia la contemplazione della bellezza naturale sia la ricerca creatrice del bello fanno allargare lo sguardo e portano a superare il riduzionismo oggettivante, contribuendo ad una sorta di salvezza (cf. LS 112). Questo evoca le riflessioni del filosofo Arnold Berleant sul paesaggio partecipativo (*participatory landscape*). Senza limitarsi alla contemplazione (come se il paesaggio naturale avesse una propria bellezza apprezzabile solamente in quanto “esterni”, come potrebbe essere il caso di un dipinto), Berleant insiste sull’“estetica dell’impegno” cioè della collaborazione tra società umana e ambiente. La pianificazione dell’uso degli spazi (per esempio l’estensione di una città) dovrebbe allora tenere il più possibile in considerazione le necessità e consuetudini dei gruppi umani e le evoluzioni di tali necessità e consuetudini, nonché gli ecosistemi e la finitudine delle risorse naturali. Pertanto, stando al filosofo statunitense, il risultato di una tale pianificazione tenderebbe all’armonia e non sarebbe un’imposizione impersonale, mera espressione di un potere politico-economico²⁵.

PARTE II CONSERVARE LA BIODIVERSITÀ E LA SUA BELLEZZA: IMPEGNO E MOTIVAZIONE

Bellezza che tramonta e bellezza intoccabile: due scogli

Si può essere, sì, affascinati dalla bellezza delle «cose create da Dio», ma «è un’idolatria guardare le tante bellezze senza pensare che ci sarà un tramonto»²⁶. La Terra come la conosciamo avrà una fine: lo annunciano più brani di quello che viene comunemente chiamato Nuovo Testamento, lo annunciano gli scienziati che studiano l’evoluzione del Sole e del nostro pianeta²⁷. Parafrasando il filosofo Hadjadj, è come se la natura avesse orchestrato l’estinzione finale e ci intimasse di arrenderci²⁸. Le domande sulla sostenibilità, quando si pensa alla “fine dei tempi”, rimangono inesorabilmente aperte²⁹ e questo testo non è il luogo adatto per approfondirle. Limitiamoci pertanto al seguente interrogativo lancinante: a che pro impegnarsi per ecosistemi destinati a scomparire (anche senza cambiamenti climatici di origine antropica e senza inquinamento)? A lungo andare, la sostenibilità e la conservazione della biodiversità – puntando a conservare un qualsiasi *status quo* – è impensabile e ad alcuni potrebbe sembrare un’assurdità. Può nascere la tentazione della rassegnazione, uno scoglio censito da Papa Francesco (cf. LS 14) che in qualche modo va affrontato.

²⁴ Cf. A. Carlson e A. Berleant, cit., p. 26.

²⁵ Cf. A. Berleant, *Aesthetic perception in environmental design*, in J. Nasar (a cura di), *Environmental Aesthetics: Theory, Research, and Applications*, University Press, Cambridge 1988, pp. 90-91.

²⁶ Francesco, *Omelia*, 13 novembre 2015.

²⁷ «Like all stars, our Sun will eventually run out of energy. When it starts to die, the Sun will expand into a red giant star, becoming so large that it will engulf Mercury and Venus, and possibly Earth as well». National Aeronautics and Space Administration, *Our Sun: Facts*. [https://science.nasa.gov/sun/facts/#:-:text=When%20it%20starts%20to%20die,it%20becomes%20a%20white%20dwarf](https://science.nasa.gov/sun/facts/#:-:text=When%20it%20starts%20to%20die,it%20becomes%20a%20white%20dwarf.). consultato il 25 marzo 2025.

²⁸ Cf. F. Hadjadj, *Ecologie tragique*, Mame, Spagna 2024, pp. 171-175.

²⁹ Cf. F. Revol, *Le regard de Dieu sur la Création. Un dialogue entre théologie et écologie*, Peuples Libres, Lione 2021, p. 143.

Un altro scoglio è quello della conservazione delle bellezze naturali senza gli esseri umani. Incontrando molti rappresentanti di popoli dell'Amazzonia, Papa Francesco ha fatto allusione alla minaccia contro i loro territori che

viene anche dalla perversione di certe politiche che promuovono la “conservazione” della natura senza tenere conto dell'essere umano e, in concreto, di voi fratelli amazzonici che la abitate. Siamo a conoscenza di movimenti che, in nome della conservazione della foresta, si appropriano di grandi estensioni di boschi e negoziano su di esse generando situazioni di oppressione per i popoli originari per i quali, in questo modo, il territorio e le risorse naturali che vi si trovano diventano inaccessibili³⁰.

Simili tentativi di conservazione della bellezza sembrano destinati al fallimento.

Aldilà dell'utilitarismo

In passato, una parte del movimento statunitense per la conservazione della natura ha subordinato l'aspetto estetico a quello utilitario: la conservazione delle risorse naturali, cioè, era subordinata all'incremento a lungo termine della produttività industriale³¹. In realtà, non ci si può soddisfare del rispetto dell'ambiente «quel tanto che basta per non incorrere in multe, per apparire “verdi”, per non mettere in pericolo i profitti futuri»³². Riconoscendo come legittima la trasformazione della natura a fini di utilità da parte delle società umane, Papa Francesco cionondimeno invita a non pensare soltanto a partire da un criterio utilitarista di efficienza e produttività. Ciò richiede tra le altre cose – se ne parlerà più avanti – un'educazione alla bellezza. Riconoscere ed apprezzare la bellezza degli ecosistemi consente di uscire dal pragmatismo utilitaristico senza scrupoli, di non considerare la realtà come oggetti di uso e abuso senza limiti né scrupoli (cf. LS 102, 159, 215, e QA 46). La già citata “conversione ecologica” (cf. LS 217-221) decisamente non combacia con una visione utilitaristica della tutela della biodiversità.

La fondamentale vicinanza alla natura

Gli umani non sono fatti per essere «privati del contatto fisico con la natura» (LS 44). La natura, come già detto, è un libro la cui contemplazione, stando a Papa Francesco:

- istruisce (capire il suo funzionamento e i suoi equilibri) e comunica gli insegnamenti che Dio intende comunicarci (cf. LS 85);
- rende umili, aiutando a capire che, almeno nella visione cristiana, gli umani sono una parte dell'insieme del creato essendo creature limitate che hanno ricevuto come casa il pianeta senza esserne i padroni né i dominatori, anzi, gli umani sono chiamati ad una «sublime fratellanza con tutto il creato» (LS 221)³³ e a riconoscere che nel creato esistono e sono riconoscibili un ordine e un'armonia che vanno rispettati, la «bellezza vera, infatti, è riflesso dell'armonia»³⁴;

³⁰ Francesco, *Discorso nel Coliseo Madre de Dios a Puerto Maldonado durante il viaggio in Perù*, 19 gennaio 2018.

³¹ Cf. J. Rifkin, *L'Età della resilienza*, Mondadori, Milano 2022 p. 35. In questa pagina, Rifkin cita lo storico dell'ambientalismo S. P. Hays, *Conservation and the Gospel of Efficiency: The Progressive Conservation Movement, 1890-1920*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1999, p. 127.

³² Pontificio Consiglio della Giustizia e della Pace, *Energia, Giustizia e Pace*, LEV, Città del Vaticano 2013, p. 87.

³³ Cf. F. Revol, cit., pp. 221-228 e P. Ide, *Les 4 sens de la nature*, ed. Emmanuel, Parigi 2020, pp. 105-109.

³⁴ Francesco, *Discorso agli artisti in occasione del 50° anniversario della Collezione d'arte moderna dei Musei vaticani*, 23 giugno 2023.

- ci avvicina alla natura stessa. La contemplazione e la vicinanza portano alla conoscenza e all'empatia. È più facile desiderare di impegnarsi a favore della biodiversità se la si conosce e la si ama. A questo proposito, è pertinente citare le stimolanti riflessioni sulla biofilia³⁵. Nel suo saggio intitolato appunto *Biophilia*, il biologo ed entomologo Edward O. Wilson suggerisce che la bellezza di un sito naturale contribuisca ad influenzare la scelta degli esseri umani rispetto a dove insediarsi. Successivamente, dopo aver lavorato e adattato l'ambiente quanto necessario almeno per garantire la propria sussistenza, le società umane tendono – come se fosse una cosa innata – verso il bello (abbellire la città) e verso la natura (giardini in città oppure escursioni per rigenerarsi al verde)³⁶. Stando a Wilson, l'istinto ci porta verso la ricerca del bello in altri organismi. D'altro canto, la scienza ci consente di capire sempre meglio il funzionamento complesso e affascinante degli ecosistemi, di quella rete di vita che consente la vita umana sulla Terra. Più conosciamo questi organismi, più – è questa l'ipotesi di Wilson – siamo propensi ad attribuire loro un valore³⁷. Si è così portati ad estendere le proprie relazioni «alla ricchezza delle altre forme di vita»³⁸. Secondo Papa Francesco, l'educazione ambientale, che in passato era essenzialmente

centrata sull'informazione scientifica e sulla presa di coscienza e prevenzione dei rischi ambientali, ora tende a includere una critica dei «miti» della modernità basati sulla ragione strumentale (individualismo, progresso indefinito, concorrenza, consumismo, mercato senza regole) e anche a recuperare i diversi livelli dell'equilibrio ecologico: quello interiore con sé stessi, quello solidale con gli altri, quello naturale con tutti gli esseri viventi (LS 210).

Per il Pontefice, è beninteso altresì importante – fondamentale – l'equilibrio spirituale con Dio. L'educazione ambientale, dunque, dovrebbe portare ad un salto verso il Mistero, da cui un'etica ecologica trae il suo senso più profondo. Gli educatori sono pertanto invitati a reimpostare gli itinerari pedagogici in modo che aiutino effettivamente a crescere nella solidarietà, nella responsabilità e nella cura basata sulla compassione, riuscendo così ad influenzare le abitudini e le scelte di vita (cf. LS 210, 211).

Oltre alle contemplazione, Papa Francesco invita anche a pregare immersi nella natura, dove nasce spontanea la gratitudine a Dio creatore. Nel libro della natura, «ogni creatura ci è stata donata come una “parola di Dio”³⁹. Nel silenzio e nella preghiera possiamo ascoltare la voce sinfonica del creato, che ci esorta ad uscire dalle nostre chiusure autoreferenziali per riscoprirsi avvolti dalla tenerezza del Padre e lieti nel condividere i doni ricevuti»⁴⁰. Leggere e meditare un libro permette di crescere e di decentrarsi. Per converso, risultano preoccupanti l'incapacità di emozionarsi davanti alla creazione, la mancanza di poesia, e l'incapacità di adottare in modo empatico il punto di vista altrui⁴¹.

³⁵ Cf. G. Barbiero, C. Marconato, *Biophilia as Emotion*, in “Visions for Sustainability” 6, 2016, pp. 45-51.

³⁶ Cf. E. O. Wilson, *Biophilia*, Harvard University Press, Stati Uniti d'America 2003 (dodicesima edizione, la prima risale al 1984), pp. 103-112.

³⁷ Cf. E. O. Wilson, cit., p. 2.

³⁸ J. Rifkin, cit., p. 341.

³⁹ Cf. Bonaventura, *Commentarius in librum Ecclesiastes*, I, 2.

⁴⁰ Francesco, *Messaggio per la Giornata mondiale di Preghiera per la Cura del Creato 2019*.

⁴¹ Francesco, *Lettera sul ruolo della letteratura nella formazione*, 17 luglio 2024.

Visione interdisciplinare

L'integralità, l'interdipendenza e l'interconnessione sono temi trasversali della LS, che promuove con forza il concetto-chiave di "ecologia integrale" come paradigma per l'analisi e per l'azione (cf. LS cap. 4), un paradigma che considera anche la giustizia sociale, la lotta alla povertà, l'ecologia culturale e la buona salute delle istituzioni. L'impegno, avverte la LS, è a lungo termine e si basa su tre pilastri ossia educazione, spiritualità e cultura che sono funzionali a «lunghi processi di rigenerazione» (LS 202). Educatori, artisti, teologi, genitori, e in generale tutte le persone in grado di educare alle varie forme di bellezza e di bontà possono contribuire all'avvento di quest'ecologia integrale e orientare l'umanità lungo il cammino di questa "grande sfida". Papa Francesco, per esempio, ha sognato un'Amazzonia in grado di difendere la propria ricchezza culturale che la distingue, dove risplende in forme tanto varie la bellezza umana; in grado di custodire l'irresistibile bellezza naturale che l'adorna, la vita traboccante che riempie i suoi fiumi e le sue foreste. Si tratta di un "sogno", filo conduttore della QA, esortazione apostolica che concede largo spazio alla poesia – cosa insolita per un'esortazione apostolica. Francesco propone una visione interconnessa: la bellezza dell'Amazzonia e dei suoi ecosistemi, la cura delle ricchezze culturali dell'umanità nel loro significato più ampio (cf. QA 7, LS 143). La Chiesa conta appunto sugli artisti e sulla letteratura per aiutare il resto della società ad avere un cuore sensibile e compassionevole, uno sguardo d'amore rinnovato sul mondo e sugli altri⁴².

Questa ricerca della bellezza – bellezza delle società umane e beni relazionali invisibili, bellezza e diversità dell'intero creato – potrebbe utilmente illuminare i futuri progetti e criteri di valutazione (ante e post) per il mondo economico, l'urbanistica, l'educazione, e via dicendo⁴³ e in svariati altri settori dell'esistenza.

La bellezza che Gesù Cristo rivela⁴⁴, spiega Papa Francesco, «è uno splendore che si comunica, che agisce; una bellezza che si incarna per potersi condividere; una bellezza che non ha paura di sporcarsi, di sfigurarsi pur di essere fedele all'amore di cui è fatta. E dunque anche voi, non potete rimanere dei "belli addormentati nel bosco": siete chiamati ad agire, a fare qualcosa. La vera bellezza è sempre feconda, spinge ad uscire da sé e a mettersi in movimento»⁴⁵ e consente di scongiurare la rassegnazione precedentemente menzionata.

CONCLUSIONE: SIMILITUDINI, SINERGIE E DIFFERENZE

Papa Francesco è consapevole che, nel campo della politica e in alcuni ambienti economici ed accademici, alcuni rifiutano con forza l'idea di un Creatore, o la ritengono irrilevante, al punto da relegare all'ambito dell'irrazionale la ricchezza che le religioni possono offrire per un'ecologia integrale e per il pieno sviluppo del genere umano. Altre volte si suppone che esse costituiscano una sottocultura che dev'essere semplicemente tollerata. Tuttavia, la scienza e la religione, che forniscono approcci diversi alla realtà, possono entrare in un dialogo intenso e produttivo per entrambe (LS 62).

Difatti, «qualunque soluzione tecnica che le scienze pretendano di apportare sarà impotente a risolvere i gravi problemi del mondo se l'umanità perde la sua rotta, se si dimenticano le grandi motivazioni che

⁴² Cf. Francesco, *Discorso agli animatori della Diaconie de la beauté*, 17 febbraio 2022; *Lettera sul ruolo della letteratura nella formazione*, 17 luglio 2024.

⁴³ L. Sdino, P. Rosasco, S. Magoni, *True, Fair and Beautiful: Evaluative Paradigms Between the Encyclical Letter Laudato Si and Keynes*, in G. Mondini, E. Fattinanzi, A. Oppio, M. Bottero, S. Stanghellini, (a cura di) *Integrated Evaluation for the Management of Contemporary Cities. Results of SIEV 2016*. Springer, Cham 2019, pp. 87-98.

⁴⁴ Sulla paradossale "bellezza" salvifica e crocifissa, cf. G. Cucci, cit., pp. 51-59.

⁴⁵ Francesco, *Messaggio ai Partecipanti al Patto educativo globale orsolino*, 21 settembre 2022.

rendono possibile il vivere insieme, il sacrificio, la bontà» (LS 200). La scienza aiuta a conoscere sempre meglio gli ecosistemi e la bellezza del loro funzionamento. Dalla conoscenza, dalla “biofilia”, può nascere una motivazione per la tutela della biodiversità. Una vicinanza eccessiva, però, può portare a sfocare o rigettare le frontiere tra umani e non-umani⁴⁶. Orbene, Papa Francesco ha messo in guardia contro una simile tendenza invitando a non cadere nel “biocentrismo”, a non considerare la persona umana un essere qualsiasi tra gli altri. «Non si può esigere da parte dell’essere umano un impegno verso il mondo, se non si riconoscono e non si valorizzano al tempo stesso le sue peculiari capacità di conoscenza, volontà, libertà e responsabilità» (LS 118).

Autentici valori religiosi possono fornire una potente motivazione per il ripensamento delle proprie priorità e categorie, e conseguentemente favorire l’impegno e la perseveranza (cf. LS 17, 64). Il magistero di Francesco vertente sulla bellezza e sulla salvaguardia dell’intero creato ha fornito – e presumibilmente potrà continuare a – fornire lo spunto e la legittimazione a molti credenti e non-credenti che intendono associare la bellezza ad una salvaguardia della biodiversità ricca in senso.

Le posizioni non-ecclesiastiche di scienziati e filosofi che si sono interessati all’estetica della natura, da una parte, e la religione, in particolare cattolica nel caso che ci interessa, dall’altra parte, sembrano alleate nel condannare approcci meramente utilitaristi e di corto termine. Alleate nel promuovere visioni d’insieme, evitando la frammentazione. Ciò detto, motivazioni dalle origini diverse non sono del tutto sovrapponibili.

La sottolineatura della giustizia sociale da parte della Chiesa mette in avanti l’esigenza di impegnarsi a favore di una bellezza che – stando al credente – rispecchia la bontà, l’ordine buono voluto dal Creatore. Anche laddove ciò appaia difficile e richieda di sopportare un conflitto (cf. EG 227), anche laddove a prima vista bellezza e armonia non si percepiscono.

La sottolineatura di un’estetica che ricerchi l’armonia (come possono proporla alcuni filosofi o biologi precedentemente menzionati) può portare ad evitare conflitti (dove invece situazioni di ingiustizia andrebbero affrontate) o a concentrarsi sulle zone e iniziative già molto armoniose e belle (evitando quelle respingenti).

Paragonando queste due sottolineature – per quanto possano essere state qui proposte in modo semplificato – emerge dunque che le motivazioni solitamente dette estetiche non corrispondono necessariamente con le motivazioni spirituali. C’è però ampio margine per una migliore conoscenza reciproca e per esplorare possibili sinergie.

⁴⁶ Cf. F. Hadjadj, cit., pp. 91-95.

BIBLIOGRAFIA

Papa Francesco (documenti facilmente rinvenibili sul sito vatican.va)

Discorso alle Guide e Scout d'Europa, 3 agosto 2019.

Discorso ai partecipanti al XX Congresso Mondiale dell'Associazione internazionale di Diritto penale, 15 novembre 2019.

Discorso nel Coliseo Madre de Dios a Puerto Maldonado durante il viaggio in Perù, 19 gennaio 2018.

Discorso agli artisti in occasione del 50° anniversario della Collezione d'arte moderna dei Musei vaticani, 23 giugno 2023.

Discorso agli animatori della Diaconie de la beauté, 17 febbraio 2022.

Enciclica *Laudato si'*, 24 maggio 2015

Esortazione postsinodale *Evangelii Gaudium*, 24 novembre 2013

Esortazione *Querida Amazonia*, 2 febbraio 2020

Lettera apostolica *La vera bellezza*, 4 ottobre 2024.

Lettera sul ruolo della letteratura nella formazione, 17 luglio 2024.

Omelia, 13 novembre 2015.

Messaggio per la Giornata mondiale di Preghiera per la Cura del Creato 2016.

Messaggio per la Giornata mondiale di Preghiera per la Cura del Creato 2019.

Messaggio per la Giornata mondiale di Preghiera per la Cura del Creato 2022.

Messaggio ai Partecipanti al Patto educativo globale orsolino, 21 settembre 2022.

Messaggio per la Giornata mondiale di Preghiera per la Cura del Creato 2023.

Altre fonti

Barbiero, G., C. Marconato, *Biophilia as Emotion*, in “Visions for Sustainability” 6, 2016, pp. 45-51.

Berleant, A., *Aesthetic perception in environmental design*, in J. Nasar (a cura di), *Environmental Aesthetics: Theory, Research, and Applications*, University Press, Cambridge 1988, pp. 84-97.

Bonaventura, *Commentarius in librum Ecclesiastes*, I, 2.

Carlson, A., A. Berleant, *The Aesthetics of Natural Environments*, Broadview Press, Canada 2004

Cucci, G., *La bellezza nella Bibbia*, in “La Civiltà Cattolica”, num. 4189, 2024, pp. 48-59.

D'Aquino, T., *Summa Theologiae* I, q. 47, art. 1.

Dall'Asta, A., *La bellezza oltre l'estetica nella Laudato si'*, in “Aggiornamenti Sociali”, aprile 2016, pp. 330-337.

Hadjadj, F., *Ecologie tragique*, Mame, Spagna 2024.

- Ide, P., *Les 4 sens de la nature*, ed. Emmanuel, Parigi 2020.
- Kureethadam, J. I., *Creation in crisis*, Orbis Books, New York 2014.
- Leopold, A., *Some Fundamentals of Conservation in the Southwest*, in “Environmental Ethics”, 1, 1923, pp. 131-141.
- Modesti, M., *La Bellezza nella natura*, in “Città di Vita”, LXXV/1, 2020, pp. 58-62.
- Molina, M. C., M. Pérez-Garrido, *Laudato si’ and its influence on sustainable development five years later: A first look at the academic productivity associated to this encyclical*, in “Environmental Development”, 43, 2022, articolo 100726.
- Morandini, S., *Abitare la terra custodirne i beni*, Proget Edizioni, Padova 2012.
- Ostrom, E., *Governing the Commons. The Evolution of Institutions for Collective Action*, Cambridge University Press, Regno Unito 2015 (prima edizione 1990).
- Pontificio Consiglio della Cultura, *La Via pulchritudinis, cammino privilegiato di evangelizzazione e di dialogo*, Documento finale dell’Assemblea Plenaria, Città del Vaticano 2006.
- Pontificio Consiglio della Giustizia e della Pace, *Energia, Giustizia e Pace*, LEV, Città del Vaticano 2013.
- Revol, F., *Le regard de Dieu sur la Création. Un dialogue entre théologie et écologie*, Peuples Libres, Lione 2021.
- Rifkin, J., *L’Età della resilienza*, Mondadori, Milano 2022.
- Sapienza* 13:5.
- Sdino, L., P. Rosasco, S. Magoni, *True, Fair and Beautiful: Evaluative Paradigms Between the Encyclical Letter Laudato Si’ and Keynes*, in G. Mondini, E. Fattinanzi, A. Oppio, M. Bottero, S. Stanghellini (a cura di), *Integrated Evaluation for the Management of Contemporary Cities. Results of SIEV 2016*. Springer, Cham 2019, pp. 87-98.
- Sedmak C., *Enacting Integral Human Development*, Orbis Books, Stati Uniti d’America 2023.
- Sinodo dei Vescovi, *Documento finale della XVI Assemblea Generale Ordinaria*, 26 ottobre 2024.
- Stockholm International Peace Research Institute, *Environment of Peace. Security in a new era of risk*, SIPRI, Stoccolma 2022.
- Wilson, E. O., *Biophilia*, Harvard University Press, Stati Uniti d’America 2003 (dodicesima edizione, la prima risale al 1984).

Siti Internet consultati il 23 giugno 2025

<https://piattaformadiiniziativelaudatosi.org/>

<https://www.climatepolicyinitiative.org/the-cost-of-inaction/>

<https://science.nasa.gov/sun/facts/#:~:text=When%20it%20starts%20to%20die,it%20becomes%20a%20white%20dwarf>

RE-MEDIATION AND REMEDIES: POSITIONING ECOLOGICAL ART OF THE 21ST CENTURY IN THE QUEST FOR BIODIVERSE FUTURE

Diego Mantoan

 ORCID: 0000-0002-5187-0626

Università degli Studi di Palermo (044k9ta02) e National Biodiversity Future Center

Contacts: diego.mantoan@unipa.it

ABSTRACT

The paper addresses the development of ecological art or Eco Art movements since the inception of the new millennium, focussing on the re-mediation of artistic practices towards sustainable futures and the emerging remedies in the quest for biodiversity consciousness. Starting with an analysis of engagement as a peculiar legacy of the 20th century Avant-Gardes, the paper discusses the shift in the 21st century with regard to the environmental awareness of artists engaged in sustainability. The paper argues that practitioners and practices have evolved in a twofold direction: on the one side towards a manifest way of positioning themselves in relation to sustainability issues, while on the other side exploring a set of postmodernist devices as societal remedies in the frame of biodiversity topics.

Keywords: Eco Art, Public Art, manifesto, sustainability, engagement

RIMEDIO E RIMEDI: POSIZIONARE L'ARTE ECOLOGICA DEL XXI SECOLO NELLA RICERCA DI UN FUTURO BIODIVERSO

Il contributo affronta lo sviluppo dei movimenti di arte ecologica o Eco-arte dall'inizio del nuovo millennio, concentrandosi sulla "ri-mediazione" delle pratiche artistiche verso futuri sostenibili e sui rimedi emergenti nella ricerca di una nuova coscienza della biodiversità. A partire da un'analisi del concetto di *engagement*, eredità peculiare delle Avanguardie del XX secolo, l'articolo discute lo spostamento avvenuto nel XXI secolo rispetto alla consapevolezza ambientale delle artiste e degli artisti impegnati nella sostenibilità. Si sostiene che pratiche e praticanti si siano evoluti in una duplice direzione: da un lato, verso un posizionamento esplicito rispetto alle questioni di sostenibilità; dall'altro, verso l'esplorazione di dispositivi postmoderni intesi come rimedi sociali nell'ambito dei temi della biodiversità.

Parole chiave: Eco Art, Public Art, manifesto, sostenibilità, engagement



1. DIVERSITY AND ENGAGEMENT

Defining art as something that is *engaged* almost seems like an oxymoron given the persistence of the stereotype of *art for art's sake*. The conception that art would have only itself as an end stubbornly resists in collective imagination, assuming that art loses its *raison d'être* if it deals with concrete things or sets itself material objectives. Art would only be art when it is universal and purposeless, let alone when it can have a program or purpose, a specific objective or an active engagement. In doing so, however, the artist is deprived from any possibility to have a lasting impact on society and its related environment. Not by chance, as early as the mid-nineteenth century, Pierre-Joseph Proudhon, in his manifesto *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (1865), written for his realist friend Gustave Courbet, defined a social and educational field of action for artists. Stating that art history highlighted a peculiar affinity of artistic practice to power structures over the centuries, the French philosopher and anarchist concluded that the liberation of art was only possible if it devoted itself to the militant engagement for wider society, away from the elitist and sterile attitude of the Fine Arts.¹ The idea that art could be a force of change in society later became a paradigmatic belief for many of the twentieth century Avant-Gardes, be they utopistic or disruptive. With the *Manifesto del Futurismo* (1909) Filippo Tommaso Marinetti identified this tool as the method *par excellence* through which to delineate artistic action and its reverberation in the broader social, economic, political and technological framework.² From that moment on, declaring one's artistic intent in a revolutionary sense –that is, detailing its relevance for the change of the whole society– became the very synonym of Avant-Garde as an engaged art form.

Since the second half of the twentieth century, indeed, Postmodernism decidedly built on the notion of engagement in order to present ideas and practices that spilled over from the art world, thus hitting the nerve of many open issues in politics, society, economy and the environment.³ Particularly, between the 1960s and 1970s feminist claims, on one side, and ecological statements, on the other said, formed the backbone of new artistic platforms that proposed to stir the public debate. Writing about *Woman's Art* in 1973, for instance, the Austrian artist VALIE EXPORT set forth to devise artistic strategies that superseded the monolithic circumstances of patriarchal society⁴. In her words, the power of art lies in its morphological ability, since it provides a variety of signs and meanings that permeate the social construction of reality opening to a (bio)diversity of possibilities that resonates in the concrete interrelation of elements in nature. Regarding the straightforward stance towards environmental protection, in his 1977 speech on satellite TV for the opening of the *documenta 7* exhibition in Kassel, the German artist Joseph Beuys urged communities to take responsibility for the calamitous industrial drift and change the shape of society through creative action.⁵ Not by chance, five years later he provided a concrete example of social and environmental sculpture when initiating the *7000 Eichen* (1982) project, again at *documenta* in Kassel, which involved the public in reforesting the urban space with seven thousand oak trees.⁶

¹ P.-J. Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Garnier frères, Paris 1865, pp. 367-376.

² F.T. Marinetti, *I Manifesti del futurismo, lanciati da Marinetti [et al.]*, Firenze, Lacerba 1914, pp. 6-10.

³ T. Dufrène, P.J. Schneemann, *Introduction*, in "CIHA Journal", 1, 2021, pp. 5-10.

⁴ V. EXPORT, *Woman's art. A manifesto*, in "Neues Forum", XX/228, 1973, p. 47.

⁵ Ref.: Joseph Beuys, *Speech made during live satellite telecast of opening of documenta 6* (1977), Kassel, Germany | colour video, 10' | Collection Wulf Herzogenrath

⁶ D. Schwarze, *Meilensteine: Die Documenta 1 – 13*, Verlag B&S, Berlin 2012, pp. 122-124.

Hence, the idea and the practice of the declaration of intentions – be it through a manifesto or a statement, as gradually adapted by the various artistic movements – maintained throughout the twentieth century the ability to project the work of artists beyond the narrow confines of the art world and to place it in the concrete circumstances of its own time and place. In the progression of the artistic discourse, the declaration has evolved through the history of Modernism, first, and Postmodernism, later, taking on a paradigmatic role as an artistic argumentative format – therefore as both a device and a strategy – capable of reclaiming social relevance for art.⁷ The manifesto, for instance, is at the same time the formal materialization and the aesthetic expression of a programmatic as well as rhetorical will to give voice to a problem, to announce an urgency, and to identify a precise need for action. It should therefore come as no surprise that in response to the environmental emergency we are facing since several decades, numerous artists and collectives have demonstrated their commitment – in the literal and metaphorical sense – through this consolidated tool of contemporary artistic grammar.⁸ Communicating, planning, defining themselves, and positioning themselves through a verbal-visual device has thus become a concrete way for artists committed to issues such as the environmental crisis, the loss of biodiversity, global warming and their irreversible repercussions to give body and image to their activism. Thus, the very act of engagement helps in understanding society, nature and the world as spaces of diversity, in which the richness of differing positions and elements constitutes the real proof of wellbeing and prosperity.

2. ENVIRONMENT AND CONSCIOUSNESS

Today's Eco Art movements and individual artists engaged in environmental issues consciously place themselves in the wake of the significant Public Art season that began in the 1960s and 1970s, when a growing number of artists took on the role of civic agent operating in the interstice between the art system and the broader social field.⁹ From the outset, the theories and practices developed by public artists focused on the complex interaction between extractivist capitalism, patriarchal society, postcolonial power, and the growing environmental drifts observable in the loss of natural, social, and cultural habitats.¹⁰ Especially after the 1973 oil crisis, artists such as Barbara Steveni, John Latham, Nancy Holt, and Joseph Beuys demonstrated the commitment that public art could assume in the debate on the conditions for development oriented towards social justice and environmental protection, for example by baptizing hills of mining debris, planting trees in deforested urban areas, or turning landfills into community spaces.¹¹

However, starting from the new millennium, a radical change in the awareness of artists committed to environmental issues can be observed, precisely because of the qualitative leap in problems related to climate change and environmental collapse. In 2001, following a conference of artists on the outskirts of Munich, the *Tutzinger Manifest* was published, which was the first to explicitly refer to the issue of sustainability in art – that is, taken as a goal that can be reached solely by a shift in cultural paradigms facilitated by creative

⁷ W. Asholt, W. Fähnders, *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, Metzler, Stuttgart 1995.

⁸ P. Schneemann, *Manifesto*, in "CIHA Journal", 1, 2021, pp. 11-26.

⁹ D. Mantoan, *The public artist as a fringe agent for sustainability: Practices of environmental(ist) driven art-activism and their digital perspectives*, in T. Thomson, A. Schwan (eds.) *Palgrave Handbook on Digital and Public Humanities*, Palgrave, London 2022, pp. 505-506.

¹⁰ L. R. Lippard, *Projecting a Feminist Criticism*, in "Art Journal", 35/4, 1976, p. 338.

¹¹ A. C. Braddock, R. Ater, *Art in the Anthropocene*, in "American Art", 28, 3, Autumn 2014, pp. 2-8.

means.¹² This shows the early consciousness of artists regarding the irreparable effects of human activity on nature, demonstrating how the question of sustainability was already opening a radically new perspective at the turn of the 21st century. Even more, a *post quem* term was imposed –as was the case with the discovery of the New World or the dropping of the first atomic bomb– that made it impossible to address environmental problems unless in the context of a cataclysmic emergency.¹³ The change in scale meant realizing that the future held the risk of the extinction of entire species of animals and plants, possibly including the human one, and not just isolated events of biodiversity loss and harm to nature.

Despite the radical oversizing of the ecological problem, both the Avant-Gardes of the early twentieth century and more recent Public Art movements with their ecological practices constitute the matrix that inspires the most recent experiments in Sustainable Art, precisely because of their programmatic intent and deep consciousness.¹⁴ Indeed, they offer a variety of attitudes and strategies based on the conscious acknowledgment of the conditions of the human and natural environment. Taken together, they offer artists committed to sustainability at least four possible perspectives for their social and environmental endeavors: utopia, apocalypse, empathy, and vindication.¹⁵ First among these driving forces is that of utopia, understood as the aspiration to renew society as a whole and its production systems through art, as was the case on opposing poles with Futurism and the Bauhaus. A similar impact is also exerted by the risk of apocalypse, seen as the opposite mirror of the utopian tendency, since it feeds on the anguish for the unstoppable destruction of the present, as already emerged in the nonsensical aspects of international Dadaism.¹⁶ Perhaps of less emotional intensity, but equally programmatic in their concrete effects, are artistic attitudes guided by empathy, as in the case of the remedies to social iniquities proposed by Public Art of the late twentieth century. Finally, vindication is a paramount strategy that fits the case of minority positions, such as with the emergence in Western society of Art Feminism in the 1970s that powerfully operated towards the reimagination of gender issues.¹⁷

Altogether, these four attitudes rooted in artistic practice of the previous century provided a relevant playbook for artists engaging environmental topics in the new millennium. In fact, most practitioners active in the first quarter of the twenty-first century in the field of Sustainable Art come from a background in art education or some sort of institutional training, which makes them decidedly aware of the above possibilities of action. Hence, recurring to a variety of creative devices to tackle the climate crisis and its related problems becomes also an exercise in the use of historicized practices of appreciation and intent, while at the same time testing their artistic and social effectiveness.¹⁸ That is to say, that contemporary artists who are drawn towards environmental topics well beyond the art world necessarily refer to the instruments and media which make sense in artistic practice, especially since Postmodernism. Indeed, practitioners in the field recur to creative means capable of societal re-mediation, of building structures of significance and,

¹² H. Kurt, B. Wagner (a cura di), *Kultur – Kunst – Nachhaltigkeit*, Klartext-Verlag, Essen 2002, p. 15.

¹³ Mantoan, D., *programmatico: Il ritorno ai manifesti nell'arte ecologista del XXI secolo*, in E. Di Stefano, D. Mantoan (a cura di), *Libro d'arte biodiverso: parole e immagini tra estetica, arte e ambiente*, Bisso Edizioni, Palermo 2024, pp. 136-137.

¹⁴ S. Kagan, *Art and Sustainability*, Transcript, Bielefeld 2011, p. 234.

¹⁵ M.H. Pröpper, *Sustainability Science as if the World Mattered: Sketching an Art Contribution by Comparison*, in "Ecology and Society", 22/3-31, 2017.

¹⁶ H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B.H.D., Buchloh, D., Joselit, *Art Since 1900: Modernism Antimodernism Postmodernism*, Thames & Hudson, London 2016, pp. 654-660.

¹⁷ L.R. Lippard, *The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s*, in "Art Journal", 40/1-2 (Modernism, Revisionism, Plurism, and Post-Modernism), 1980, pp. 362-365.

¹⁸ A. Connelly, S.C. Guy, E. Wainwright, W. Weileder, M. Wilde, *Catalyst reimagining sustainability with and through fine art*, in "Ecology and Society" 21/4, December 2016.

thus, of reinventing worlds.¹⁹ This further explains, why Eco Art movement of the new millennium hardly recur to techniques such as painting and sculpture, which belong to the Fine Arts or Modern Art periods, since they pertain to a cultural dimension that was rather confined against wider society.

3. STATEMENTS AND STRATEGIES

More than two decades after the *Tutzinger Manifest* was published, it is possible to look at environmental art movements of the new millennium as a true Avant-Garde and, at the same time, as a phenomenon firmly positioned on the margins of both the art world and society at large, a so-called *fringe movement* capable of stimulating sustainable development.²⁰ In order to better analyze the engaged action of many ecological artists and activists –which comes from a contraction of the terms artist and activist– it is essential to refer to the artistic and social categories they themselves use in an attempt to define their own practice and their position in relation to the art world and society in general. The profusion in this field of manifestos, declarations, theoretical writings, catalogues, interviews, magazines, as well as scientific volumes and academic papers are characterizing elements of this ecological season compared to artistic experiences more embedded in the art system.²¹

This phenomenon should be analyzed at least from two perspectives: on the one hand, eco-artists urgently need to conceptualize their activity in order to find a place for it in the history of art and, at the same time, to mark its social function for the development of a sustainable culture. They firmly believe, as curator Sacha Kagan puts it, that:

Sustainability is about reinventing worlds; it is a cultural project. Cultural (and arts) organisations are bearers of 'spaces of possibilities' towards sustainable futures.²²

On the other hand, it is a question of overcoming a merely instrumental vision of art, typical of scientific communication that places artistic activity at the end of the process of knowledge transfer. As scholars Angela Connelly, Simon C. Guy, Edward Wainwright, Wolfgang Weileder, and Marianne Wilde affirm:

Art can be used as a tool to provoke issues. It is a disservice to relegate art to an emasculated role as the communicator of science since art does not just represent the world 'as it is'; rather, art can criticize, challenge, and disturb social conventions.²³

Far from being an empty labeling exercise, such statements of intent in the field of ecological art fulfill a dual task: on the one hand, they accomplish a much needed self-definition of theories and practices in the artistic field, while and on the other manifesting their position with respect to society and sustainability sciences.²⁴ The writings of curators in this activist field, such as Lucy Lippard and Yasmine Ostendorf, should be

¹⁹ S. Kagan, *Prefiguring Sustainability: Response-Ability & Spaces of Possibility*, in H. Van Den Bergh (ed.) *Art for the Planet's Sake*, IETM, Brussels 2015, pp. 29-32.

²⁰ D. Mantoan, *The public artist as a fringe agent for sustainability*, cit., pp. 516-517.

²¹ T. J. Demos, E. E. Scott, S. Banerjee (eds.), *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change*, Routledge, London 2021.

²² Cit. S. Kagan, *Prefiguring Sustainability*, cit., p. 31.

²³ A. Connelly, S.C. Guy, E. Wainwright, W. Weileder, M. Wilde, cit.

²⁴ M. Fowkes, R. Fowkes, *The Principles of Sustainability in Contemporary Art*, in "Praesens: central European contemporary art review" 1, 2006, pp. 5-11.

understood in this very sense. The former, a historical activist since the days of American Art Feminism, has well conceptualized the potential of art as a response and remedy to the various challenges of climate change:

Artists cannot change the world... alone. But when they make a concerted effort, they collaborate with life itself. Working with and between other disciplines and audiences, and given the chance to be seriously considered outside the rather narrow world of art, they can offer visual jolts and subtle nudges to conventional knowledge. [...] At best they can make the hot breath of climate change both vivid and immediate to this visually oriented society, and they can inform us in the process. They can also deconstruct the ways we are manipulated by the powers that be and help open our eyes to what we must do to resist and survive.²⁵

The founder of a global network of activists and art organizations dedicated to ecology, the *gala Green Art Lab Alliance*, Ostendorf has been able to make artists' commitment to environmental re-mediation concrete and tangible without suggesting coercive paths:

And what is the responsibility of the artists? We just have to trust they will ask the right questions. Artists have a unique ability to respond to society, which is their artistic response-ability. [...] We need to build solutions that speak to local audiences and environments; otherwise we remain lost in translation.²⁶

If understood as proof of engagement, the above statements and considerations are revealing of the attitude and participation that activism is placing on environmental topics in the new millennium. It is by no means a question of sporadic preoccupation or science communication, but rather an earnest and vocational quest to put the research methods and strategies of contemporary art to the service of broader society, in an attempt to provide a different approach to knowledge construction and awareness dissemination.²⁷

4. RE-MEDIATION AND REMEDIES

On top of the focus on self-definitory exercises, what emerges from an overview of the past twenty five years in Eco Art is a season of heated search for remedies to the ecological crisis, as well as for a cultural re-mediation of the conceptual problems that often hinder humankind to come to terms with the environmental sphere.²⁸ The purposeful direction of ecological art in the first decades of the twenty-first century is supported and exercised through a variety of artistic devices and remedies capable of intercepting society and the environment well beyond the closed circuit of contemporary art. An open list thereof comprises recurring devices such as proclaiming manifestos, writing scientific papers, organizing exhibitions, building networks, founding artist collectives, devising participatory actions, offering instruction sets, and catalyzing public events. All of these can be intended as artworks in their own right or, more specifically, as creative practices pivoting an expanded concept of art, very much in the sense of Beuy's *social sculpture*.

The device most frequently used is undoubtedly the manifesto, as argued in the previous paragraph. In this regard, one of the best-known cases is the *COP21 MANIFESTO* (2016) by Julie's Bicycle, a prolific sus-

²⁵ Cit. L. R. Lippard, *Weather Report: Expecting the Unexpected*, in L. R. Lippard (ed.) *Weather Report: Art and Climate Change* (exhibition catalogue), Boulder Museum of Contemporary Art, Boulder 2007, p. 6.

²⁶ Cit. Y. Ostendorf, *The S-word*, in H. Van Den Bergh (ed.) *Art for the Planet's Sake*, IETM, Bruxelles 2015, pp. 33–34.

²⁷ G. Kester, *Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art* (1999), in Z. Kocur, S. Leung (eds.) *Theory in Contemporary Art since 1985*, Wiley-Blackwell, Malden 2015, pp. 155–157.

²⁸ H. Kurt, *Aesthetics of Sustainability*, in H. Prigan, H. Strelow, V. David (eds.) *Ecological Aesthetics*, Birkhäuser, Basel 2004, pp. 238–241.

tainable art organization in the United Kingdom, which was published on the occasion of the international conference that led to the historic albeit largely disregarded Paris Climate Accords. In a very revealing and self-aware passage, it emphasizes that:

The creative community [...] can make a unique contribution to the global sustainability challenge. Collectively we shape not just our material world, but our conceptual world too, including the values that underpin our lives. The creative industries generate wealth and employment but we also innovate, we shape and express cultural values, influencing how people feel and the choices they make: as such we have huge potential to prompt, and reinforce, positive and sustainable change.²⁹

Going further into the direction of reshaping knowledge systems, the use of academic essays characterized the work of artists such as the American Ruth Wallen in an attempt to structurally insert herself into the broader debate of sustainability sciences, claiming a role for artistic means as cultural drivers for biodiversity and diverse modes of knowledge building:

New metaphors and artistically generated dialogues question reified relationships while sparking new ones. Fresh narratives inspire further change and innovation. Values and perceptions may shift as new knowledge emerges. Ecological art is a growing force in the shaping of values, visions and innovations so that we may ensure the well-being of future generations of the diversity of life forms inhabiting this planet.³⁰

Alongside written statements, Eco Art has made use of consolidated devices in the grammar of engaged art, starting with the organization of collective exhibitions as acts of denunciation. Such is the case of one of the earliest exhibitions on the climate collapse, titled *Weather Report: Art and Climate Change*, which was curated by Lippard in 2007 at the Boulder Museum of Contemporary Art, Colorado, in the aftermath of the devastating Hurricane Katrina. While Ostendorf demonstrated the usefulness of an international network of artistic organizations as a tool for coordinating environmental awareness and local practices – the aforementioned *gala* –, the emergence of more geographically localized collective experiences has been one of the most effective means of promoting environmentally-oriented art. In this regard, the case of the subverted artist residencies founded by sisters Isabella and Tiziana Pers in 2011 in northern Italy is paradigmatic. Together they started *RAVE East Village Artist Residency* in Friuli, a country cottage turned into a gathering point for animals saved from the slaughterhouse and for artists committed to safeguarding biodiversity.³¹ The point of radical departure in their endeavor is precisely the will of subverting the traditional concept of an artistic residency, in order to create an environment in which animals were to relate to the invited artists, not the other way around, as clearly expressed by Tiziana Pers:

When contemporary art talks about issues that should be revolutionary, such as anti-speciesism, there is often a patina of hypocrisy or superficial knowledge that fails to get to the heart of the matter. I have seen artists talk about these themes without having the radicalism it requires, that depth that really leads you to have a cohesion between the form adopted and the content of the work.³²

²⁹ Julie's Bicycle, *COP21 MANIFESTO*, in "CSPA Quarterly" 14, August 2016, pp. 27-29.

³⁰ R. Wallen, *Ecological Art: A Call for Visionary Intervention in A Time of Crisis*, in "Leonardo", 45/3, 2012, pp. 234-242.

³¹ Mantoan, D., *Animal farm residencies*, in "Burlington Contemporary", May 25, 2024.

³² D. Capra, N. Covre (a cura di), *L'altro RAVE: East Village Artist Residency*, Quodlibet, Macerata 2023, p. 225.

Finally, one can highlight the recurring use of three typical devices drawn from Public Art: participatory actions, shared instructions, and open events that share the capacity to involve the spectators in the artistic process and, more generally, to raise awareness of environmental issues in specific communities and local areas. A striking example of participatory action is *Piccola Primavera Dorata* (2021), created by Sasha Vinci in collaboration with hundreds of schoolchildren to realize a physical catalyst of biodiversity. The Sicilian artist set out to reuse the fallen trees in the park of the Royal Palace in Caserta, near Naples, by creating a sculpture made up of individual blocks with the head-size of each child, which together form the habitat for new bird nesting sites.³³ A set of computer instructions are then those of *Solar Protocol* (2020), an operation by Tega Brain, Alex Nathanson and Benedetta Piantella, who created a digital community spread across the globe. The project consists of a network of low-cost servers powered by small solar panels, which mutually maintain and run a shared web platform that graphically responds to the levels of self-produced clean energy, so that it shuts down in the absence of sunlight.³⁴ Finally, an open event was the one organized by Juan Zamora in Murcia on the occasion of the *Manifesta 8* exhibition, when he set up *The Race, 14.4 km* (2010). The event was a free marathon in which people ran a length through the city equal to the distance between Spain and Morocco –just over a dozen kilometers– to make the public physically aware of the geographical proximity of immigrant populations.³⁵

5. LEGACY AND PROSPECTS

A quarter of a century spans as wide as at least one full artistic generation, so the time is ripe to draw some conclusions on this wide season of Eco Art movements, or Sustainable Art, that developed since the start of the new millennium. Not by chance, the initiators of the *Tutzingener Manifest* in 2001, which came as the earliest reckoning in the arts of the apocalyptic scale of climate change and biodiversity loss, decided for a reboot of this manifesto in 2021.³⁶ This is proof enough that cultural activism in this field came as a necessary awakening over the last two decades, but still keeps unfolding its self-aware practices in wider society. Any sort of conclusions about this ongoing phenomenon may thus be provisional, though offering a sufficient diachronic depth and, particularly, a wide array of stably operating practitioners and interesting examples, by now.

First, it must be noted that the field of ecologically-oriented art does not amount to a unified style, nor does it show a prevalent choice of medium. To the contrary, artists that are engaged in sustainability topics rather embrace the entirety of postmodernist practices. Even more, they speak a fluent contemporary art grammar to re-mediate cultural and linguistic paradigms that affect humankind's vision of the environment. In doing so, it becomes evident that practitioners operate on a vocational basis to offer their agency in society's discussion on environmental futures. This means there is a minor interest in entering the self-referential discourse of the art system, rather opting to act in a separate sphere in direct contact with communities or with likeminded artists and organisations. In a way, this has given rise to a separatist

³³ G. Tidona, S. Vinci, *Internatura*, Mimesis, Milano 2023.

³⁴ A. Pasek, B. Piantella, *Solar-Powered Media*, in "lowcarbonmethods", July 2021, <http://lowcarbonmethods.com/local/zine.html>.

³⁵ See Juan Zamora's portfolio at p. 33: http://juanzamora.com/wp-content/uploads/2023/03/Juan-Zamora_PORTFOLIO.pdf

³⁶ See the program of the second conference of the Tutzingener Manifest: <https://www.ev-akademie-tutzing.de/veranstaltung/nachhaltigkeit-als-kulturelles-projekt/>

domain for Eco Art, as envisioned by Lucy Lippard for Art Feminism in the 1970s³⁷, or, at best, an entirely alternative sector in the sense of Howard Becker's theory of autonomous art worlds, each constituted by its own creators, facilities, and public.³⁸ Whatever its internal structure may be, the field of Sustainable Art has shown a structural understanding of contamination with the world at large as a paradigm for fostering societal change. Indeed, as proved by examples such as the *gala* international network, this sector has grown strong out of a high level of cooperation among collectives or groups of practitioners, not just single artists. The aim of such an intense work of coordination is, in fact, the creation of a stable relationship to single communities or to society in general, in order to form a basis for activating new behaviours and attitudes towards environmental issues.

Precisely because of the necessity for societal relevance of these artistic endeavours, success and failure in terms of social and environmental efficacy in this domain shows the persistence of two strains of risk that must still be managed by practitioners. First, as happens with most fringe activities, the way that leads them towards the inner art world through institutionalization can be fatal. Usually, when the art system comes to subsume alternative endeavours it turns them towards forms of aestheticism or purism, which in the case of environmentalist-driven practices may cause a loss of urgency of social relevance. This can be seen, for instance, in the ingenious and compelling work by Tega Brain, *Coin-Operated Wetland* (2012), first installed in a rather shabby looking environment in a Sydney gallery with laundry hanging on the walls. The piece consists of two washing machines constantly using the same water that is filtered through a natural system of homegrown wetland, but the 2021 installation at the Smithsonian in Washington looked excessively technological taking away much of the original poetics. The second aspect which much Eco Art must face is that its operations are usually bound to local engagement or particular contexts, thus they might fail to find widespread dissemination. Indeed, as Yasmine Ostendorf noted in working with diverse art organisations across the globe, not even the term sustainability is universally accepted. If practitioners do not adapt to local contexts, the consequence is a loss of immediacy driven by the difference in attitude and understanding of ecological topics which often vary at geographical level.

Over two decades on, the field of Eco Art and its practitioners have grown internationally proving paramount for their social and political engagement, although in varied forms according to local constituencies. Its creative cycle may seem to have reached a downturn, especially when it is being institutionalised, but the solutions it has come up with constitute exemplary projects for sustainability sciences at large in terms of environmental and behavioural re-mediation. Given the persisting and ever-growing challenges of climate breakdown and biodiversity loss, ecologically-engaged art represents perhaps the new millennium's most inspiring and effective alternative in terms of knowledge building and a powerful catalyst of societal action-taking. Eventually, many practitioners in this field have lived up to the expectancies that the creative sector truly has the «potential to prompt, and reinforce, positive and sustainable change.»³⁹ As happens with adaptation in the context of biodiversity, they showed we must take into account that the transition beyond climate change «also implies that our lives will look and feel differently.»⁴⁰ Whether for the better or for the worse depends on everyone's engagement, which can be stirred by art, though.

³⁷ Lippard, L.R., *Projecting a Feminist Criticism*, cit., p. 339.

³⁸ H. Becker, *Art Worlds*, University of California Press, London 2008, p. 38.

³⁹ Cit. Julie's Bicycle, *COP21 MANIFESTO*, cit. p. 28.

⁴⁰ Cit. A. Pasek, B. Piantella, *Solar-Powered Media*, cit.

BIBLIOGRAPHY

- Bannon, B.E., *Flesh and Nature: understanding Merleau-Ponty's relational ontology*, in "Research in Phenomenology", 41/3, Brill Publishers, Leiden 2011, pp. 327-357
- Barbaras, R., *Merleau-Ponty et la nature*, in "Chiasmi International. Dalla Natura all'ontologia", 2, Mimesis Edizioni, Milano 2000, pp. 47-62
- Barbaras, R., *Introduzione a una fenomenologia della vita*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2014
- Borghini, A., Casetta, E., *Filosofia della biologia*, Carocci, Roma 2013
- Casetta, E., *Il quasi-concetto di biodiversità. Decostruzione e linee per una ricostruzione*, in "Il Giornale di Metafisica", 2, 2018, pp. 532-545
- Casetta, E., da Silva, J.M., Vecchi, D., *Biodiversity Healing*, in E. Casetta, J.M. da Silva, D. Vecchi, (Eds.), *From Assessing to conserving biodiversity. Conceptual and practical challenges*, Springer Nature, Cham 2019, pp. 1-17
- Casetta, E., *Filosofia dell'ambiente*, Il Mulino, Bologna 2022
- CBD, *Convention on Biological Diversity*, 1992, <https://www.cbd.int/doc/legal/cbd-en.pdf>
- Commissione europea, *Direzione generale della Comunicazione, Green Deal Europeo: raggiungere i nostri obiettivi*, Ufficio delle pubblicazioni dell'Unione europea, 2021
- da Silva, J.M., Casetta, E., *Why a Species-Based approach to Biodiversity Is Not Enough. Lessons from Multi-species Biofilms*, in E. Casetta, J.M. da Silva, D. Vecchi, (Eds.), *From Assessing to conserving biodiversity. Conceptual and practical challenges*, Springer Nature, Cham 2019, pp. 195-217
- De Fazio, G., *Come due specchi prospicienti. Un'ipotesi monadologica nell'ultimo Merleau-Ponty*, in "Chiasmi international. Specchi e altre tecnologie", 22, Mimesis International, Milano 2020, pp. 69-85
- Don C. DeLong, Jr., *Defining Biodiversity*, in "Wildlife Society Bulletin", 24/4, 1996, pp. 738-749
- Gagliasso, E., *Individuals as ecosystems: an essential tension*, in "Paradigmi. Rivista di critica filosofica", vol. XXXIII n. 2, il Mulino, Bologna 2015, pp. 87-104
- Gagliasso, E., *Condividui in evoluzione: quale filosofia?*, in "CON-dividuo. Cellule e Genomi", ibis Collegio Ghislieri, Pavia 2019, pp. 81-96
- Josephson, J., *Why Maintain Biological Diversity?*, in "Environmental Science & Technology", 16/2, 1982, pp. 94A-97A
- Merleau-Ponty, M., *La struttura del comportamento* (1942), a cura di Alessandra Scotti, Mimesis, Milano-Udine 2019a
- Merleau-Ponty, M., *Fenomenologia della percezione* (1945), tr. it. A. Bonomi, Bompiani, Milano 2019b
- Merleau-Ponty, M., *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche* (1946), tr. it. di F. Negri e R. Prezzo, Medusa, Milano 2004
- Merleau-Ponty, M., *Il visibile e l'invisibile* (1964), tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2007

- Merleau-Ponty, M., *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960* (1995), tr. it. di M. Maazzocut-Mis e F. Sossi, Raffaello Cortina, Milano 1996
- Morris, D., *The Enigma of Reversibility and the Genesis of Sense in Merleau-Ponty*, in “Continental Philosophy Review”, 43, 2010, pp. 141-165
- Myers, N., *An Expanded Approach to the Problem of Disappearing Species*, in “Science”, 193/4249, 1976, pp. 198–202
- Reydon, T.A.C., *Are Species Good Units for biodiversity and Conservation Efforts?*, in E. Casetta, J.M. da Silva, D. Vecchi, (Eds.), *From Assessing to conserving biodiversity. Conceptual and practical challenges*, Springer Nature, Cham 2019, pp. 167-193
- Soulé, M.E., *What is conservation biology?*, in “BioScience”, 35, 1985, pp. 727–734
- Taddio, L., *Maurice Merleau-Ponty*, Feltrinelli, Milano 2024
- Toadvine, T., *Merleau-Ponty's philosophy of Nature*, Northwestern University Press, Evanston 2009
- Toadvine, T., *Tempo naturale e tempo immemoriale*, tr. it. di R. Brigati, in “Discipline Filosofiche” XXIV/2, a cura di L. Vanzago, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 9-22
- Toadvine, T., *Biodiversity and the diacritics of life*, in *Carnal Hermeneutics*, a cura di R. Kearney e B. Treanor, Fordham University Press, Bronx 2015, pp. 235-248, 365-367 (note)
- Vallier, R., *“Etre sauvage” and the barbaric principle: Merleau-Ponty's reading of Schelling*, in “Chiasmi International. Dalla Natura all'ontologia”, 2, Mimesis Edizioni, Milano 2000, pp. 83-106
- Vallier, R., *Institution: the significance of Merleau-Ponty's 1954 course at the Collège de France*, in “Chiasmi international. Figure e sfondi della carne”, 7, Mimesis International, Milano 2005, pp. 281-303
- Vanzago, L., *Merleau-Ponty*, Carocci, Roma 2012
- Vecchi D., Mills, R., *Probing the Process-Based Approach to Biodiversity: Can Plasticity Lead to the Emergence of Novel Units of Biodiversity?*, in E. Casetta, J.M. da Silva, D. Vecchi, (Eds.), *From Assessing to conserving biodiversity. Conceptual and practical challenges*, Springer Nature, Cham 2019, pp. 247-268
- von Uexkull, J., *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Quodlibet, Macerata, 2013
- Wilson, E. (ed.), *Biodiversity*, Washington, DC: National Academies Press, Washington DC, 1998

BEYOND CURATED NATURE: THE GARDEN'S POTENTIAL IN CONTEMPORARY ART

Annalena Schlüchter

 ORCID: 0000-0003-4693-9665

Università degli Studi di Palermo (044k9ta02) e National Biodiversity Future Center

Contacts: annalena.schluechter@outlook.de

ABSTRACT

This essay explores the potential of the garden in contemporary art through a range of examples. Specifically, it examines three different ways in which the garden appears in contemporary art: as an exhibition space, an artistic product, and as a strategy. The discussion of these areas is framed by the context of the ecological crisis, which has fostered diverse engagements with issues such as biodiversity and sustainability. The selected artistic positions demonstrate various ways of addressing the ecological crisis and its associated questions, both on a conceptual level and through materiality.

Keywords: garden, biodiversity, plant-human relationship, artistic activism

OLTRE LA NATURA CURATA: IL POTENZIALE DEL GIARDINO NELL'ARTE CONTEMPORANEA

Questo saggio esplora il potenziale del giardino nell'arte contemporanea attraverso una serie di esempi. In particolare, vengono analizzati tre differenti modi in cui il giardino appare nell'arte contemporanea: come spazio espositivo, come prodotto artistico e come strategia. La discussione di queste dimensioni si colloca nel contesto della crisi ecologica, che ha stimolato approcci molteplici a questioni quali biodiversità e sostenibilità. Le posizioni artistiche prese in esame mostrano vari modi di affrontare la crisi ecologica e le problematiche ad essa connesse, sia sul piano concettuale sia attraverso la materialità delle opere.

Parole chiave: giardino, biodiversità, relazione tra piante e esseri umani, attivismo artistico



1. INTRODUCTION

«To a void confusion, it should be noted that the actual delphiniums will be shown in the Museum – not paintings or photographs of them. It will be a “personal appearance” of the flowers themselves»¹. At the time of the exhibition «Edward Steichen’s Delphiniums» at the Museum of Modern Art in 1936, the appearance of flowers or plants in the museum was a rarity, as the quoted passage from the press release shows. Today, this artistic and curatorial strategy is well established². There are numerous examples of contemporary artists that introduced living entities into the museum space or even abandoned the institutions in order to develop an artistic practice which is to be located between art and activism and takes place outside the museal exhibition space³.

In this article, I will focus on the appearance of not only single plants but of gardens.

A glance back in history reveals a long tradition of depictions of gardens, which have served a variety of functions. These range from religious motifs, as in Hieronymus Bosch’s *The Garden of Earthly Delights* (1490-1500) or Upper Rhenish Master’s *The Little Garden of Paradise* (1410-1420) – where the plants within the hortus conclusus even are identifiable – to idealized and idyllic visions of nature and places of longing as for example in Claude Monet’s *The Artist’s Garden at Giverny* (1900). As Jacob Wamberg suggests in his article «Between Paradise and the Anthropocene Garden. Views of Nature In and Outside the Arts 1600-2017», artistic imaginaries of the garden have changed profoundly during postmodernism⁴. Nowadays, numerous artists engage in the discourses around the ecological crisis⁵ and the relationship between humankind and nature. Aspects that are linked to the Anthropocene such as a growing awareness of our environment, biodiversity and the ecological crisis manifest themselves in the content of artistic production, while at the same time also shaping the artists’ approaches, perspectives and even their use of materials⁶. In his article «Flowers after Fukushima», Toni Hildebrandt, for instance, discusses the experimental film *Atomic Garden* (2018) by Ana Vaz, which addresses the topic of contaminated nature and the compelled distancing of humans⁷. In his article «Imaginaries, Scenarios and Materialities. The Arts as Part of Ecology»,

¹ Museum of Modern Art, *Edward Steichen’s Delphiniums. Press Release for Monday, June 22, 1936*, New York 1963, p. 1. Available at: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2940>.

² Cf. for example «Greenhouse» in the Portuguese Pavilion at the 60th Venice Biennale, 20 April-24 November 2024 or «No existe un mundo poshuracán. Puerto Rican Art in the Wake of Hurricane Maria» at the Whitney Museum of American Art, 23 November 2022 - 23 April 2023 are two of countless examples that have included plants in their curatorial strategy. Whitney Museum of American Art (ed. by) *No existe un mundo poshuracán. Puerto Rican Art in the Wake of Hurricane Maria*, Whitney Museum of American Art, New York 2022, exhibition catalog.

³ In his manifesto «Ecoaesthetics. A Manifesto for the Twenty-First Century» which is also a call to action, Rasheed Araeen urges artists to leave their studios and direct their artistic skills more towards the challenges humanity faces in terms of ecological discourses. R. Araeen, *Ecoaesthetics. A Manifesto for the Twenty-First Century*, in “Third Text”, XXIII/5, 2009, p. 684; P. J. Schneemann, *Der ökologische Imperativ als Paradigma einer engagierten Kunstgeschichte*, in “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, LXXXV/4, 2022, pp. 436-437. Cf. P. J. Schneemann, *Manifesto. Artistic Articulations of Engagement*, in “Terms. CIHA Journal of Art History”, I, 2021, pp. 18-21 for a detailed analysis of this manifesto.

⁴ J. Wamberg, *Between Paradise and the Anthropocene Garden. Views of Nature In and Outside the Arts 1600-2017*, in A. Vandsø (ed. by) *The Garden, End of Times, Beginning of Times*, ARoS Kunstmuseum, Aarhus 2017, pp. 19-21.

⁵ In «Post-Apocalyptic Amazement: Aesthetics and Historical Consciousness in the Natural Contract», Toni Hildebrandt examines the relationship between nature, history, and aesthetics in the context of the Anthropocene, discussing Walter Benjamin’s concept of “fallen nature”. Regarding today’s ecological crisis, he argues that catastrophes are no longer isolated, clearly definable events, but rather have become an ongoing reality. This emphasizes once more the importance of artistic examinations of these discourses. T. Hildebrandt, *Post-Apocalyptic Amazement: Aesthetics and Historical Consciousness in the Natural Contract*, in “Technophany. A Journal for Philosophy and Technology”, I/2, 2021, p. 4.

⁶ Cf. J. Wamberg, *Between Paradise and the Anthropocene Garden. Views of Nature In and Outside the Arts 1600-2017*, cit., pp. 19-21. Cf. also G. Aloï, *Why Look at Plants? The Botanical Emergence in Contemporary Art*, Brill, Leiden 2019.

⁷ T. Hildebrandt, *Flowers after Fukushima*, in “Unruly Natures”, 2018. Available at: <https://unrulynatures.ch/Flowers-after-Fukushima>.

Peter J. Schneemann discusses the role of the arts, their methods of engagement in ecological discourses, and the paradigms associated with them. At the same time, he reflects on the consequences of this ecological engagement within contemporary art for the methodology of art history⁸.

My article is dedicated to the question of the potential of the garden in contemporary art. I consider the garden a concept – a curated arrangement of living plants in a defined space – whose connotations over time have ranged from an element of power, intellectual or spiritual expression, manifestation of a will to order, utopia, up to the preservation of biodiversity. Gardens are both shaping and being shaped by our perception of nature⁹.

The structure of the article follows my claim that there are three categories of how the garden is being used in contemporary art. In the next chapter, I discuss the garden as exhibition space. I use specific examples of exhibitions that took place in botanic gardens to examine how this particular exhibition space can influence artworks, and with what opportunities and difficulties an exhibition in this environment is being confronted. The third chapter focuses on the garden as product of artistic practice, whereas Precious Okoyomon's works serve as case studies. In the last chapter, the emphasis lies on the garden as artistic strategy. How does a garden in contemporary art serve as a space for negotiations and how does it sharpen and break with our perception of nature?

2. THE GARDEN AS EXHIBITION SPACE

Intensively staring birds is what visitors of the botanic garden of Palermo experienced, when they entered the Padiglione Tineo in the summer of 2022. The portraits of various animals form part of Laura Pitingaro's solo exhibition «Extinctively | Estintivamente. L'Arte tra sensazioni boschive e animali quasi estinti» curated by Diego Mantoan¹⁰. The disarming directness in which they focus on the viewer eliminates any kind of distance. The recipients no longer possess the role of a silent observer, as they would in a birdwatching scenario, for example, but is directly addressed by the birds' gaze. The urgency of their expressions mirrors the critical situation in which they find themselves: For the exhibited series, Pitingaro chose to portrait birds that represent species that are – due to the human impact on the ecosystem – at risk, some of them are already extinct. Thus, in her artistic practice, Pitingaro deals with the complexity of the human impact on our natural environment.

Another work, which refers to this interest in ecological discourses and that was exhibited in the botanic garden of Palermo is called *Posidonia* (2022). It is the result of Pitingaro's investigation on the eponymous algae. *Posidonia* plays a significant role in the marine ecosystem because it supplies the sea with oxygen and contributes to the marine habitat by its physical appearance. Even though these might be its primary functions, *Posidonia* recently also drew attention regarding its ability to filter and bundle floating plastic

⁸ P.J. Schneemann, *Imaginaries, Scenarios, and Materialities. The Arts as Part of Ecology*, in "Contemporary Aesthetics", XI, 2024. Available at: <https://contempaesthetics.org/2024/07/13/imaginaries-scenarios-and-materialities-the-arts-as-part-of-ecology/>.

⁹ Cf. M. Szafrńska, *Place, Time and Movement. A New Look at Renaissance Gardens*, in "Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes", XXVI/3, 2006, pp. 194-236; B. Fibicher (ed. by), *I Never Promised You a Rosegarden I and II*, Stämpfli, Bern 1999, exhibition catalog.

¹⁰ «Extinctively | Estintivamente. L'Arte tra sensazioni boschive e animali quasi estinti: Laura Pitingaro», curated by Diego Mantoan, at the Orto Botanico di Palermo, Università degli Studi di Palermo, Sistema Museale di Ateneo, 16 November - 4 October 2022.

particles in the sea¹¹. Pitingaro's visual analysis of the algae which is exhibited in the Padiglione Tineo, integrates in her exploration of ecology and the human impact on ecosystems.

In this case the botanic garden serves as an exhibition space. It is noteworthy both on a physical and on a conceptual level. The performance *Odori di bosco (After Walt Whitman)* (2022) marks a critical moment regarding the meaning of the botanic garden as exhibition space. For the performance that took place on the opening of the exhibition, Pitingaro collected dry leaves from the ground of the botanic garden. Becoming the key material of the performance, the leaves are a subtle, yet strong point of connection between the exhibition space and the sphere of artworks. This is reflected not only in the practical sense of the leaves, that are biological material collected in the garden, but in a conceptual way as well because they became a part of the artwork. Fallen leaves play an essential role in the nutrification of their surroundings as well as assisting in the management of the soil's water balance. This process is especially prevalent in a region like Sicily where the environment faces serious water deficiency and droughts. In this regard the botanic garden marks a moment of conflict. Whereas it would be favorable for the natural process to leave the fallen leaves on the ground, the botanic garden has to build a bridge to its audience. Keeping the well maintained and clearly defined paths clean of fallen leaves makes only a small part of taken measures to evoke a certain image of the botanic garden¹². In this context, the leaves collected for the performance can thus be read as a manifestation of the discourse in which our ideas of aesthetics and nature collide with the reality of ecological processes.

While it is apparent that the botanic garden can serve as an exhibition space, the question arises as to how it differs from museums and galleries in this respect. But how does this differ from museums or galleries as exhibition spaces? One characteristic I would like to point out and which needs to be highlighted in relation to Pitingaro's exhibition, is its framing. Similar to other institutions, the botanic garden is not a neutral display. Botanic gardens, especially those constructed before the 20th century, are characterized by colonial entanglements¹³. However, after growing concerns about our natural environment in the 1960ies and 70ies, many botanic gardens started to change their focal points and objectives to conserving plant genetics and researching biodiversity¹⁴. On a theoretical level, the history of the exhibition's environment adds to the exhibition itself, as it frames the artworks. In the case of the garden, this effect gets intensified, as the space, even visually, cannot be ignored by the visitors of the show. For artists working within ecological and environmental discourses, such as Pitingaro, it can provide an ideal framework. Through its proximity to plants, it situates the artwork within a broader context. This can be seen in other exhibitions as well, like in «how like a leaf I am» or «The Greyhouse» in the botanic garden of Bern¹⁵. In her artistic practice, Alexandra Baumgartner focuses on genetic material of plants. Her concerns for the diversity of

¹¹ P.A. Aramburu, S. Flecha, C.A. Morell Lujan-Williams, I.E. Hendriks, *Water Column Oxygenation by Posidonia oceanica Seagrass Meadows in Coastal Areas. A Modelling Approach*, in "Science of the Total Environment", CMXLII, 2024, pp. 1-12; N. Porcino, T. Bottari, F. Falco, S. Natale, M. Mancuso, *Posidonia Spheroids Intercepting Plastic Litter. Implications for Beach Clean-Ups*, in "Sustainability", XV/22, 2023, n.p.

¹² As Paolo Inglese and Manlio Speciale pointed out, during the period of closure due to the Covid-19 pandemic measurements, the fallen leaves in the botanic garden of Palermo remained on the ground and were not being collected. P. Inglese, M. Speciale, *The Beauty of Function. Miscuit utile dulci*, contribution to the conference *L'Estetica della biodiversità. La bellezza come motore per la salvaguardia ambientale*, Università degli Studi di Palermo, 15 October 2024.

¹³ K. Grötzner Neves, *Botanic Gardens in Biodiversity Conservation and Sustainability. History, Contemporary Engagements, Decolonization Challenges, and Renewed Potential*, in "Journal of Zoological and Botanical Gardens", V/2, 2024, pp. 260-262.

¹⁴ Ivi, p. 263.

¹⁵ «How like a leaf I am» at the botanic garden of Bern and Photoforum Pasquart, 15 September-24 November 2024; «The Greyhouse» at the botanic garden of Bern, 10 August-22 September 2024.

cultivated plants are reflected in her artworks, which were exhibited in her show «how like a leaf I am»¹⁶. In 2024, the botanic garden of Bern displayed «The Greyhouse», showing Roberta Faust's art. The installation was exhibited in the orangery of the botanic garden and was based on scans of extinct plant species from various historic herbaria. Printed out on paper, they were transformed into three-dimensional structures that occupied the space¹⁷.

The example of Roberta Faust's work allows for a practical perspective on exhibitions in botanic gardens. At first glance, displaying paperwork in a garden seems counterintuitive. The fragility and ephemerality which, due to the fact that the installation depicts extinct plants, is inherent in the work, is being reflected in the material and its environment. Even though «The Greyhouse» is installed inside the orangery, the artwork is exposed to sunlight and humidity, an ambient which certainly does not correspond to guidelines of paper conservation¹⁸. However, it is exactly these circumstances that form the core difference in perception of whether a work of art is installed in a museal exhibition space or in a botanic garden. The different circumstances are very distinct compared to the idea of the white cube, as described by Brian O'Doherty in his programmatic essay «Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space»¹⁹. It is the garden which offers a context and leads to a form of reception that is not characterized by the sacred property that O'Doherty describes for the white cube, and which therefore evokes a distance between the viewer and the work²⁰. Rather, the garden as an exhibition space enables visitors to view the works in a space which, also characterized by social norms, relates less to the art system and thus makes the works more approachable.

3. THE GARDEN AS PRODUCT

While there are certain thematic tendencies in the content of artworks exhibited in botanical gardens, one notices a broad diversity in their manifestation. Their mediums and techniques, as shown above, include performance, installations and drawings, just to name a few. In this chapter, I shift the perspective away from the garden as a framework, towards the latter as a product of artistic production and therefore as an artwork.

Thinking of the artist in the role of gardener²¹ leads towards the tradition of Land Art. Indeed, there are works such as Alan Sonfist's *Time Landscape* (1965-1978-present), which follow the garden-like curation of plants and trees in their artistic practice. His installation that recreates an indigenous forest, like it grew in the region of Manhattan before European colonization, is the result of research about the local botany and history²². However, for the perspective on the garden as a work of art, I argue to expand the term and detach

¹⁶ “Alexandra Baumgartner. How like a leaf I am”, *Photoforum Pasquart*, 2024, accessed 8 January 2025, <https://www.photoforumpasquart.ch/event/alexandra-baumgartner-seed-carriers/>. Other installations, such as Regula Dettwiler's *Schneeglöckchen Tuff, 3 Blüten*, were exhibited in the outdoor area of the botanic garden of Bern. Regula Dettwiler, *Schneeglöckchen Tuff, 3 Blüten* (1999), installation in the botanic garden of Bern, made of approximately 2000 plastic flowers.

¹⁷ “The Greyhouse”, *Botanischer Garten Bern*, 2024, accessed 8 January 2025, https://www.boga.unibe.ch/agenda/ausstellungen/the_greyhouse/index_ger.html.

¹⁸ Cf. for example “Licht im Magazin, Arbeitsraum und Ausstellungen“, *KEK*, 2024, accessed 8 January 2025, <https://www.kek-spk.de/fachinformation/licht-magazin-arbeitsraum-und-ausstellungen#licht-bei-ausstellungen>.

¹⁹ B. O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, Santa Monica-San Francisco 1986 (the essays in this book originally appeared in *Artforum* magazine in 1976).

²⁰ Cf. *Ivi*, pp. 14-16 and 49.

²¹ In 1999, the art magazine *Kunstforum International* has published the issue “Künstler als Gärtner [Artist as Gardener]”. Also the following issue “Das Gartenarchiv [The Garden Archive]” has been dedicated to the garden. “Kunstforum International. Künstler als Gärtner”, CXLV, 1999; “Kunstforum International. Das Gartenarchiv”, CXLVI, 1999.

²² “Time Landscape”, *Alan Sonfist*, accessed 12 January 2025, <https://www.alansonfiststudio.com/install/ti-me-landscape>.

the concept of *garden* from the notion that it must be located outside. It is the exhibition «I Never Promised You a Rosegarden», that took place in 1999 and was organized by the Kunsthalle Bern, in cooperation with the botanic garden of the University of Bern, that seems to be particularly interesting in this context²³. This exhibition did not only exhibit gardens as artworks, like Reiner Matysik's *Alpinum* (1999)²⁴, but also discussed the notions of and relationships with gardens²⁵. Within the theme of the garden, the exhibition explored the blurred boundaries between the natural and the artificial. The exhibition only marginally touched on topics such as ecology and biodiversity.

Since the exhibition at the Kunsthalle Bern, which already included artworks related to plants but not necessarily to the notion of ecology and biodiversity, these discourses have developed and become increasingly relevant, as evidenced by the enormous number of contemporary works that deal with them. One example, which gained much attention is Precious Okoyomon's installation entitled *The Milk of Dreams, To See the Earth before the End of the World* (2022). As the title indicates, this artwork was exhibited at the Biennale di Venezia 2022. The immersive installation was presented in the form of a topography and consisted of sculptures and various plants, mainly kudzu and sugarcane. Every now and then, a blue butterfly would cross the visitor's way as they walked through the installation on the designated paths²⁶. And it is exactly these winding paths that build an associative bridge to the English garden. During the seven months in which the Biennale di Venezia was open, Okoyomon's work underwent a process of growth. The kudzu plants which at the opening of the show were rather small, grew – as it is characteristic for the vine – rapidly. As a result, the sculptures which in the beginning of the show stood impressively tall in the fields, gradually disappeared into the thicket of the plant.

At first glance the installation seems like a fairytale where one strolls through, but it is in fact charged by heavy discourses. Through the kudzu – used to physically stabilize the exploited soil and therefore prevent erosion after excessive cotton plantation in the American South – Precious Okoyomon refers to the colonial history of that area²⁷. This juxtaposition of fairytale and postcolonial commentary is manifested in the title of the article on artsy.net. It reads “Precious Okoyomon Ushers Dirt, Blood, and Butterflies into the Venice Biennale”²⁸. It is precisely this dialectic, between beauty and horror, between cognition and immersion that conveys the substance of the work so effectively. It is the dissonance between the notion of the garden as a protected space for experiencing nature, a place to relax, and the cognitive exploration of colonial entanglements and ecological questions that characterizes Precious Okoyomon's artistic practice.

The strategy of using the garden as a product is also tangible in other works by Precious Okoyomon, such as *The Sun Eats her Children* (2023, 2024) which was first installed in a church in Rome and later recreated in a green-house as part of the exhibition «Summer is Over» in the Fondation Beyeler²⁹. This time the artist is focused on the immediate relationship between mankind and nature, the relationship between

²³ “I Never Promised You a Rose Garden”, at the Kunsthalle Bern and the botanic garden of Bern, 2 June-22 August 1999.

²⁴ Reiner Matysik, *Alpinum* (1999), modelling clay, granite, plants, lamps, colour copies.

²⁵ K. Ammann, *Kleine Philosophie des Gartens*, in B. Fibicher (ed. by) *I Never Promised You a Rosegarden II*, Stämpfli, Bern 1999, exhibition catalog, n.p.

²⁶ Y. Batsaki, *The Plant at the End of the World. Precious Okoyomon's Invasive Art*, in “Critical Inquiry”, L/4, 2024, pp. 585-609.

²⁷ *Ivi*, pp. 585-586. Cf. L. Head, *The Social Dimensions of Invasive Plants*, in “Nature Plants”, III/17075, 2017, pp. 1-7 for a critical discussion of the term “invasive” in relation to the social dimension.

²⁸ A. Dozier, *Precious Okoyomon Ushers Dirt, Blood, and Butterflies into the Venice Biennale*, in “Artsy”, 21 April 2022. Available at: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-precious-okoyomon-ushers-dirt-blood-butterflies-venice-biennale>.

²⁹ Precious Okoyomon, *The Sun Eats Her Children* (2023, 2024), installation in Sant'Andrea de Scaphis, Rome in 2023 and in the exhibition “Summer is Over” at the Fondation Beyeler, Basel, 19 May-11 August 2024.

the spectator and the plants used in the installation in particular. Since the plants included in the installation are poisonous to humans and have the potential to harm the visitor's body, the encounter between human and nature theoretically intensifies and takes place on an even more direct level³⁰. While the use of real plants and butterflies in exhibitions is questionable, especially with regard to what happens to them after the show, Precious Okoyomon creates a space for discourses on our perception of nature, reinforced by a similar strategy as we have seen before: the discrepancy between a stunning garden and the potentially destructive character of the plants.

But where lies the potential for the use of gardens as artistic products beyond the artist's intention and what is immanent in the work itself? As a possible approach to answer this question I want to introduce the concept of *plant blindness*. Initiated by James H. Wandersee and Elisabeth E. Schussler in 1999, the concept describes the tendency of *overlooking* plants. The article «Preventing Plant Blindness» lists physiological reasons but also identifies aspects within the education system that could possibly lead to the phenomenon of plant blindness³¹. In the context of this article, the consequences of this phenomenon, the lack of awareness and appreciation of plants, are of particular interest. As Wandersee and Schussler explain, plant blindness could be one reason why, although we know on a cognitive level that plants and plant diversity are essential to our ecosystem, we are not *aware* of it³². Especially in the context of today's climate crisis, this consciousness could be a powerful motivator to take an effort towards environmental protection.

According to this concept it is imaginable that the garden as an artistic product serves to overcome plant blindness. This is especially true in the museum context, where people become viewers and their attention is focused accordingly, turning the plant into a work of art. Another strength of the garden as an artistic product is that, in contrast to a single plant, it has an immersive character which reinforces this effect.

4. THE GARDEN AS ARTISTIC STRATEGY

As a third focal point on the presence of gardens in contemporary art, the work *DOTE Garden. Seeding Stories and Relations* (2023) by Aterraterra serves as an example. The project by Fabio Aranzulla and Luca Cinquemani was part of the Dancing on the Edge Festival in 2023 and was located in Palermo. Aterraterra created a framework, a space for discussions and reflections on our relations with nature, specifically with food-plants. In the context of the Dancing on the Edge Festival, they have rented a 100 square meter parcel of urban garden land. By inviting people to contribute food plant seeds that are of personal importance to them, Aterraterra created the basis for the collaborative practice in which they planted the garden³³. For this article, the letters written by the people who took part in this, are particularly interesting. They talk about the relationship between the selected food plants and the participants. Many letters discuss childhood memories or stories of origin and migration with hints of melancholy; two of them are particularly relevant

³⁰ O.C. Yerebakan, *Precious Okoyomon. The Sun Eats Her Children*, in "The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture", September 2023.

³¹ J.H. Wandersee, E.E. Schussler, *Preventing Plant Blindness*, in "The American Biology Teacher", LXI/2, 1999, pp. 82, 84 and 86; M.A. Pignatone, *Die Überwindung von Pflanzenblindheit durch die Plantness Studies und Theophrast. Neue Perspektiven auf Pflanze-Mensch-Beziehungen*, in T. Cress, O. Murawska (ed. by) *Posthuman? Neue Perspektiven auf Natur/Kultur*, Brill, Leiden 2023.

³² *Ivi*, pp. 199-215.

³³ Dancing on the Edge, *DOTE Garden. Seeding Stories and Relations*, in "DOTE Magazine", 26 April 2023. Available at: <https://magazine.dancingontheedge.nl/dote-garden-seeding-stories-and-relations/>.

for this chapter, as they break, in a subtle way, with common notions of gardens. The letter entitled «Garlic of Magdalena» challenges the idea of the garden as a place of relaxation or an almost spiritual space for reconnecting with nature³⁴. In her letter, Magdalena writes about the garlic industry but also about her encounter with people who discriminate others eating-habits. From her opening paragraph, it becomes clear that she has an ambivalent relationship with the concept of garden, which stems from her childhood during which she was obliged to work hard in her parent's vegetable garden³⁵. Reading her letter, our romanticized notion of gardens begins to crumble – it is moments like these where a space for negotiation unfolds.

Less specifically linked to the garden, but more generally related to our understanding of different plant species, is the letter «No Seeds of Natascha», in which she asks Aterraterra to leave some space open in the garden for pioneer plants. These are often considered weeds due to their «tenacity and aggression»³⁶, as Natascha describes it. In her letter, she questions the humans' tendency to categorize between different plant species and assess them as “good” or “bad”. Indeed, it is questionable how and why we value plants, especially given that their worth is often linked to their benefit or harm to humans or only evaluated by their aesthetics. A discussion that could also be initiated on the occasion of Precious Okoyomon's work *The Milk of Dreams, To See the Earth before the End of the World*³⁷. What can be observed in the work *DOTE Garden. Seeding Stories and Relations* and what has been initiated by Fabio Aranzulla and Luca Cinquemani with the realization of their work is a reflection on food plants. At the same time, it becomes clear that although the garden provides the framework, the essential quality of the work lies not in the physical appearance of the garden, the result of the planted seeds, but in the collective process of reflection. This is the reason why I consider the garden here as an artistic strategy and not as an artistic product as in the examples in the previous chapter.

The critical reflection of how we categorize and treat our natural surroundings leads me to an example that breaks once again with our notion of gardens: Mel Chin's *Revival Field* (1991). His interest in the human impact on nature and ecologies of dumpsites led him to his research about the possibilities of phytoremediation³⁸. In 1991, in collaboration with the senior research agronomist Rufus Chaney, Mel Chin built *Revival Field* on the area of the Pig's Eye landfill in St. Paul, Minnessota. This area was used as an unpermitted dump site for domestic and industrial waste and the soil was severely intoxicated with harmful heavy metals like cadmium and zinc. For his installation, Chin separated a square area from the rest of the dump with a chain-link fence. Within the square, he created a circle, again using chain-link fence. Furthermore, the area is divided into four equal parts by two narrow paths that both run through the middle. Chin and Chaney used the space in the circle to plant so-called hyperaccumulators – plants that are able to grow in soil that has a high heavy metal concentration and accumulate these metals in their tissue, thereby

³⁴ Dancing on the Edge, *Garlic of Magdalena*, in “DOTE Magazine”, 26 April 2023. Available at: <https://magazine.dancingontheedge.nl/garlic-of-magdalena/>.

³⁵ Ibid.

³⁶ Dancing on the Edge, *No Seeds of Natascha*, in “DOTE Magazine”, 26 April 2023. Available at: <https://magazine.dancingontheedge.nl/no-seeds-of-natascha/>.

³⁷ Another dimension that can be observed in the work of artists who use the garden as an artistic strategy would be social aspects and community building. An example of this aspect is Coloco and Gilles Clément's *Becoming Garden* (2018), which is located in the ZEN (Zona Espansione Nord) in Palermo and was part of Manifesta 12. L. Mazza, Manifesta 12 (ed. by) *Manifesta 12. Il Giardino Planetario. Coltivare la Coesistenza = The Planetary Garden. Cultivating Coexistence*, Rozzano, Milan 2018, 176-181.

³⁸ At that time, the strategy of phytoremediation was still new and not yet properly developed. Cf. F. Tonelli, R. Bhat, G. Dar, K. Hakeem, *The History of Phytoremediation*, in R. Bhat, F. Tonelli, G. Dar, K. Hakeem (ed. by) *Phytoremediation. Biotechnological Strategies for Promoting Invigorating Environments*, Elsevier, Amsterdam 2022, 1-18 for the history of phytoremediation.

serving phytoremediation purposes. The space between the circle and the square was used for planting control plants³⁹. The use of chain-link fence, the symmetry and the meticulously precise arrangement of plants mirrors the aesthetic of experimental setups which usually are associated with the field of natural sciences. However, the symmetry and the centralized structure are also reminiscent of Baroque gardens. This is an ironic parallel as Baroque gardens ascribe to a *Zeitgeist* of controlling nature⁴⁰. The fact that Chaney and Chin had to complete 40 hours of training on handling hazardous waste materials makes clear, that the narrative of the defenseless nature or romanticized notions of it is not accurate anymore. The Pig's Eye landfill, which certainly is the result of how human beings treat nature, also shows us the impressive resistance of certain species like hyperaccumulation plants. This is further illustrated by the photographs of the first harvest of the *Revival Field* in 1991, where people are standing between the plants, equipped with gloves and masks⁴¹. For the installation *Revival Field*, Mel Chin uses the concept of the garden to investigate upon the method of phytoremediation and engages with human made ecological disasters in a very practical way.

Mel Chins *Revival Field* and Aterraterras *DOTE Garden. Seeding Stories and Relations* are only two of numerous examples, that show how the concept of the garden in the broadest sense serves as a medium to engage with ecological discourses, such as the ecological crisis or the human-non human relationship. While the examples discussed here already demonstrate how art and activism merge, some artistic projects additionally include efforts of social urban regeneration, such as the *Bowery-Houston Community Farm and Garden* (1973) in New York, initiated by artist Liz Christy⁴², or *Becoming Garden* (2018) in the Zona Espansione Nord in Palermo, initiated by Manifesta 12 in collaboration with Coloco and Gilles Clément, and now managed by the Associazione Zen Insieme⁴³.

To answer the question of the potential of the garden in contemporary art, this article has shown how the garden can serve as an exhibition space, an artistic product, and an artistic strategy. However, in order to deepen the discussion, it is important to keep in mind that the garden, although a curated construct, is made up of living beings. As Donna Haraway points out, in multi-species projects, each member of the project is in one way or the other involved in the lives of the other members⁴⁴. Therefore, it would be fatal to exploit and reduce the garden, along with its living beings, to merely an artistic tool. Rather, these artworks demand a sense of responsibility from the artist – an aspect of their role that should be further reflected upon. Nevertheless, the examples of exhibitions discussed here, as well as the garden itself as both artwork and artistic strategy, make it possible to engage with ecological discourses in a theoretical but also immersive way, even outside the museum space.

³⁹ "Revival Field", *Mel Chin*, accessed 11 March 2025, <https://melchin.org/oeuvre/revival-field/>; "Invisible Aesthetic. Revisiting Mel Chin's *Revival Field*", *Walker*, 2017, accessed 11 March 2025, https://walkerart.org/magazine/mel-chin-revival-field-peter-boswell-rufus-chaney-eco-art#_ftn20.

⁴⁰ J. Wamberg, *Between Paradise and the Anthropocene Garden. Views of Nature In and Outside the Arts 1600-2017*, cit., p. 20.

⁴¹ "Interview *Revival Field*, Mel Chin", *Art21*, accessed 11 March 2025, <https://art21.org/read/mel-chin-revival-field/>.

⁴² "History of the Community Garden Movement", *NYC Parks*, accessed 11 March 2025, <https://www.nycgovparks.org/about/history/community-gardens/movement>.

⁴³ In his article "The Public Artist as a Fringe Agent for Sustainability. Practices of Environmentalist Driven Art-Activism and Their Digital Perspectives", Diego Mantoan identifies four categories of sustainable art: «ecological interventions», «community engagement», «radical action» and «digital presence». D. Mantoan, *The Public Artist as a Fringe Agent for Sustainability. Practices of Environmentalist Driven Art-Activism and Their Digital Perspectives*, in A. Schwan, T. Thomson (ed. by) *The Palgrave Handbook of Digital and Public Humanities*, Springer, Cham 2022, pp. 501-521, pp. 509-510.

⁴⁴ D. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, New York 2016, pp. 71-72.

BIBLIOGRAPHY

- “Alexandra Baumgartner. How like a leaf I am”, *Photoforum Pasquart*, 2024, accessed 8 January 2025, <https://www.photoforumpasquart.ch/event/alexandra-baumgartner-seed-carriers/>.
- Aloi, G., *Why Look at Plants? The Botanical Emergence in Contemporary Art*, Brill, Leiden 2019.
- Ammann, K., *Kleine Philosophie des Gartens*, in B. Fibicher (ed. by) *I Never Promised You a Rosegarden II*, Stämpfli, Bern 1999, exhibition catalog, n.p.
- Araeen, R., *Ecoaesthetics. A Manifesto for the Twenty-First Century*, in “Third Text”, XXIII/5, 2009, pp. 679-684.
- Aramburu, P.A., S. Flecha, C.A. Morell Lujan-Williams, I.E. Hendriks, *Water Column Oxygenation by Posidonia oceanica Seagrass Meadows in Coastal Areas. A Modelling Approach*, in “Science of the Total Environment”, CMXLII, 2024, pp. 1-12.
- Batsaki, Y., *The Plant at the End of the World. Precious Okoyomon’s Invasive Art*, in “Critical Inquiry”, L/4, 2024, pp. 585-609.
- Dancing on the Edge, *DOTE Garden. Seeding Stories and Relations*, in “DOTE Magazine”, 26 April 2023. Available at: <https://magazine.dancingontheedge.nl/dote-garden-seeding-stories-and-relations/>.
- Dancing on the Edge, *Garlic of Magdalena*, in “DOTE Magazine”, 26 April 2023. Available at: <https://magazine.dancingontheedge.nl/garlic-of-magdalena/>.
- Dancing on the Edge, *No Seeds of Natascha*, in “DOTE Magazine”, 26 April 2023. Available at: <https://magazine.dancingontheedge.nl/no-seeds-of-natascha/>.
- Dozier, A., *Precious Okoyomon Ushers Dirt, Blood, and Butterflies into the Venice Biennale*, in “Artsy”, 21 April 2022. Available at: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-precious-okoyomon-ushers-dirt-blood-butterflies-venice-biennale>.
- Fibicher, B. (ed. by) *I Never Promised You a Rosegarden I and II*, Stämpfli, Bern 1999, exhibition catalog.
- “The Greyhouse”, *Botanischer Garten Bern*, 2024, accessed 8 January 2025, https://www.boga.unibe.ch/agenda/ausstellungen/the_greyhouse/index_ger.html.
- Grötzner Neves, K., *Botanic Gardens in Biodiversity Conservation and Sustainability. History, Contemporary Engagements, Decolonization Challenges, and Renewed Potential*, in “Journal of Zoological and Botanical Gardens”, V/2, 2024, pp. 260-275.
- Haraway, D., *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, New York 2016.
- Head, L., *The Social Dimensions of Invasive Plants*, in “Nature Plants”, III/17075, 2017, pp. 1-7.
- Hildebrandt, T., *Flowers after Fukushima*, in “Unruly Natures”, 2018. Available at: <https://unrulynatures.ch/Flowers-after-Fukushima>.
- Hildebrandt, T., *Post-Apocalyptic Amazement: Aesthetics and Historical Consciousness in the Natural Contract*, in “Technophany. A Journal for Philosophy and Technology”, I/2, 2021, pp. 1-28.

- “History of the Community Garden Movement”, *NYC Parks*, accessed 11 March 2025, <https://www.nycgovparks.org/about/history/community-gardens/movement>.
- Inglese, P., M. Speciale, *The Beauty of Function. Miscuit utile dulci*, contribution to the conference *L'Estetica della biodiversità. La bellezza come motore per la salvaguardia ambientale*, Università degli Studi di Palermo, 15 October 2024.
- “Interview *Revival Field*, Mel Chin”, *Art21*, accessed 11 March 2025, <https://art21.org/read/mel-chin-revival-field/>.
- “Invisible Aesthetic. Revisiting Mel Chin’s *Revival Field*”, *Walker*, 2017, accessed 11 March 2025, https://walkerart.org/magazine/mel-chin-revival-field-peter-boswell-rufus-chaney-eco-art#_ftn20.
- “Kunstforum International. Künstler als Gärtner”, CXLV, 1999.
- “Kunstforum International. Das Gartenarchiv”, CXLVI, 1999.
- “Licht im Magazin, Arbeitsraum und Ausstellungen“, *KEK*, 2024, accessed 8 January 2025, <https://www.kek-spk.de/fachinformation/licht-magazin-arbeitsraum-und-ausstellungen#licht-bei-ausstellungen>.
- Mantoan, D., *The Public Artist as a Fringe Agent for Sustainability. Practices of Environmentalist Driven Art-Activism and Their Digital Perspectives*, in A. Schwan, T. Thomson (ed. by) *The Palgrave Handbook of Digital and Public Humanities*, Springer, Cham 2022, pp. 501-521.
- Mazza, L., Manifesta 12 (ed. by) *Manifesta 12. Il Giardino Planetario. Coltivare la Coesistenza = The Planetary Garden. Cultivating Coexistence*, Rozzano, Milan 2018.
- Museum of Modern Art, *Edward Steichen’s Delphiniums. Press Release for Monday, June 22, 1936*, New York 1963. Available at: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2940>.
- O’Doherty, B., *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, Santa Monica-San Francisco 1986 (the essays in this book originally appeared in *Artforum* magazine in 1976).
- Pignatone, M.A., *Die Überwindung von Pflanzenblindheit durch die Plantness Studies und Theophrast. Neue Perspektiven auf Pflanze-Mensch-Beziehungen*, in T. Cress, O. Murawska (ed. by) *Posthuman? Neue Perspektiven auf Natur/Kultur*, Brill, Leiden 2023, pp. 199-215.
- Porcino, N., T. Bottari, F. Falco, S. Natale, M. Mancuso, *Posidonia Spheroids Intercepting Plastic Litter. Implications for Beach Clean-Ups*, in “Sustainability”, XV/22, 2023, n.p.
- “Revival Field”, *Mel Chin*, accessed 11 March 2025, <https://melchin.org/oeuvre/revival-field/>.
- Schneemann, P.J., *Manifesto. Artistic Articulations of Engagement*, in “Terms. CIHA Journal of Art History”, I, 2021, pp. 11-25.
- Schneemann, P.J., *Der ökologische Imperativ als Paradigma einer engagierten Kunstgeschichte*, in “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, LXXXV/4, 2022, pp. 433-439.
- Schneemann, P.J., *Imaginaries, Scenarios, and Materialities. The Arts as Part of Ecology*, in “Contemporary Aesthetics”, XI, 2024, n.p., <https://contempaesthetics.org/2024/07/13/imaginaries-scenarios-and-materialities-the-arts-as-part-of-ecology/>.

- Szafralska, M., *Place, Time and Movement. A New Look at Renaissance Gardens*, in “Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes”, XXVI/3, 2006, pp. 194-236.
- “Time Landscape”, *Alan Sonfist*, accessed 12 January 2025, <https://www.alansonfiststudio.com/install/time-landscape>.
- Tonelli, F., R. Bhat, G. Dar, K. Hakeem, *The History of Phytoremediation*, in R. Bhat, F. Tonelli, G. Dar, K. Hakeem (ed. by) *Phytoremediation. Biotechnological Strategies for Promoting Invigorating Environs*, Elsevier, Amsterdam 2022, pp. 1-18.
- Wamberg, J., *Between Paradise and the Anthropocene Garden. Views of Nature In and Outside the Arts 1600-2017*, in A. Vandsø (ed. by) *The Garden, End of Times, Beginning of Times*, ARoS Kunstmuseum, Aarhus 2017, pp. 18-39.
- Wandersee, J.H., E.E. Schussler, *Preventing Plant Blindness*, in “The American Biology Teacher”, LXI/2, 1999, pp. 82, 84 and 86.
- Whitney Museum of American Art (ed. by) *No existe un mundo poshuracán. Puerto Rican Art in the Wake of Hurricane Maria*, Whitney Museum of American Art, New York 2022, exhibition catalog.
- Yerebakan, O.C., *Precious Okoyomon. The Sun Eats Her Children*, in “The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture”, September 2023.

**VERSO UN'ESTETICA UMIDA.
ATTRAVERSAMENTI ARTISTICI ALLA FOCE
DEL FIUME ORETO**

Giulia Crisci

 ORCID: 0009-0000-8845-7010

Università Iuav di Venezia (01e6ksd91)

Contacts: gcrisci@iuav.it

ABSTRACT

Il presente saggio esplora il concetto di *estetica umida* come forma situata di esperienza estetica e politica che emerge dall'interazione tra arte, ecologia e tecnologie ambientali. Attraverso un'analisi del progetto *U-DATInos*, creato dagli artisti Salvatore Iaconesi e Oriana Persico per l'Ecomuseo Mare Memoria Viva di Palermo, il testo indaga come l'acqua – nelle sue configurazioni materiali e simboliche – possa diventare un mezzo epistemologico e affettivo in grado di attivare forme di sensibilità post-antropocentriche. Attingendo agli strumenti metodologici delle *Blue Humanities*, delle *wet ontologies* e al pensiero di studiosi come Astrida Neimanis, Karen Barad e Donna Haraway, il saggio propone una lettura della pratica artistica alla foce del fiume Oreto come dispositivo per attivare un'estetica umida che consenta la riconfigurazione sensoriale, l'intra-azione multispecie e la cittadinanza ecologica. *U-DATInos*, attraverso l'uso partecipativo dei dati ambientali, modella un'esperienza immersiva che ricollega i corpi umani e più-che-umani al fiume, promuovendo una forma relazionale di custodia che sfida i confini tra natura e cultura, tra dati e affetti. *L'estetica umida*, come qui delineata, emerge quindi come una pratica sensibile e trasformativa che traduce la porosità del vivente in esperienza incarnata, aprendo nuove forme di alleanza tra acqua, tecnologia e comunità.

Parole chiave: Estetica dell'umido; Idrocomuni; Pratiche artistiche; Datapoiesis.**TOWARDS A WET AESTHETIC. ARTISTIC CROSSINGS AT THE MOUTH OF THE ORETO RIVER**

This essay explores the concept of *wet aesthetics* as a situated form of aesthetic and political experience that emerges from the interplay between art, ecology, and environmental technologies. Through an analysis of the *U-DATInos* project, created by the artists Salvatore Iaconesi and Oriana Persico for the Ecomuseo Mare Memoria Viva in Palermo, the text investigates how water – in its material and symbolic configurations – can become an epistemological and affective medium capable of activating post-anthropocentric forms of sensitivity. Drawing on the methodological tools of the *Blue Humanities*, *wet ontologies*, and the thought of scholars such as Astrida Neimanis, Karen Barad, and Donna Haraway, the essay proposes a reading of the artistic practice at the mouth of the Oreto River as a device for activating a wet aesthetics that enables sensory reconfiguration, multispecies intra-action, and ecological citizenship. *U-DATInos*, through the participatory use of environmental data, shapes an immersive experience that recon-



nects human and more-than-human bodies to the river, fostering a relational form of custodianship that challenges the boundaries between nature and culture, between data and affect. *Wet aesthetics*, as outlined here, emerges as a sensitive and transformative practice that translates the porosity of the living into embodied experience, opening up new forms of alliance among water, technology, and community.

Keywords: Wet aesthetics; Hydrocommons; Artistic practices; Datapoiesis.

Un fiume può essere deviato, ma non compresso: l'acqua non va dove non c'è spazio. Può essere sfruttata fino a prosciugarsi, senza mai raggiungere il mare, ma anche allora, nelle sue mille diramazioni, continua a essere se stessa. Scorre, sopra o sottoterra, si dissolve nell'aria, si raccoglie in nebbia, in nuvole, in pioggia e ritorna al mare.
Ursula Le Guin¹.

Questo contributo si propone di interrogare come le pratiche artistiche contemporanee possano aprire spazi per immaginare ed esperire nuove forme di relazione ecologica tra umano e non umano, superando dicotomie consolidate – come quella tra arte e scienza – e promuovendo uno scambio poroso tra corpi, ambienti e dati.

A partire dall'analisi del progetto *U-DATInos*, degli artisti Salvatore Iaconesi e Oriana Persico per l'Eco-museo Mare Memoria Viva di Palermo, si avanza l'ipotesi di un'estetica umida: una possibilità del sensibile che assume l'acqua e la sua materialità relazionale come medium epistemologico, affettivo e politico.

La proposta si avvale delle *Blue Humanities*, correnti teoriche che, nelle parole del loro fondatore Steve Mentz, si configurano come una «poetica dell'acqua planetaria»² e in particolare dell'*hydrological turn* di Astrida Neimanis.

In questo quadro, l'estetica umida si configura come una declinazione sensibile e situata delle *wet ontologies*³, concetto sviluppato da Philip Steinberg e Kimberley Peters, successivamente ampliato nella direzione delle *more-than-wet ontologies*⁴. Tali orientamenti teorici invitano ad un ripensamento radicale del mondo a partire dalle acque, concepite non come sfondo ma come agenti trasformativi, che disgregano l'ontologia della separazione e restituiscono un'esistenza fluida, interconnessa e transcorporea. Dal punto di vista metodologico, l'analisi teorica delle cornici ontologiche ed estetiche emergenti negli studi sull'acqua viene articolata in dialogo con la lettura critica delle pratiche artistiche situate come *U-DATInos*.

L'intento è duplice: da un lato, comprendere come *U-DATInos* operi in quanto dispositivo ecologico e partecipativo, capace di ricucire le relazioni tra comunità e acque urbane in chiave post-antropocentrica; dall'altro, far emergere una forma estetica che rifiuta la distanza contemplativa e attiva un coinvolgimento sensoriale, affettivo e politico. Una forma che, in questo contesto, può essere letta come estetica umida.

¹ U. Le Guin, *The Election, Lao Tzu, a Cup of Water*, post n.119, dal blog dell'autrice www.ursulaklequin.com/blog/119-the-election-lao-tzu-a-cup-of-water, ultimo accesso 30.03.2025.

² S. Mentz, *An Introduction to the Blue Humanities*, Routledge, New York 2024, p. xviii.

³ P. Steinberg, K. Peters, *Wet ontologies, fluid spaces: giving depth to volume through oceanic thinking*, in "Environment and Planning D: Society and Space", 2015, 33, pp. 247–264.

⁴ P. Steinberg, K. Peters, *The Ocean in Excess: Toward a More-Than- Wet Ontology*, in "Human Geography" 9, 3, pp. 293–307.

SULLA FOCE

Le *wet ontologies*⁵ ci invitano a sradicarci dalla fissità di un approccio *land-based* – basato e pensato sulla terra – e a non considerare più la realtà come un insieme di entità fisse, solide e separate, ma come un ambiente fatto di flussi, scambi, interconnessioni.

Steinberg e Peters cercano di spostare il pensiero geografico oltre una concezione fissa e bidimensionale dello spazio, dominata dalla logica della terraferma. In opposizione all'idea di spazio come superficie astratta e misurabile, propongono di assumere il mare – e la sua materialità instabile, tridimensionale, in continua trasformazione – come base epistemologica. Le *wet ontologies* sottolineano come lo spazio non sia dato, ma continuamente prodotto attraverso processi dinamici, verticali e relazionali, che coinvolgono agenti umani e non umani, correnti, profondità, salinità, temporaneità. Questo approccio invita a riconoscere l'infrastruttura fluida del potere, l'eterogeneità delle relazioni che compongono gli ambienti marini, e l'urgenza di riformulare le categorie politiche e ontologiche con cui pensiamo il mondo.

Pensare attraverso l'acqua significa rifiutare l'ontologia della separazione tra soggetto e oggetto, per riconoscere che ciò che esiste è sempre in relazione⁶. Le soggettività, in questa concezione, sono porose, si determinano negli spazi liminali e di incontro.

Nell'adottare una visione del reale così radicalmente trasformata, emergono inevitabilmente nuove domande: Come queste ontologie umide si manifestano? Come si esperiscono? Che tipo di relazionalità attivano? Come disciolgono la distanza tra soggetto e oggetto? In altre parole ciò significa andare a cercare le possibili declinazioni estetiche che prendono forma nelle pieghe sensibili di queste ontologie fluide.

Per comprendere come un'estetica umida possa emergere nell'incontro tra acqua, corpo, dati e affetti, propongo di partire dal contesto – o meglio, dall'ecosistema – del progetto *U-DATInos*. Ciò significa sostare su una soglia, quella della foce del fiume Oreto, uno spazio interstiziale in cui il fiume si apre al mare e dove si addensano tensioni materiali, simboliche e ambientali. Da qui si impone uno sguardo più ampio sul rapporto, complesso e spesso rimosso, che Palermo intrattiene con le proprie acque.

La città deve il nome al suo grande porto (*Panormos*: tutto porto), si estende su circa trenta chilometri di costa e nel suo sottosuolo scorrono sotterranei tre fiumi. L'Oreto è l'unico ancora visibile in superficie: lungo venti chilometri, attraversa tre comuni e sfocia nel mare nella borgata di Sant'Erasmo. Gran parte della costa è ampiamente deturpata e come il fiume profondamente inquinata.

Proprio alla foce dell'Oreto, all'interno di un edificio di archeologia industriale – l'ex deposito locomotive – ha sede l'Ecomuseo Urbano Mare Memoria Viva. Si tratta di un'istituzione culturale nata dall'iniziativa di un'associazione locale nel 2012 per raccontare come il cosiddetto «Sacco di Palermo»⁷ – ovvero una massiccia e violenta speculazione edilizia, portata avanti con la complicità di mafia e politica – abbia profondamente trasformato la città tra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento, deturpandone il paesaggio e riversando in mare detriti e scarti edilizi.

⁵ P. Steinberg, K. Peters, *Wet ontologies, fluid spaces: giving depth to volume through oceanic thinking*, cit.

⁶ P. Steinberg, K. Peters, *The Ocean in Excess: Toward a More-Than- Wet Ontology*, cit.

⁷ La violenta speculazione edilizia iniziata negli anni Cinquanta trova una prima evidenza nel Piano Regolatore approvato nel 1962. Frutto di forti pressioni politiche, il piano sancisce la massiccia espansione della città verso nord, prevedendo il raddoppio della superficie urbana e della popolazione, favorendo l'edificazione a scapito delle aree agricole e inglobando le borgate storiche, spesso snaturate. La costa sud, invece, viene trascurata e deturpata: vi si riversano gli sfabbricidi dei cantieri cittadini, le acque diventano non balneabili, molti stabilimenti balneari chiudono e un'intera area, un tempo vissuta dai palermitani, viene abbandonata. Per consultare il piano regolatore del 1962 si rimanda al sito del comune di Palermo, <https://opendata.comune.palermo.it/opendata-dataset.php?dataset=1287>, ultimo accesso 30.03.2025. Per una ricostruzione storica del Sacco di Palermo si veda F. Pedone, *La città che non c'era. Lo sviluppo urbano di Palermo nel secondo dopoguerra*, Istituto Poligrafico Europeo, Palermo 2019.

Il fiume Oreto appare come una ferita ancora aperta che segna la separazione tra il centro storico e una parte della città sfigurata dal cemento e spesso dimenticata.

L'attenzione al corso d'acqua, tra i più inquinati d'Europa, è stata alimentata dal progetto artistico *site-specific* del duo Salvatore Iaconesi e Oriana Persico, avviato nel 2020. Udàtinós, dal greco antico ὑδάτινος – che ha natura d'acqua – si configura come un'opera *infoestetica*⁸, uno spazio di meditazione e ascolto del fiume. Come sottolinea Steve Mentz, citando Moby Dick, «la meditazione e l'acqua sono unite indissolubilmente in matrimonio»⁹. Qui, tuttavia, la meditazione proposta non è una pratica puramente contemplativa, piuttosto si configura come l'attivazione di un'esperienza estetica incarnata e multisensoriale.

L'attraversamento del breve tratto che dal museo conduce alla foce avviene sotto forma di una passeggiata guidata, un'immersione nell'ambiente fluviale. I partecipanti percorrono un tratto normalmente escluso dallo sguardo urbano, per iniziare da un'attenta registrazione di colori, suoni, odori e poi riconoscere presenze vegetali e animali e infine annotare le loro percezioni. Da questo primo contatto, in cui si presta consapevole attenzione al luogo in cui ci si trova e alle modalità con cui il circostante ci raggiunge – ripartendo dai sensi – prende avvio l'esperienza dell'estetica umida: un processo che si dispiega come progressiva scoperta della relazionalità fluida tra soggetto e ambiente.

La fase successiva prevede un ulteriore avvicinamento al fiume: viene raccolto un campione d'acqua e collettivamente analizzato tramite appositi sensori, forniti ai partecipanti, chiamati *Custodi del fiume*. I dati sulla salute del fiume alimentano un'installazione collocata nel museo, una pianta artificiale ispirata alla *Dianthus rupicola*, specie che cresce spontaneamente lungo le pareti rocciose dell'Oreto. Questo organismo cibernetico¹⁰, realizzato con il FabLab di Palermo, emette suoni e colori in base ai dati ambientali rilevati: l'azzurro segnala condizioni buone, il rosso indica pericolo. Un software dedicato regola l'intensità dei segnali cromatici e sonori: più i dati vengono aggiornati, più l'organismo si attiva; se il flusso informativo si interrompe, la pianta si affievolisce.

Questa variazione percettiva apre un nuovo livello dell'esperienza estetica: non solo restituisce in tempo reale la salute del fiume, ma scuote i confini tra interno ed esterno, tra spazio museale e ambiente fluviale. Il fiume entra nel museo, attraverso il dispositivo-pianta, la percezione si fa più liquida, e l'interrelazione richiama anche chi non ha ancora attraversato la soglia.

Oriana Persico sottolinea il carattere di deperibilità dell'opera, che definisce una «coraggiosa esposizione alla morte»¹¹, un rischio e una scommessa che l'Ecomuseo si assume nell'accoglierla in collezione come organismo vivo, come corpo che necessita di essere abbeverato, piuttosto che deposto sul piedistallo. Ma è proprio questa condizione vulnerabile a innescare la principale forma di attivazione che l'opera ricerca: la cura, verso l'ecosistema, verso le altre forme di vita.

I DATI COME ALLEATI PIÙ-CHE-UMANI

L'estetica umida ricerca un riavvicinamento alla vita più che umana, in un'ottica di prossimità e cura, in cui anche i dati possono essere riconosciuti come specie alleate. Come suggerisce Deborah Lupton¹², essi sono

⁸ Dal sito del progetto *U-DATInos*, <https://udatinos.eu>, ultimo accesso 30.03.2025.

⁹ S. Mentz, *An Introduction to the Blue Humanities*, cit., p.2.

¹⁰ S. Macrì, *Esperienza estetica interattiva e individuazione Nota su U-DATInos*, in "Itinera", 2022, p.226.

¹¹ Dal sito del progetto *U-DATInos*, cit.

¹² D. Lupton, *Digital Companion Species and Eating Data: Implications for Theorising Digital Data-Human Assemblages*, in

digital companion species, entità co-evolutive, relazionali e affettive, che non esistono in forma neutra ma sempre dentro assemblaggi materiali e sociali. Lupton riconosce «la vitalità dei dati digitali nel contesto della nostra stessa vitalità, mettendo in luce la relazionalità e la socialità che li connettono a noi»¹³. I dati non vengono solo raccolti, ma attraversano e modellano il quotidiano: vengono ingeriti, metabolizzati, abitati, fino a diventare parte costitutiva dei nostri corpi e delle nostre soggettività. Tale interpretazione si innesta ed estende il tropo delle specie compagne di Donna Haraway¹⁴, rifacendosi alla sua concezione del cyborg¹⁵, come figura ibrida, capace di sovvertire le dicotomie classiche umano/macchina o naturale/artificiale.

Queste prospettive offrono un'altra importante lente analitica sotto cui leggere la lunga pratica artistica e di ricerca di Oriana Persico e Salvatore Iaconesi, che da anni indagano l'intersezione tra arte, tecnologia e politica, interrogandosi su come i dati – oggi onnipresenti – influenzino il vivere individuale e collettivo. Attraverso progetti come *AOS – Art is Open Source* e *HER: She Loves Data*¹⁶, in opposizione a un uso estrattivo, opaco e disumanizzante dei dati, hanno elaborato la prassi della *datopoiesi*, attraverso cui scorgere nei flussi di informazioni materia viva, capace di generare relazioni, immaginazione e attivazione politica.

Per il duo artistico i dati hanno profondamente a che fare con la cura, intesa come riprogettazione collettiva di futuri possibili. Lo dimostra anche la loro biografia – segnata dall'esperienza di Salvatore come *cancer hacker*¹⁷ – in cui la condivisione dei dati clinici ha generato reti di solidarietà e innovazione.

La *datopoiesi* va oltre la rappresentazione o la visualizzazione dei dati: eccede questa dimensione esplicativa per collocarsi nella sfera del sensibile e dell'*agency*. In questa prospettiva, che accosta la materia attiva e relazionale¹⁸ al computazionale come forza generativa¹⁹, i dati non sono oggetti da leggere, ma presenze capaci di attivare forme speculative e sensibili, dando forma a nuove ecologie del sentire.

Come sottolineano gli artisti: «scienza e tecnologia riguardano il sentire prima che l'usare. Ad ogni innovazione, ad ogni nuova tecnologia che impugnamo, la nostra percezione del mondo cambia: ne facciamo esperienza in modo differente, acquisiamo una sensibilità che non c'era e questo ha implicazioni esistenziali e psicologiche»²⁰.

U-DATInos è per Iaconesi e Persico un rituale per un nuovo abitare²¹, ovvero una delle molte pratiche pensate per ricucire le fratture tra esseri umani, tecnologie e ambiente²². Accedendo all'esperienza estetica umida alla foce dell'Oreto la *datopoiesi* diventa rituale sensibile, in una relazione nuova ed epidermica tra corpi umani e corpi d'acqua, in cui prendere coscienza che i dati sono organismi acquatici, non sono isolati ma parte di un tutto.

“Big Data & Society”, 7(1), 2020.

¹³ D. Lupton, *Digital Companion Species and Eating Data: Implications for Theorising Digital Data–Human Assemblages*, p.2.

¹⁴ D. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm, Chicago 2003.

¹⁵ D. Haraway, *Foreword: Cyborgs and symbionts: Living together in the new world order*. In *The Cyborg Handbook*, Routledge, New York 1995, pp. xi–xx.

¹⁶ I siti dei due progetti, <https://www.artisopensource.net> e <https://www.he-r.it>, ultimo accesso 30.03.2025.

¹⁷ Salvatore Iaconesi si è ammalato di cancro e insieme ad Oriana Persico hanno voluto che la lunga cura diventasse uno spazio di collettivizzazione di dati, informazioni e supporto per altre persone. Per approfondire questa esperienza si veda S. Iaconesi, O. Persico, *La Cura*, Codice Edizioni, Torino 2016.

¹⁸ K. Barad, *Performatività della natura. Quanto e queer*, Edizioni ETS, Pisa 2017.

¹⁹ L. Parisi, *Contagious Architecture: Computation, Aesthetics, and Space*, MIT Press, Cambridge (MA) 2013.

²⁰ Sito del progetto *U-DATInos*, cit.

²¹ Gli artisti hanno creato la Fondazione Nuovo Abitare e dell'Archivio dei Rituali del Nuovo Abitare (ARNA). Per approfondire si veda S. Iaconesi, O. Persico, *Incuria*, Luca Sossella Editore, Bologna 2021.

²² S. Iaconesi, O. Persico, *Digital Urban Acupuncture. Human Ecosystems and the Life of Cities in the Age of Communication, Information and Knowledge*, Springer, Cham 2017.

SENSIBILI ALL'ACQUA

«Vogliamo inventare nuove ritualità che ci rendano sensibili all'acqua»²³, affermano gli artisti in una dichiarazione d'intenti che diventa anche il sottotitolo poetico del progetto. Cosa significa, davvero, diventare sensibili all'acqua?

Questo divenire è un processo che inizia dal prendere coscienza di aver inquinato la nostra relazione di interdipendenza con l'acqua e che quindi è necessario ritrovare un'umanità blu e con essa il nostro senso di connessione, per dirla con Rachel Carson, di *ritornare verso il mare*²⁴.

Alberto Siani descrive bene l'ambiguità che caratterizza questo rapporto: «l'umano è in bilico sull'acquatico, in una relazione essenziale e pericolosa al tempo stesso»²⁵. Ciò che è acquatico sembra per definizione non poter essere umano, non poterci accogliere pienamente. Ci dà piacere, ma rapidamente può annientarci. L'acquatico ci mette davanti ai nostri limiti biologici ed è cifra di decentramento dall'umano, in cui l'ossessione di controllo e dominio deve cedere il passo a imprevedibilità e fluidità²⁶.

U-DATInos rende tangibile la possibilità di un incontro di corpi multipli che ci sposta. Sulla foce dell'Oreto la concezione dei corpi d'acqua della studiosa idrofemminista²⁷ Astrida Neimanis si fa concreta. In essa il corpo umano è fatto della stessa materia fluida che scorre negli oceani, nelle nuvole e nei corpi degli altri. Dunque ci spinge ad una presa di coscienza: essere «tutti corpi d'acqua», interconnessi, co-implicati, non separabili²⁸. L'insegnamento dell'acqua è quello della relazionalità tra gli esseri viventi. La sua etica sta in quella capacità che Neimanis chiama *gestazionalità*²⁹, ovvero il permettere l'esistenza di esseri viventi nella proliferazione plurale.

L'acqua mette in connessione i corpi, li fa fluire l'uno nell'altro, si muove attraverso forme di interpermeazione³⁰, tracciando legami affettivi, materiali e temporali.

Quando i corpi dei Custodi ritualizzano un attraversamento normalmente negato, entrando in relazione sensibile con altri corpi idrici – il fiume, il mare – e con quelli cibernetici, si avvicinano all'esperienza di un processo di *intra-azione*, nel senso proposto da Karen Barad³¹. Per Barad, la materia non è una sostanza inerte, un fuori inanimato contrapposto al soggetto umano, ma è viva, relazionale, capace di agire nella costituzione del mondo. In questa prospettiva, non esistono soggetti separati che agiscono su oggetti, ma materialità differenti che *intra-agiscono*, co-emergendo da un'intimità ontologica che Barad, riprendendo dalla fisica quantistica, definisce *entanglement*³². Come due particelle che, pur distanti nello spazio, rimangono intrecciate e continuano a influenzarsi reciprocamente, così anche noi siamo *entangled*: co-implicati in un intreccio materiale, affettivo e ambientale con l'acqua.

²³ Sito del progetto *U-DATInos*, cit.

²⁴ I. Buchanan, C. Jeffery, *Towards a Blue Humanity*, in "Symplekē", 27, 1-2, 2019, pp. 12.

²⁵ A. L. Siani, *Acquatico*, in E. Di Stefano, D. Mantoan (a cura di) *Libro d'arte biodiverso*, Bisso edizioni, Palermo 2025, p.26.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Qui faccio riferimento al suo saggio, A. Neimanis, *Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water*, in H. Gunkel, C. Nigianni, F. Söderbäck (a cura di) *Undutiful Daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice*, New York, 2012. Uso il titolo per definire la sua intera pratica di ricerca perché tiene insieme i suoi due principali orientamenti ovvero i blue studies e i femminismi di varie tradizioni.

²⁸ A. Neimanis, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, Londra Bloomsbury, 2017.

²⁹ M. Chandler, A. Neimanis, *Water and Gestationality: What Flows beneath Ethics*, in C. Chen, J. MacLeod, A. Neimanis (a cura di) *Thinking with Water*, McGill Queen's University Press, Montreal 2013.

³⁰ A. Neimanis, *Bodies of Water, Human Rights and the Hydrocommons*, in "TOPIA Canadian Journal of Cultural Studies", Vol. 21, 2009, p.16

³¹ K. Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham & London, 2007.

³² *Ibid.*

Questa stessa idea è alla base dello sviluppo delle *ontologie più che umide* di Peters e Steinberg³³, che si aprono ad un *hypersea*³⁴, un mare espanso, un oceano in eccesso più che acquatico, che permea ogni forma di vita terrestre. Questa evoluzione permette di guardare all'acqua in tutti i suoi stadi e oltre il bagnato, ad esempio nell'umidità che ci attraversa e ci circonda. Non solo oceani dunque, ma anche nuvole, umidità dell'aria, liquidi corporei, sudore, linfa, fanghi, vapore, o dati ambientali trasportati dai sensori. Le forme di connessione materiale tra i corpi appaiono infinite e inestricabili.

«L'oceano emerge come lividi sulla pelle, mentre viene colpita dalla sua salinità. L'oceano trasforma il corpo, così come il corpo trasforma l'oceano, attraverso processi di incorporazione e rigetto»³⁵.

L'estetica umida apre alla possibilità di una sensibilità all'acqua che si configura come uno spazio di interrogazione del sentire plurale, in cui i processi di reciproca trasformazione non rimandano a un'immagine pacificata o riconciliata del rapporto con l'acqua. Al contrario, alla foce dell'Oreto, la sensibilità che si attiva nell'esperienza estetica di *U-DATInos* è quella dell'esposizione alla ferita, alla tossicità, alla traccia materiale del danno. È proprio nella consapevolezza dell'impossibilità di separarsi che si apre lo spazio di trasformazione, da una relazione sensibile a un esercizio di responsabilità, incarnato nelle figure dei Custodi del fiume.

CUSTODIRE IL FIUME, PROTEGGERE GLI HYDROCOMMONS

«Dire che il mio corpo è una palude, un estuario, un ecosistema, diviso da affluenti di specie compagne, che si annidano nelle mie viscere, estendendosi attraverso le mie dita, confluendo ai miei piedi, è un bellissimo modo per re-immaginare la mia corporeità. Tuttavia, una volta che riconosciamo che non siamo sigillati ermeticamente nelle tute da sub della nostra pelle umana, cosa ne facciamo di questa consapevolezza? Con cosa siamo in debito, e cosa paghiamo?»³⁶.

È importante sottolineare quanto queste teorie *blu* non si esauriscano nella ridefinizione postumana e neo-materialista della corporeità, al centro vi è piuttosto un'etica del coinvolgimento attivo. Essere corpi d'acqua significa rispondere alle interdipendenze idrologiche che ci attraversano, alla responsabilità di un'appartenenza ecologica mai neutrale, alle ferite inferte alle acque planetarie – siccità, alluvioni, contaminazioni, sfruttamento estrattivo del sottosuolo – che richiedono plurali e concrete risposte³⁷.

A questa capacità di rispondere sembra ispirarsi il ruolo sociale e simbolico che Iaconesi e Persico hanno immaginato con i Custodi del fiume, coloro che si impegnano nella raccolta dei dati ambientali, nella narrazione del territorio e nella cura del paesaggio fluviale e marino. Essere custodi non significa possedere o gestire, ma abitare in prossimità, assumere una postura di ascolto, relazione e coesistenza. È un gesto che attraversa la pelle del soggetto per trasformarlo.

³³ P. Steinberg, K. Peters, *The Ocean in Excess: Toward a More-Than- Wet Ontology*, cit.

³⁴ Gli autori riprendo il concetto di *hypersea* dal lavoro di due paleontologi D. McMenemy, M. McMenemy, *Hypersea: Life on Land*, Columbia University Press, New York 1996.

³⁵ P. Steinberg, K. Peters, *The Ocean in Excess: Toward a More-Than- Wet Ontology*, cit., p. 305.

³⁶ A. Neimanis, *Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water*, cit., p. 107.

³⁷ A. De Vita, *Corpi d'acqua. La svolta idrofemminista di Astrida Neimanis*, UnioPress, Napoli 2021.

Il concetto di custodia in relazione ad un elemento naturale richiama le cosmologie di molti popoli indigeni, per cui la terra non appartiene agli esseri umani, che al contrario le appartengono, un'idea di mondo fondata su relazioni di parentela estesa e non su logiche di dominio o proprietà.

In Europa ed Italia si stanno moltiplicando esperienze che intrecciano arte e *idropolitiche*³⁸, pratiche che non si limitano a raccontare i fiumi, ma li abitano, li attraversano, li rendono interlocutori. Molte di queste aderiscono alla rete *Confluences of European Water Bodies*, un progetto collaborativo che mette in relazione comunità e collettivi artistici impegnati nella cura e nella tutela delle acque, esso testimonia la crescente convergenza tra lotte ambientali e pratiche artistiche.

Anche in *UDATI-nos* si possono riconoscere le stesse istanze, nel cercare di riportare alla luce l'*agency* dei corsi d'acqua ed immaginare forme di giustizia ambientale più inclusive. L'Ecomuseo Urbano Mare Memoria Viva infatti è parte di una rete di associazioni e cittadini che da anni si occupa del fiume Oreto, con progetti di rigenerazione, educazione e partecipazione. Questa rete è stata fin da subito coinvolta, pensando il progetto come un ulteriore strumento partecipativo, che attraverso l'azione artistica amplifichi le battaglie ecologiche già in atto.

L'esperienza umida di *UDATI-nos* permette di coinvolgere altri custodi del fiume, di informare sullo stato di salute della foce, di operare sulla profonda consapevolezza di chi partecipa. Anche qui si esercita un pensiero connettivo, per il quale l'azione artistica è strutturalmente parte e si offre a una comunità attiva di cui l'Ecomuseo è garante e cassa di risonanza. Grazie a questa collaborazione è possibile trasformare la sensibilità e il sentimento di responsabilità mossi dall'opera in un'azione di cittadinanza attiva che permetta di rivendicare un cambiamento e un miglioramento delle condizioni ambientali. Per farlo si attivano più strumenti possibili, come ad esempio quelli previsti dal *Contratto di fiume e di costa*, uno strumento di governance partecipativa voluto da questa stessa comunità e avviato nel 2022, che riconosce al territorio un valore ambientale e culturale condiviso³⁹.

Anche questa battaglia giuridico-ecologica ha echi globali e importanti precedenti⁴⁰, basti pensare alla *Dichiarazione Universale dei Diritti del Fiume* dell'Earth Law Center del 2017, in cui si afferma che ogni corso d'acqua è un'entità vivente, portatrice di una propria soggettività e titolare di personalità giuridica, riconoscibile in qualsiasi tribunale. In virtù di ciò devono essere garantiti almeno alcuni diritti fondamentali, tra i quali il diritto alla propria biodiversità originaria e alla rigenerazione e riqualificazione dei propri ambienti⁴¹.

³⁸ Alcuni tra i molti riferimenti possibili sono: il progetto *River Sisters* un laboratorio itinerante che lavora sulle relazioni di cura tra donne e fiumi; *Hydro* a Biella, centro di ricerca sulle culture dell'acqua fondato all'interno della Fondazione Pistoletto, o ancora *Corpi Idrici*, percorso artistico partecipativo nato a Genova e dedicato alla mappatura affettiva e ambientale dei corsi d'acqua urbani. Si vedano A. Dimitrijević, *La coreografia delle proteste nel lavoro di River Sisters*, in "roots&routés", XXV, 47, 2025, www.roots-routes.org/la-coreografia-delle-proteste-nel-lavoro-di-river-sisters-di-anja-dimitrijevic/ e A. Daneri, N. Ravera, *Corpi Idrici*, "roots&routés", XXI, 37, 2025 www.roots-routes.org/corpi-idrici-a-cura-di-anna-daneri-e-nuvola-ravera/, ultimo accesso 30.03.2025.

³⁹ Sottoscritto dal Comune di Palermo e firmato da altri comuni interessati, il contratto prevede un importante finanziamento per la rigenerazione del fiume si veda: <https://repository.comune.palermo.it/pnrr/pnrr-palermo-progetto-scheda.php?id=47>, ultimo accesso 30.03.2025.

⁴⁰ Tra i numerosi casi si pensi alla personificazione giuridica del fiume Whanganui in Nuova Zelanda, al riconoscimento costituzionale dei diritti della natura in Ecuador o all'esperienza delle comunità mapuche in Cile che difendono il Bío-Bío come entità viva e sacra. In Francia, dal 2021 è attivo il collettivo *Notre Affaire à Tous*, che lavora per il riconoscimento giuridico della personalità dei fiumi e ha promosso il progetto pilota per il Tavignanu in Corsica, per il quale ha redatto una dichiarazione dei diritti del fiume.

⁴¹ Per leggere l'intera dichiarazione tradotta si veda il sito dell'associazione Contratto di Fiume <https://www.contrattodifiume.it/wp-content/uploads/2020/10/LA-DICHIARAZIONE-UNIVERSALE-DEI-DIRITTI-DEI-FIUMI.pdf>, ultimo accesso

L'ispirazione che arriva dalle eco giustizie indigene viene rielaborata nel contesto del diritto occidentale, rischiando però di continuare a concepire l'acqua come risorsa da garantire a soggetti giuridici umani, individuali e proprietari. A essere potenzialmente esclusa è la dimensione delle *interpermeazioni*: la porosità tra corpi, l'intreccio di dipendenze che compone la vita. Per non annegare in rivendicazioni formulate dalla sola prospettiva antropocentrica può di nuovo essere d'aiuto il pensiero di Neimanis⁴² che propone di ripensare alle acque in termini di *hydrocommons*. A partire dal riconoscimento che l'acqua non è nostra, né per noi ma che l'acqua siamo noi, come si può garantire un diritto all'acqua senza assumere anche una responsabilità verso quell'acqua? E come può il diritto all'acqua rispondere anche ai corpi acquatici non umani, dai quali dipendiamo per la nostra stessa gestazione, sussistenza e proliferazione?⁴³

L'*idrocomune* è un'alternativa per oltrepassare la questione posta solo da una prospettiva umana e individuale alle risorse idriche e per tutelare l'esistenza di tutte le forme di vita idroconnesse.

L'acqua, come materia gestazionale, ci chiama a ripensare le nostre modalità di convivenza e a immaginare nuove alleanze. Infatti in una logica *idrocomune* «i diritti possono essere articolati solo in concerto con una responsabilità globale e locale che trascende i confini sovrani e gli interessi individuali»⁴⁴.

In questo contesto, la figura del Custode non è solo un dispositivo simbolico, ma l'emersione di una comunità attiva, che attraverso la cura restituisce visibilità e voce a un ecosistema spesso ignorato o marginalizzato. Custodire, allora in questa esperienza estetica umida, significa anche riattivare una memoria ecologica, ridefinire le relazioni con i *commons* e con tutte le forme di vita che ci attraversano. È una pratica che invita a oltrepassare l'idea di cittadinanza come appartenenza esclusiva all'umano, e a immaginare forme di solidarietà multispecie, dove i diritti, come i fiumi, scorrono tra corpi diversi, con direzioni imprevedibili ma vitali.

UN'ESTETICA UMIDA, VERSO DOVE?

«Può la teoria salvare il pianeta?»⁴⁵ si chiede Jeffrey Di Leo, e risponde con un cauto sì, a patto che i teorici scendano «a sporcarsi le mani nelle eco-catastrofi, invece di limitarsi a meditarle dall'alto». Adottare le discipline umanistiche per affrontare le calamità attuali, conclude, «ci offre la migliore possibilità di salvare il pianeta»⁴⁶.

Di fatto l'immagine di una teoria che sporcandosi le mani si fa azione trasformativa mi sembra illustrare perfettamente il mio intento: mostrare come le diverse idee delle *blue humanities* – tra *wet ontologies*, *hydrological turn* e *neomaterialismi* – possono esondare nella pratica artistica, creando una condizione di esperienza che ho chiamato estetica umida.

Se in apertura mi sono chiesta come si manifestasse un'estetica umida, è ora evidente che non si tratta di un concetto chiuso, ma di una pratica situata, in movimento, che *intra-agisce* non approda ma traccia, attraversa, espone. In questo senso, non è un punto d'arrivo, ma una condizione relazionale che si manifesta quando ci si lascia toccare, contaminare, coinvolgere da ciò che scorre e resiste.

30.03.2025.

⁴² A. Neimanis, *Bodies of Water, Human Rights and the Hydrocommons*, cit.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ J. R. Di Leo, *Can Theory Save the Planet? Critical Climate Change and the Limits of Theory*, in "Symplokē", 21.1-2, 2013, pp. 27-36.

⁴⁶ *Ibid.*

Se le *wet ontologies*, come si è visto, ci spingono a ripensare la realtà non più come una superficie stabile e separata, ma come una trama instabile e in continua trasformazione di volumi, correnti e interdipendenze, allora l'estetica umida ne rappresenta la traduzione percettiva e incarnata. Non si limita a restituire una rappresentazione della fluidità, ma attiva una forma di percezione situata, che coinvolge sensi, affetti e posizionamenti corporei. In questo passaggio, il pensiero si materializza nell'esperienza, l'estetica diventa conoscenza sensibile, aprendo uno spazio per abitare quella porosità radicale che connette ciò che scorre dentro e fuori di noi.

A partire dall'attraversamento della foce, si attiva quel dislocamento nella concezione dello spazio a cui ci invitano Steinberg e Peters: i confini netti proposti dalla cartografia – tra dentro e fuori, tra città e fiume, tra fiume e mare – vengono messi in discussione dall'esperienza imprevedibile di un corpo a corpo con l'acqua.

Nella figura del custode si esercita una forma di cura e di coinvolgimento che consente di percepire l'acqua nei suoi diversi stati e trasformazioni, di seguirne i passaggi quando si condensa, evapora, filtra, si espande attraverso altri elementi, fino a riconoscere che essa permea ogni cosa, compresi i nostri corpi, conclusione a cui, come si è detto, arrivano sia Steinberg e Peters, che Neimanis.

Attraverso questa esperienza, il custode sviluppa una sensibilità espansa e potenziata, in cui l'umidità diventa condizione generativa per una biodiversità plurale, che include non solo il vivente biologico, ma anche presenze non umane come i dati, ormai parte inestricabile dell'ecosistema. La *datopoiesi* ne rivela il carattere relazionale e affettivo: non meri oggetti da interpretare, ma presenze agentive, capaci di attivare ecologie informazionali e percettive.

In questo scambio, che dissolve i confini tra le soggettività, non si produce una fusione indistinta, piuttosto si attiva una coscienza del corpo come membrana⁴⁷. Ovvero un intervallo poroso, sufficientemente solido da marcare una differenza, ma abbastanza permeabile da consentire lo scambio: un corpo che non contiene, ma attraversa e viene attraversato.

In un ambiente umido nulla è completamente separato, la vita prolifera, la materia si trasforma e si decompone, così un'estetica che si definisce umida è uno spazio in cui si può conoscere attraverso i sensi questa porosità, questo *entanglement*. E proprio nel riconoscimento della nostra *interpermeazione* con ciò che è tossico, fragile, non umano, si apre la possibilità di una responsabilità affettiva e politica.

Alla foce dell'Oreto, questa responsabilità prende il nome di custodia: non dominio, ma cura; non proprietà, ma alleanza. Una forma di cittadinanza ecologica che risponde all'appello dell'acqua non con distacco, ma con un rituale di riparazione. È qui che l'estetica umida si compie come pratica di ascolto radicale e di interdipendenza, come gesto trasformativo che ridefinisce le forme del vivere insieme, oltre le logiche speciste, oltre i confini imposti.

⁴⁷ A. Neimanis, *Bodies of Water*, cit., p.98

BIBLIOGRAFIA

- Barad, K. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham & London, 2007.
- Barad, K. *Performatività della natura. Quanto e queer*, Edizioni ETS, Pisa 2017.
- Buchanan, I., Jeffery, C. *Towards a Blue Humanity*, in “Symplekē”, 27, 1-2, 2019, pp. 12.
- Chandler, M., Neimanis, A. *Water and Gestationality: What Flows beneath Ethics*, in C. Chen, J. MacLeod, A. Neimanis (a cura di) *Thinking with Water*, McGill Queen's University Press, Montreal 2013.
- De Vita, A. *Corpi d'acqua. La svolta idrofemminista di Astrida Neimanis*, UniorPress, Napoli 2021.
- Di Leo, J. R. *Can Theory Save the Planet? Critical Climate Change and the Limits of Theory*, in “Symplekē”, 21.1-2, 2013, pp. 27-36.
- Haraway, D. *Foreword: Cyborgs and symbionts: Living together in the new world order*, in *The Cyborg Handbook*, Routledge, New York 1995, pp. xi-xx.
- Haraway, D. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm, Chicago 2003.
- Iaconesi, S., Persico, O. *La Cura*, Codice Edizioni, Torino 2016.
- Iaconesi, S., Persico, O. *Digital Urban Acupuncture. Human Ecosystems and the Life of Cities in the Age of Communication, Information and Knowledge*, Springer, Cham 2017.
- Iaconesi, S., Persico, O. *Incuria*, Luca Sossella Editore, Bologna 2021.
- Lupton, D. *Digital Companion Species and Eating Data: Implications for Theorising Digital Data-Human Assemblages*, in “Big Data & Society”, 7(1), 2020. DOI: 10.1177/2053951720919776.
- Macrì, S. *Esperienza estetica interattiva e individuazione. Nota su U-DATInos*, in “Itinera”, 2022. DOI: 10.54103/2039-9251/18559.
- McMenamin, D., McMenamin, M. *Hypersea: Life on Land*, Columbia University Press, New York 1996.
- Mentz, S. *An Introduction to the Blue Humanities*, Routledge, New York 2024.
- Neimanis, A. *Bodies of Water, Human Rights and the Hydrocommons*, in “TOPIA Canadian Journal of Cultural Studies”, 21, 2009, pp. 161-182.
- Neimanis, A. *Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water*, in H. Gunkel, C. Nigianni, F. Söderbäck (a cura di) *Undutiful Daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice*, New York, 2012.
- Neimanis, A. *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, Londra Bloomsbury, 2017.
- Parisi, L. *Contagious Architecture: Computation, Aesthetics, and Space*, MIT Press, Cambridge (MA) 2013.
- Pedone, F. *La città che non c'era. Lo sviluppo urbano di Palermo nel secondo dopoguerra*, Istituto Poligrafico Europeo, Palermo 2019.
- Siani, A. L. *Acquatico*, in E. Di Stefano, D. Mantoan (a cura di) *Libro d'arte biodiverso*, Bisso edizioni, Palermo 2025.

Steinberg, P., Peters, K. *Wet ontologies, fluid spaces: giving depth to volume through oceanic thinking*, in “Environment and Planning D: Society and Space”, 2015, 33, pp. 247–264. DOI: 10.1068/d14148.

Steinberg P., Peters K. *The Ocean in Excess: Toward a More-Than- Wet Ontology*, in “Human Geography” 9, 3, pp. 293–307.

Sitografia

Contratto di Fiume e di Costa Oreto del Comune di Palermo, <https://repository.comune.palermo.it/pnrr/pnrr-palermo-progetto-scheda.php?id=47>, ultimo accesso 30.03.2025.

Contratto di Fiume, <https://www.contrattodifiume.it/wp-content/uploads/2020/10/LA-DICHIARAZIONE-UNIVERSALE-DEI-DIRITTI-DEI-FIUMI.pdf>, ultimo accesso 30.03.2025.

Daneri, A., Ravera, N. *Corpi Idrici*, “roots&routes”, XXI, 37, www.roots-routes.org/corpi-idrici-a-cura-di-anna-daneri-e-nuvola-ravera/, ultimo accesso 30.03.2025.

Dimitrijević, A. *La coreografia delle proteste nel lavoro di River Sisters*, in “roots&routes”, XXV, 47, 2025, www.roots-routes.org/la-coreografia-delle-proteste-nel-lavoro-di-river-sisters-di-anja-dimitrijevic/

Le Guin, U. *The Election, Lao Tzu, a Cup of Water*, post n.119 dal blog dell'autrice, www.ursulaklequin.com/blog/119-the-election-lao-tzu-a-cup-of-water, ultimo accesso 30.03.2025.

Piano regolatore della Città di Palermo del 1962, disponibile sul sito del comune di Palermo, <https://opendata.comune.palermo.it/opendata-dataset.php?dataset=1287>, ultimo accesso 30.03.2025.

Siti dei progetti menzionati di Salvatore Iaconesi e Oriana Persico:

UDATI-nos, <https://udatinos.eu>, ultimo accesso 30.03.2025.

AOS – Art is Open Source, <https://www.artisopensource.net>, ultimo accesso 30.03.2025.

HER: She Loves Data, <https://www.he-r.it>, ultimo accesso 30.03.2025.

SUBMERGED AESTHETICS, EMERGING POLICIES: THE ROLE OF ECO-ART IN MARINE CONSERVATION THROUGH THE HOUSE OF FISH PROJECT

Isha Bansal¹, Shambhavi Shivani²

 ORCID: IB 0000-0001-9772-2349

¹ Jindal Global Law School, O. P. Jindal Global University, India (03j2ta742)

² O. P. Jindal Global University, India (03j2ta742)

Contacts: ibansal@jgu.edu.in, sshivani@jgu.edu.in

ABSTRACT

This article explores how eco-art can meaningfully contribute to marine conservation by integrating aesthetic expression with ecological restoration and community engagement. Focusing on The House of Fish—an underwater sculpture park off the coast of Tuscany initiated by fisherman Paolo Fanciulli—the study examines how Carrara marble sculptures function as artificial reefs, deterrents to illegal trawling, and catalysts for sustainable tourism through practices such as pescaturismo. The project is situated within Italy's broader tradition of environmentally engaged art, drawing on influences from Arte Povera and relational aesthetics to consider how artistic interventions can support ecological regeneration. In doing so, the paper highlights eco-art's capacity to shift environmental narratives from abstract policy to tangible, place-based experience. It also assesses how such initiatives align with national and international policy frameworks, including Italy's National Biodiversity Strategy, the EU Marine Strategy Framework Directive, and the Sustainable Development Goals. Ultimately, the article argues that eco-art is more than symbolic—it offers a compelling model for integrating cultural practice into environmental governance. To promote eco-art as a policy-supported practice, the article proposes a set of recommendations for adoption at both national and international levels.

Keywords: Eco-Art, Marine Conservation, Environmental Policy, Pescaturismo, The House of Fish

ESTETICA SOMMERSA, POLITICHE EMERGENTI: IL RUOLO DELL'ECO-ARTE NELLA CONSERVAZIONE MARINA
ATTRAVERSO IL PROGETTO *THE HOUSE OF FISH*

Il presente articolo esplora come l'eco-arte possa contribuire in modo significativo alla conservazione marina integrando l'espressione estetica con il ripristino ecologico e il coinvolgimento della comunità. Concentrandosi su The House of Fish, un parco di sculture sottomarine al largo della costa toscana avviato dal pescatore Paolo Fanciulli, lo studio esamina come le sculture in marmo di Carrara fungano da barriere coralline artificiali, deterrenti alla pesca illegale con reti a strascico e catalizzatori per il turismo sostenibile attraverso pratiche come il pescaturismo. Il progetto si inserisce nella più ampia tradizione italiana dell'arte impegnata sul piano ambientale, attingendo alle influenze dell'Arte Povera e dell'e-



estetica relazionale per considerare come gli interventi artistici possano sostenere la rigenerazione ecologica. In tal modo, l'articolo evidenzia la capacità dell'eco-arte di spostare le narrazioni ambientali dalla politica astratta all'esperienza tangibile e legata al luogo. Valuta inoltre come tali iniziative si allineino con i quadri politici nazionali e internazionali, tra cui la Strategia Nazionale per la Biodiversità italiana, la Direttiva Quadro sulla Strategia Marina dell'UE e gli Obiettivi di Sviluppo Sostenibile. In definitiva, l'articolo sostiene che l'eco-arte è più che simbolica: offre un modello convincente per integrare la pratica culturale nella governance ambientale. Per promuovere l'eco-arte come pratica sostenuta dalle politiche, esso propone una serie di raccomandazioni da adottare a livello nazionale e internazionale.

Parole chiave: Eco Art, Conservazione marina, Politica ambientale, Pescaturismo, The House of Fish

1. INTRODUCTION. HOW CAN ART HELP HEAL THE SEA?

This question lies at the heart of this paper, which explores the evolving role of contemporary art in addressing ecological degradation. As climate change accelerates and marine ecosystems face increasing threats from pollution, overfishing, and habitat destruction, the need for creative, cross-disciplinary responses has never been more urgent¹. Among the reactions emerging at the intersection of art and activism is Eco-art—a practice that integrates aesthetic expression with ecological purpose.

In recent years, artists, conservationists, and communities have come together to reimagine the role of art as more than a mirror of crisis. Rather than simply representing nature, eco-art actively participates in its restoration. One compelling example is *La Casa dei Pesci* (The House of Fish)², an underwater sculpture park off the coast of Tuscany initiated by fisherman and environmental activist Paolo Fanciulli³. Here, monumental sculptures carved from Carrara marble—a material historically associated with Renaissance grandeur—are submerged on the seabed not just for visual impact, but to serve as artificial reefs that deter illegal bottom trawling⁴ and support marine biodiversity⁵. This initiative is more than a singular act of artistic resistance. It exemplifies a broader vision of eco-art as a tool for public engagement, ecological healing, and cultural continuity. It also connects with the concept of «pescaturismo»⁶, a sustainable tourism practice rooted in local fishing traditions that fosters direct public involvement in conservation.

Conventional conservation methods, such as laws and protected areas, as well as scientific reports, remain essential. However, they often struggle to move beyond institutional frameworks and technical discourse. Art, by contrast, can speak to emotion, place, and memory⁷. It invites people in. And in the case of *The*

¹ IPCC, 2022: Climate Change 2022: Impacts, Adaptation, and Vulnerability. Contribution of Working Group II to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change [H.-O. Pörtner, D.C. Roberts, M. Tignor, E.S. Poloczanska, K. Mintenbeck, A. Alegría, M. Craig, S. Langsdorf, S. Löschke, V. Möller, A. Okem, B. Rama (eds.)]. Cambridge University Press, Cambridge University Press, Cambridge, UK and New York, NY, USA, 3056 pp., doi:10.1017/9781009325844.

² *Underwater Museum: How Paolo the Fisherman Made the Med's Strangest Sight*, in "The Guardian", XVII November 2020.

³ *Episode 5: The Art of Activism*, in "Patagonia Stories", [online video], V December 2020. Online access https://eu.patagonia.com/nl/en/stories/episode-5-the-art-of-activism/video-126924.html?srsltid=AfmBOor3obbxDIztMAo4_7tr_vAwXPZQEhnmSPOr6p3WxhgCRabsbxFc

⁴ Matthew Gianni, *High Seas Bottom Trawl Fisheries And Their Impacts On The Biodiversity Of Vulnerable Deep-Sea Ecosystem*, Report prepared for IUCN/the World Conservation Union Natural Resources Defense Council WWF International Conservation International. Available at <https://portals.iucn.org/library/sites/library/files/documents/Rep-2004-001.pdf>

⁵ <https://sdgs.un.org/partnerships/casa-dei-pesci>

⁶ Pescaturismo combines the Italian words for "Fishing" (Pesca) and "Tourism" (Turismo).

⁷ Thijs Biersteker, 'Bringing Facts to Life Through Ecological Art' (TED, YouTube, 13 September 2022) https://www.youtube.com/watch?v=siTg_L5zzz4 accessed 28 March 2025.

House of Fish, it creates a space—both literal and symbolic—where sculpture, sea life, and story converge.

This paper investigates how eco-art, and specifically *The House of Fish*, contributes to marine conservation in Italy. It explores how art can shape ecological awareness, support biodiversity, and propose alternative models of sustainable development. Grounded in an interdisciplinary approach, the study draws from environmental philosophy, aesthetics, marine policy, and community-based tourism.

This paper unfolds across four interrelated sections. The first provides a conceptual and philosophical grounding of eco-art, tracing its evolution from early environmental art movements to its present role as a form of ecological resistance and public engagement. It explores how eco-art bridges scientific discourse and emotional resonance, making complex environmental issues more accessible to broader audiences. The second section focuses on *The House of Fish* as a detailed case study, analysing its artistic symbolism, the significance of Carrara marble sculptures, and its ecological role in marine restoration and the prevention of illegal trawling. This section also examines the project's integration with *Pescaturismo*—a sustainable fishing tourism model that supports local economies and fosters community involvement in conservation. The final section considers the policy implications of eco-art initiatives, advocating for their inclusion in national and international conservation strategies. It also connects the project to frameworks such as the EU Marine Strategy Framework Directive, Italy's National Biodiversity Strategy, and Sustainable Development Goal 14.

By synthesizing artistic vision, environmental science, and grassroots action, this paper argues that projects like *The House of Fish* reimagine the potential of conservation—where aesthetics, activism, and marine resilience come together beneath the sea.

2. ECO-ART AS AESTHETIC RESISTANCE: CONCEPTS, MOVEMENTS, AND MEANING

In recent decades, the relationship between art and ecology has undergone a significant transformation, shifting from representation toward active intervention. The term eco-art refers to a broad and evolving field of artistic practice that integrates environmental concerns with aesthetic strategies. It frequently dissolves the boundaries between art, activism, and ecological restoration. Emerging from traditions such as land art, environmental art, and conceptual activism, eco-art distinguishes itself through its focus on sustainability, public participation, and site-specific engagement. Unlike conventional environmental art, which may depict nature or critique environmental degradation from a distance, eco-art seeks to engage directly with ecological healing by combining symbolic expression with tangible impact⁸.

A defining characteristic of eco-art is its capacity to evoke emotional responses and cultivate long-term ecological awareness. While scientific discourse offers essential knowledge about environmental decline, it often remains confined within academic or institutional settings. By contrast, eco-art communicates through emotion, sensory experience, and form, rendering environmental issues more immediate and personal. For instance, submerged sculptures function not only as habitat-forming structures but also as evocative metaphors for resilience, vulnerability, and renewal. As previously noted, “eco-art appeals to both sensory and emotional perceptions, which may ultimately support the formation of a continuous ecological awareness”⁹.

⁸ Kagan, S. (2014). The practice of ecological art. 4. [http://fox.leuphana.de/portal/en/publications/the-practice-of-ecological-art\(088a4166-5ec4-43e6-8c75-1e217d4b289b\).html](http://fox.leuphana.de/portal/en/publications/the-practice-of-ecological-art(088a4166-5ec4-43e6-8c75-1e217d4b289b).html)

⁹ D. Kaufmann, K. Palawat, S. Sandhaus, S. Buxner, E. McMahon, M. D. Ramírez-Andreotta, *Communicating environmental data through art: the role of emotion and memory in evoking environmental action*, in “Humanities & Social Sciences Commu-

This emotional and embodied engagement aligns with the concept of aesthetic affect, which describes how art can bridge the divide between knowledge and action by engaging perception and experience. Public installations, whether situated in urban centres or natural landscapes, serve as enduring reminders of environmental responsibility. A compelling example is Lorenzo Quinn's *Support* in Venice. In this work, two monumental hands rise from the Grand Canal to brace the walls of the Ca' Sagredo Hotel, symbolizing both human fragility and our capacity to confront climate change¹⁰. In such instances, art becomes not just reflective but active within the ecological discourse.

The Italian Arte Povera movement¹¹, which emerged in the late 1960s, provides a foundational framework for understanding the principles of eco-art. Art critic Germano Celant introduced the term “Arte Povera” or “poor art” to describe a group of artists who rejected the polished materials and commercial aims of postwar modernism¹². These artists turned instead to humble and organic materials such as stones, soil, twigs, cloth, and wax to challenge dominant notions of permanence, market value, and artistic autonomy. They aimed to emphasize transience, vulnerability, and transformation to resist industrial excess and reconnect with natural rhythms and processes.

Rather than treating nature as a passive background, Arte Povera artists sought to collaborate with natural elements including time, decay, weather, and growth. This approach closely parallels eco-art's philosophy, which values change, impermanence, and interconnection within ecological systems. Like many contemporary eco-artists, Arte Povera practitioners attempted to dissolve the boundaries between art and life, between human and non-human presence, and between constructed objects and living environments.

One of the most significant figures in Arte Povera is Giuseppe Penone¹³, whose work examines the relationships between time, organic materials, and memory. Penone's sculptures reflect the belief that natural materials, such as trees or stones, are not lifeless but contain layered histories of growth, erosion, and interaction. In his iconic work *Albero Porta – Cedro* (Tree Door – Cedar)¹⁴, Penone removed the outer layers of a tree to reveal its inner core, effectively exposing its past form. This act of sculptural archaeology rendered time visible and gave form to a hidden narrative of natural transformation. It represents what might be called a form of temporal ecology, which is central to both Arte Povera and contemporary eco-art.

This philosophy finds a compelling counterpart in marine eco-art projects such as *The House of Fish*. In this initiative, Carrara marble sculptures created by contemporary artists and installed along the seabed—are intentionally designed to interact with their environment rather than remain unchanged. These artworks gradually become encrusted with marine life, functioning as artificial reefs that contribute to biodiversity. Much like Penone's tree sculptures, these underwater forms are meant to evolve rather than remain pristine. They reflect the same principles articulated by Arte Povera: a respect for natural transformation, an openness to environmental processes, and a deliberate refusal to isolate art from life.

nications”, X, 2023. Available at: <https://doi.org/10.1057/s41599-023-02459-3>

¹⁰ See reference Lorenzo Quinn's Sculpture ‘Support’ Warns of Rising Sea Levels at COP25, in United Nations Framework Convention on Climate Change (UNFCCC) News, 2019. Available at: <https://unfccc.int/news/lorenzo-quinn-s-sculpture-support-warns-of-rising-sea-levels-at-cop25> (accessed on March 28, 2025).

¹¹ See reference <https://www.theartstory.org/movement/arte-povera/>

¹² Roberta Minnucci, *Reclaiming the Past in Post-War Italian Art: Cultural Memory, in Arte Povera, 1964–1974*, Thesis submitted to the University of Nottingham for the degree of Doctor of Philosophy, p- 43. Available at: https://eprints.nottingham.ac.uk/66263/1/Roberta%20Minnucci_PhD%20THESIS_FINAL%20VERSION_Minor%20Corrections%20Included_NO%20ILLUSTRATIONS.pdf

¹³ <https://giuseppepenone.com/en/about/biography>

¹⁴ See reference Alberto Porta artwork at <https://giuseppepenone.com/en/works/1431-albero-porta-cedro>

Arte Povera's legacy is evident not only in the materials used but also in the conceptual shift it initiated. The movement challenged human-centred ideals of permanence and control, proposing instead a relational understanding of the world in which materials, organisms, and environments are interconnected and co-creative¹⁵. This relational thinking is echoed in eco-art installations like *The House of Fish*, where human-made interventions are designed not to dominate marine ecosystems but to integrate with and support them. These sculptures do not assert themselves in opposition to the ocean; rather, they merge with it, forming ecological infrastructure that contributes to marine regeneration and resilience.

By emphasizing relationality, material change, and environmental humility, Arte Povera becomes an essential philosophical and aesthetic antecedent to eco-art. It invites a reinterpretation of art not as a static object or distant representation, but as a participatory process embedded in ecological realities. Within this framework, projects like *The House of Fish* demonstrate how artistic vision, material vulnerability, and ecological consciousness can coalesce into meaningful acts of environmental stewardship.

Eco-art resonates with the principles of relational aesthetics, which reframe the artwork as a space for interaction, dialogue, and collective engagement¹⁶. In the context of *The House of Fish*, this is evident in its incorporation of pescaturismo, a model of sustainable fishing tourism. Visitors engage directly with marine conservation through guided tours, underwater exploration, and storytelling led by local fishermen. These encounters transform tourists into active participants in ecological education and advocacy. The project, therefore, expands the roles of both artist and audience, embedding art within lived environmental experience.

Contemporary Italian artists such as Marzia Migliora and Luigi Coppola continue this legacy by developing site-specific practices that combine artistic experimentation with environmental justice. Migliora's work, in particular, interrogates the consequences of industrialization and labour exploitation¹⁷. Her multimedia installations, constructed from repurposed materials and infused with sound and performance, respond to Italy's industrial landscapes and their ecological degradation. By reframing historical and political narratives through an environmental lens, Migliora invites audiences to reflect on the entwined damage inflicted upon both nature and human livelihoods.

Through these diverse practices, eco-art redefines what counts as aesthetic value. It embraces impermanence, ecological function, and community interaction. The artwork is no longer simply an object to be admired but becomes a living system shaped by natural forces and collective engagement. Whether situated in a gallery, a polluted river, or beneath the sea, eco-art opens up new ways of understanding beauty—not as something fixed or distant, but as an ongoing process of care, attention, and transformation. In this vision, art becomes a medium through which ecological resilience and cultural renewal can take root.

¹⁵ Z. Vasko, *Connections between Artistic Practice and Experiences in "Nature: Considerations for how Art Education Can Engender Ecological Awareness"*, in "CRAE", XLII, 2016, pp. 69–79. Available at: <https://doi.org/10.26443/CRAE.V42I2.8>.

¹⁶ C. Cazeaux, *Aesthetics as Ecology, or the Question of the Form of Eco Art*, in Manchester University Press, 2017. Available at: <https://repository.cardiffmet.ac.uk/handle/10369/9251>.

¹⁷ V. Vannucchi, *Art in the Capitalocene from Awareness to Action: The Work of Marzia Migliora and Luigi Coppola*, in "Quaderni di Venezia Arti", XII, 2024. Available at: <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-878-1/010>.

3. THE HOUSE OF FISH: ECO-ART AS HABITAT, HERITAGE, AND RESISTANCE

« Full fathom five thy father lies;
Of his bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes:
Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange »

These lines from *The Tempest*¹⁸ describe transformation through immersion in the sea. In *The House of Fish*, we witness a similar kind of “sea-change”—not of bones but of marble, not of death but of ecological revival.

3.1. *From Destruction to Imagination: The Birth of the Project*

The House of Fish (*La Casa dei Pesci*) was born out of necessity and imagination. In the 1980s, Tuscan fisherman Paolo Fanciulli began observing the destructive impact of illegal bottom trawling¹⁹. The heavy nets used in this fishing method scraped the seabed, destroying habitats and displacing species. Most critically, they damaged extensive beds of *Posidonia oceanica*, a vital Mediterranean seagrass referred to as the «lungs of the Mediterranean» that absorbs carbon dioxide, prevents erosion, and serves as a nursery for marine life²⁰.

Realizing that policy enforcement alone could not protect the seabed, Fanciulli envisioned a more enduring and culturally resonant form of defence. Fanciulli collaborated with local fishermen, Greenpeace activists, and marine scientists to protest against destructive fishing practices. Collectively, they organized a blockade of a commercial port in Tuscany, drawing attention to the ecological damage caused by illegal trawling²¹. Fanciulli's initiatives ultimately culminated in *The House of Fish* (*Casa dei Pesci*), a project that seamlessly integrates environmental conservation with artistic expression. *Casa dei Pesci – ETS* Association was founded in 2012 as a non-profit organization to safeguard the marine environment and promote fish repopulation, continuing the public interventions started already in 2007 by the Province of Grosseto to defend the seabed of the Maremma coast²².

3.2. *Sculpture as Reef: The Ecological Function of Art*

At the heart of the project is the installation of Carrara marble sculptures and specially designed reef blocks on the seafloor near Talamone. The marble, historically used for monumental art, was selected for its ecological benefits. It is rich in calcium carbonate²³ and has a rough, porous texture that facilitates the colonization of marine life.

¹⁸ Shakespeare, William. *The Tempest*. Act 1, Scene 2.

¹⁹ A. Pusceddu, S. Bianchelli, J. Martín, P. Puig, A. Palanques, P. Masqué, & R. Danovaro, *Chronic and intensive bottom trawling impairs deep-sea biodiversity and ecosystem functioning*, in “Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America”, 111 (24), 2014, pp. 8861–8866.

²⁰ N. Cantasano, *The Meadows of Posidonia Oceanica (Linnaeus) Delile in a Climate Change Scenario*, in “Advances in Oceanography & Marine Biology”, III, 2023. Available at: <https://doi.org/10.33552/aomb.2023.03.000563>.

²¹ Paolo Fanciulli: The Italian Fisher Taking on Industrial Deep-Sea Trawlers, in “Huck Magazine”, [online] Available at: <https://www.huckmag.com/article/paolo-fanciulli-the-italian-fisher-taking-on-industrial-deep-sea-trawlers>

²² United Nations, *Casa dei Pesci - A Sustainable Partnership for Marine Conservation*, in “SDGs Partnerships”, 2024. Available at: <https://sdgs.un.org/partnerships/casa-dei-pesci>.

²³ Brilli, M., Giustini, F., & Gozzi, M. *The Carbon and Oxygen Isotope Composition of the Marble Inscriptions of Aléria, Corsica*. in “Minerals”, 13(4), 2023, 580. <https://doi.org/10.3390/min13040580>

These sculptures, created by artists including Massimo Lippi, Emily Young, and Giorgio Butini, depict figures from mythology, abstract sea forms, and culturally symbolic shapes. While they are aesthetically striking, they also perform a practical ecological function. They serve as shelters for marine organisms, interrupt trawling lanes, and provide surfaces for algae, molluscs, and coral to attach and grow.

Their placement mimics the design of natural reefs, creating corridors and clusters that support biodiversity. Scientific studies have documented the return of species such as sea bream, groupers, octopuses, and various invertebrates. Studies on artificial reefs worldwide have demonstrated their effectiveness in promoting biodiversity. According to Gianna Fabi artificial reef structures provide shelter, breeding grounds, and feeding sites for various marine species²⁴. In *The House of Fish*, fish such as sea bream (*Sparus aurata*), groupers (*Epinephelus marginatus*), and octopuses (*Octopus vulgaris*) have been observed repopulating the area after the installation of the sculptures. Moreover, early signs of seagrass regeneration have been observed around the installations, indicating that the sculptures contribute to the recovery of complex marine ecosystems.



Submerged Carrara marble sculptures from The House of Fish project. Source: Casa dei Pesci

3.3. *Community Participation and Environmental Learning*

A defining strength of *The House of Fish* is its integration of local knowledge and public engagement. Rather than functioning as a closed artistic or scientific project, it invites participation through Pescaturismo²⁵, a model of sustainable tourism that connects environmental stewardship with cultural immersion²⁶.

Under this approach, tourists are welcomed aboard Fanciulli's fishing boat, where they experience traditional, low-impact fishing techniques, learn about the history of the seabed, and explore the underwater sculpture park through snorkelling or diving excursions. These interactions create a setting where environmental education is not abstract or institutional but embodied, relational, and place-based.

Pescaturismo offers an alternative economic model for coastal communities. It allows local fishers to diversify their livelihoods while promoting conservation values. Visitors are not simply consumers of scenic

²⁴ Fabi, G., Luccarini, F., Panfili, M., Solustri, C. and Spagnolo, A. Effects of an artificial reef on the surrounding soft-bottom community (central Adriatic Sea) in "ICES Journal of Marine Science" 2002 59.

²⁵ Maria Bonaria Lai, Gianni Cicia, Teresa Del Giudice, *Pescaturismo, a sustainable tourist experience*, in "Journal of Cleaner Production", 133, 2016, pp. 1034-1042, ISSN 0959-6526. <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2016.05.013>.

²⁶ *Underwater Museum: How Paolo the Fisherman Made the Med's Strangest Sight*, in "The Guardian", XVII November 2020.

beauty—they become co-learners and temporary stewards, contributing financially and emotionally to the protection of the marine landscape.

The initiative also includes the Adopt an Amphora campaign²⁷, which deepens public involvement. Inspired by ancient Mediterranean storage vessels, these amphora-shaped shelters are placed on the seabed to house octopuses and small fish. Sponsors receive a certificate and GPS coordinates, allowing them to track their amphora. Many return to visit it, developing a personal sense of connection with marine life and underwater heritage. This experience creates a lasting emotional connection, reinforcing the idea that small, deliberate actions can lead to real ecological change. By bringing people closer to the ocean, the initiative transforms passive concern into active stewardship, awakening a sense of collective responsibility to protect marine ecosystems.

This layered engagement through fishing, storytelling, artistic appreciation, and sponsorship, turns *The House of Fish* into a community-rooted model of ecotourism, one where sustainability is measured not only in biodiversity but in cultural continuity and shared responsibility.

3.4. *Impact on local fisherman community*

The House of Fish has had a transformative impact on the local fishing community, shifting perspectives on conservation and sustainability. Initially, many fishermen viewed marine protection efforts as a threat to their livelihoods, fearing that restrictions on traditional fishing methods would reduce their income. However, the project has demonstrated that marine conservation and economic stability are not mutually exclusive. By integrating eco-tourism with sustainable fishing practices, local fishermen have found new opportunities to support themselves while actively contributing to the health of the marine ecosystem. Local fishermen, initially resistant to change, now see *The House of Fish* as a means of securing their future livelihoods. By promoting eco-tourism, the project provides an alternative economic model, proving that marine conservation and sustainable livelihoods can coexist.

3.5. *Aesthetic Legacy and Cultural Continuity*

By returning Carrara marble to the sea, *The House of Fish* ties artistic heritage to ecological restoration²⁸. What was once carved for cathedrals and palaces is now offered to the ocean. This shift reframes marble not as a medium of permanence but as one of transformation. Over time, the sculptures are reshaped by marine currents, covered in growth, and integrated into the life of the reef. By using Carrara marble, the same material that sculptors like Michelangelo and Bernini used for Renaissance masterpieces, The House of Fish bridges the artistic past with contemporary ecological concerns²⁹. This connection highlights the timeless role of stone as a medium for artistic expression, while also redefining its purpose—not as a static museum piece, but as a living, functional artwork that interacts with the environment.

This approach is reminiscent of Italy's Arte Povera movement, which rejected polished surfaces and industrial materials in favour of organic forms and natural processes. In the same spirit, the underwater

²⁷ See for reference on the Adopt an Amphora initiative at <https://casadeipesci.it/casa-dei-polpi/>

²⁸ See for reference on the Adopt an Amphora initiative at <https://casadeipesci.it/casa-dei-polpi/>

²⁹ Primavari, P. *Carrara Marble: a nomination for 'Global Heritage Stone Resource' from Italy*, in "Geological Society, London, Special Publications", 407(1), 2015, pp. 137–154. <https://doi.org/10.1144/SP407.21>

sculptures resist preservation. Instead, they invite time, tide, and touch to participate in their evolution. They become living monuments, changed by the very ecosystem they aim to protect.

3.6. *Alignment with Policy and International Frameworks*

The success of *The House of Fish* has not gone unnoticed by policy actors. The Tuscany Region formally supports the project and has integrated it into broader regional strategies for marine conservation and sustainable tourism. The project also contributes directly to the objectives of several national and international frameworks, including the EU Marine Strategy Framework Directive³⁰, Italy's National Biodiversity Strategy³¹ and UN Sustainable Development Goals³², by enhancing seafloor integrity, supporting biodiversity restoration, and preventing harmful practices such as illegal bottom trawling. By integrating community-based eco-tourism and public engagement, the project advances sustainable use and participatory governance to achieve Good Environmental Status.

By aligning grassroots action with institutional goals, *The House of Fish* becomes more than a local effort. It offers a scalable and adaptable model for other coastal areas facing ecological and social pressures. It shows that small communities when empowered through interdisciplinary collaboration, can lead innovative responses to global environmental challenges.

3.7. *A Living Archive of Responsibility*

As time passes, the sculptures placed under the sea will continue to change. Their edges will soften, their forms will blur, and their visibility may diminish. But this process is not a disappearance—it is a continuation of the artwork's life. The sea becomes both canvas and co-creator, shaping marble into habitat, and sculpture into ecosystem.

This transformation mirrors the core philosophy of the project: that art, nature, and community are not separate spheres but mutually sustaining elements of a living landscape. *The House of Fish* becomes a submerged archive, not of loss but of renewal, where each sculpture carries the memory of its making and the life it fosters.

3.8. *From Vision to Vital Practice*

The House of Fish represents a new chapter in environmental art and marine conservation. It combines the materiality of sculpture with the science of habitat restoration and the ethics of community engagement. It resists the idea that conservation must be driven only by legislation or crisis. Instead, it offers a hopeful and grounded example of what happens when imagination meets action.

As environmental crises escalate, projects like this serve as reminders that regeneration is not only necessary but possible. They show that beauty, when rooted in place and purpose, can protect life. And

³⁰ Directive 2008/56/EC of the European Parliament and of the Council of 17 June 2008 establishing a framework for community action in the field of marine environmental policy (Marine Strategy Framework Directive), OJ L 164, 25.6.2008. Available at <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX:32008L0056>

³¹ National Strategy on Biodiversity of Italy for the period 2021-2030, available at <https://www.fao.org/faolex/results/details/en/c/LEX-FAOC212815/>

³² United Nations, Transforming our world: The 2030 Agenda for Sustainable Development, Resolution adopted by the General Assembly on 25 September 2015 (A/RES/70/1).

they affirm that when we allow the sea to shape our art, it can also shape our sense of care, memory, and responsibility.

The success of *The House of Fish* lies not only in its local ecological impact or aesthetic resonance but also in its capacity to reframe the possibilities of marine conservation through art-based, community-rooted intervention. As the project continues to evolve, it raises a pressing question for both policymakers and practitioners: How can such interdisciplinary, participatory models be supported, scaled, and sustained within formal governance systems? The next section explores this question by examining the current policy landscape and proposing frameworks through which eco-art can be more fully integrated into marine protection strategies, cultural heritage programming, and sustainable development agendas.

4. POLICY PATHWAYS FOR ECO-ART: INSTITUTIONALISING CREATIVITY FOR A SUSTAINABLE FUTURE

Eco-art seeks to influence environmental policy by shaping the values, perceptions, and ethical commitments of its audiences, fostering a deeper cultural and emotional engagement with ecological issues. To fully realise the potential of Eco-art projects, there is an urgent need to integrate eco-art into mainstream environmental governance and policy. This chapter explores how governments, institutions, and international frameworks can support the expansion of eco-art initiatives as part of sustainable development.

Across Italy, regional policymakers have begun to recognise that artistic interventions can complement scientific methods and enhance public engagement. In Tuscany, *The House of Fish* has been included in eco-tourism and marine protection strategies, setting a precedent for further legislative innovation. Future marine zoning laws could incorporate eco-art as a legally protected conservation measure, particularly through the formal classification of underwater sculptures as artificial reefs within Marine Protected Areas (MPAs).

At the national level, eco-art aligns well with Italy's National Biodiversity Strategy (NBS), particularly in objectives that promote habitat restoration, sustainable tourism, and public education. Eco-art installations can help transform degraded marine zones into biodiverse and culturally resonant spaces. Their participatory and place-based design is especially suited to advancing decentralised conservation strategies that empower communities.

At the European level, the EU Marine Strategy Framework Directive (MSFD) mandates member states to achieve Good Environmental Status through cross-sector collaboration. Eco-art installations, which promote biodiversity, protect seafloor integrity, and stimulate community participation, could be incorporated into EU-funded programmes such as LIFE and Horizon Europe. Similarly, the European Green Deal's emphasis on cultural transformation provides an opportunity to embed eco-art into climate adaptation strategies and coastal regeneration policies.

Globally, projects like *The House of Fish* align with the United Nations Sustainable Development Goals (SDGs), particularly Life Below Water³³, safeguarding cultural and natural heritage³⁴, and education for

³³ B. Haas, *Achieving SDG 14 in an Equitable and Just Way*, in "International Environmental Agreements-Politics Law and Economics", XXIII, 2023, pp. 199–205.

³⁴ SDG 11.4, available at <https://www.globalgoals.org/goals/11-sustainable-cities-and-communities/>

sustainable lifestyles³⁵. Eco-art also supports the aims of the UN Decade on Ecosystem Restoration (2021–2030), offering community-based models for restoring degraded coastal environments.

To advance eco-art as a policy-supported practice, the following recommendations are proposed for all the nations:

1. **Formal Recognition in Environmental Law:** Governments should acknowledge eco-art as a legitimate conservation strategy. Legal protections should be extended to underwater installations, recognising them as functional components of MPAs.
2. **Cross-Ministerial Funding Frameworks:** Ministries of culture, environment, and tourism should develop joint funding platforms that support eco-art projects, particularly those that advance biodiversity goals and promote sustainable tourism.
3. **Integration into Blue Economy and Coastal Resilience Plans:** Coastal cities should include eco-art installations in urban planning³⁶ and shoreline protection strategies, where they can function as nature-based defences against erosion and habitat loss.
4. **Support for Pescaturismo and Sustainable Tourism:** National tourism boards should promote models like pescaturismo, which combines conservation with cultural tourism. Eco-art parks offer immersive, low-impact alternatives to conventional marine tourism.
5. **Interdisciplinary Research and Monitoring:** Universities and research institutions should be supported in conducting long-term ecological, social, and economic assessments of eco-art installations to inform best practices and policy design.

International organisations such as UNESCO, the UN Environment Programme (UNEP), and the Global Environment Facility (GEF) should also consider issuing guidelines and offering funding support for eco-art integration in coastal protection projects worldwide. Financial institutions, including the World Bank, can categorise eco-art under blue economy investments, enabling funding in countries where marine degradation threatens biodiversity and livelihoods.

Eco-art is no longer an experimental or peripheral practice. With appropriate legal, financial, and institutional backing, it can become a central pillar of a sustainable and inclusive environmental future. Italy, with its rich artistic heritage and extensive coastline, is well-positioned to lead this transformation. By embracing eco-art as a conservation infrastructure, governments can help reimagine marine restoration as not only a scientific or technical task but also a cultural, creative, and participatory one.

5. CONCLUSION – SEA-CHANGE AS PRACTICE AND POLICY

Shakespeare's reflection on transformation—"But doth suffer a sea-change / Into something rich and strange"—captures the essence of what eco-art seeks to achieve. This study has examined how eco-art, particularly through *The House of Fish*, can serve as a bridge between environmental restoration, cultural heritage, and civic engagement.

³⁵ SDG 12.8, available at <https://www.globalgoals.org/goals/12-responsible-consumption-and-production/>

³⁶ C. Kennedy, E. Irons, P. Watts, *Ecological art in cities: exploring the potential for art to promote and advance nature-based solutions*, in *Nature-Based Solutions*, 2023, pp. 317-340.

Rather than functioning merely as symbolic gestures, projects like *The House of Fish* demonstrate the tangible ecological value of art. The submerged sculptures have deterred illegal trawling, revitalised marine biodiversity, and engaged local communities through pescaturismo. These outcomes indicate that eco-art can serve as an effective mode of conservation when integrated thoughtfully with local livelihoods and marine ecosystems.

To move beyond isolated success, such initiatives require institutional support. Legal frameworks, funding mechanisms, and interdisciplinary collaboration must recognise eco-art as a legitimate approach to marine protection and sustainable development. Acknowledging the role of creativity and community in ecological recovery ensures that conservation strategies become more inclusive, innovative, and impactful.

Eco-art challenges us to reimagine environmental policy through a lens that is not only technical but also cultural and emotional. It underscores the importance of restoring ecosystems in ways that also restore relationships—with place, memory, and one another. As environmental threats intensify, the integration of artistic practice into conservation offers a grounded yet imaginative path forward.

By placing art at the centre of ecological restoration, we do not just protect the sea—we deepen our understanding of what it means to live responsibly within it.

BIBLIOGRAPHY

- C. Cazeaux, *Aesthetics as Ecology, or the Question of the Form of Eco Art*, Manchester University Press, 2017.
- Directive 2008/56/EC of the European Parliament and of the Council of 17 June 2008 establishing a framework for community action in the field of marine environmental policy (Marine Strategy Framework Directive), OJ L 164, 25.6.2008, pp. 19–40.
- Z. Vasko, Connections between Artistic Practice and Experiences in Nature: Considerations for how Art Education Can Engender Ecological Awareness, in “CRAE”, XLII, 2016, pp. 69–79.
- “Climate Change Loss and Damage: A Case for Mandatory Cooperation and Contribution under the United Nations Convention of the Law of the Sea (UNCLOS),” in *UCLA Journal of Environmental Law & Policy*, XLII, 2024, pp. 47
- Benedetti, A., Bertoli, A., Golfetto, A., Tavano, M. N., In my End is my Beginning: Dialectical Images in Times of Crisis, in *Quaderni di Venezia Arti*, nuova serie, 11 December 2024, with special reference to Vannucchi, V., *Art in the Capitalocene from Awareness to Action: The Work of Marzia Migliora and Luigi Coppola*.
- Biersteker ,T, ‘Bringing Facts to Life Through Ecological Art’ (TED, YouTube, 13 September 2022).
- Brilli, M., Giustini, F., & Gozzi, M. The Carbon and Oxygen Isotope Composition of the Marble Inscriptions of Aléria, Corsica. in “Minerals”, 13(4), 2023, 580.
- Brook,L C, Evaluating the Emotional Impact of Environmental Artworks Using Q Methodology, in “Athens Journal of Humanities & Arts”, IX, 2022, pp. 211–232.
- Episode 5: The Art of Activism, in “Patagonia Stories”, [online video], V December 2020.
- Fabi, G., Luccarini, F., Panfili, M., Solustri, C. and Spagnolo, A. Effects of an artificial reef on the surrounding soft-bottom community (central Adriatic Sea). In “*Ices Journal of Marine Science*” 2002 59.
- Fanciulli, P: The Italian Fisher Taking on Industrial Deep-Sea Trawlers, in “Huck Magazine”
- Guidetti, P. Addis, F. Atzori, S. Bussotti, A. Calò, A. Cau, J.-M. Culioli, G. A. de Lucia, A. Di Franco, M. Di Lorenzo, M. C. Follesa, V. Gazale, G. Massaro, F. Mura, A. Navone, D. Pala, P. Panzalis, A. Pusceddu, A. Ruiiu, A. Cau, “Assessing the potential of marine Natura 2000 sites to produce ecosystem-wide effects in rocky reefs: A case study from Sardinia Island (Italy),” in “*Aquatic Conservation: Marine and Freshwater Ecosystems*,” XXIX, 2019, pp. 537–545.
- Haas, B Achieving SDG 14 in an Equitable and Just Way, in “*International Environmental Agreements-Politics Law and Economics*”, XXIII, 2023, pp. 199–205.
- J. Mikkonen, K. J. Raatikainen, *Aesthetics in Biodiversity Conservation*, in “*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*”, XXII, 2024.
- Kagan, S. (2014). *The practice of ecological art*. 4.
- Kaufmann, D., K. Palawat, S. Sandhaus, S. Buxner, E. McMahon, M. D. Ramírez-Andreotta, *Communicating environmental data through art: the role of emotion and memory in evoking environmen-*

- tal action, in “Humanities & Social Sciences Communications”, X, 2023. Available at: <https://doi.org/10.1057/s41599-023-02459-3>.
- Kennedy, C., Irons, E., Watts, P., Ecological art in cities: exploring the potential for art to promote and advance nature-based solutions, in *Nature-Based Solutions*, 2023, pp. 317-340.
- Montefalcone, M., Lasagna, R., Bianchi, C. N., Morri, C., & Nanni, L. (2013). The two facets of seagrass meadows: Assessing the ecological status and services of *Posidonia oceanica* meadows in the Mediterranean. *Ecological Indicators*, 26, 370-379.
- N. Cantasano, The Meadows of *Posidonia Oceanica* (Linnaeus) Delile in a Climate Change Scenario, in “*Advances in Oceanography & Marine Biology*”, III, 2023. Available at:
- O. R. Eigaard, F. Bastardie, N. T. Hinzen, L. Buhl-Mortensen, P. B. Mortensen, R. Catarino, G. E. Dinesen, J. Egekvist, H. O. Fock, K. Geitner, H. D. Gerritsen, M. M. González, P. Jonsson, S. Kavadas, P. Laffargue, M. Lundy, G. Gonzalez-Mirelis, J. R. Nielsen, N. Papadopoulou, ... A. D. Rijnsdorp, The footprint of bottom trawling in European waters: distribution, intensity, and seabed integrity, in “*ICES Journal of Marine Science*”, LXXIV, 2017, pp. 847–865.
- P. V. R. Snelgrove & R. Danovaro, Marine Biodiversity, in “*Ecology*”, 2023.
- Primavori, P. (2015). Carrara Marble: a nomination for ‘Global Heritage Stone Resource’ from Italy. *Geological Society, London, Special Publications*, 407(1), 137–154.
- Pusceddu, S. Bianchelli, J. Martín, P. Puig, A. Palanques, P. Masqué, & R. Danovaro Chronic and intensive bottom trawling impairs deep-sea biodiversity and ecosystem functioning in "Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America" 111(24), 8861–8866
- Quinn’s L, Sculpture ‘Support’ Warns of Rising Sea Levels at COP25, in *United Nations Framework Convention on Climate Change (UNFCCC) News*, 2019
- Sergio, G. Arte Povera, A Question of Image. Germano Celant and the Critical Representation of the Neo-Avant-Garde , 2011, pp 28.
- Underwater Museum: How Paolo the Fisherman Made the Med’s Strangest Sight, in “*The Guardian*”, XVII November 2020.
- V. Vannucchi, Art in the Capitalocene from Awareness to Action: The Work of Marzia Migliora and Luigi Coppola, in “*Quaderni di Venezia Arti*”, XII, 2024.

POETICHE ESTETICHE ED ECOLOGICHE DEL BIOPHILIC DESIGN. IL POTERE RIGENERATIVO DELLA NATURA NELLE AREE URBANE

Dana Svorova

 ORCID: 0009-0004-7044-6400

Università degli Studi di Palermo (044k9ta02) e National Biodiversity Future Center

Contacts: dana.svorova@unipa.it

ABSTRACT

La preoccupante situazione attuale che riguarda la compromissione della vita sul pianeta Terra ci pone di fronte al pericolo, previsto già alcuni decenni fa, di una sesta estinzione di massa. La grave crisi ambientale e della biodiversità richiede azioni decisive e urgenti per garantire un futuro possibile. Al di là di un impegno alla sostenibilità programmato dalle organizzazioni internazionali, è necessario recuperare il rapporto con la natura risvegliando l'autentico rapporto originario chiamato "biofilia". Quest'ultima consiste nel legame biologico innato dell'umanità con la natura, capace di condurre a una consapevolezza ecologica, che includa la conservazione della vita. Uno dei modi più efficaci per risvegliare tale legame emotivo ancestrale con l'ambiente e le altre forme di vita e, allo stesso tempo, migliorare l'ambiente urbano e favorire l'aumento della biodiversità nelle aree urbane è un concetto innovativo di architettura basato sul *biophilic design*. Le aree urbane progettate sulla base di tale approccio aiutano l'uomo a migliorare la qualità della vita, le relazioni interpersonali, la salute generale e a promuovere il rispetto della vita. Le città che contengono elementi naturali sono difatti caratterizzate da una connessione positiva tra l'uomo, l'ambiente e le altre forme di vita. L'acquisizione di una consapevolezza ecologica che sviluppi la bioetica e l'intelligenza naturalistica è il primo passo per cercare di salvaguardare la vita sulla Terra.

Keywords: intelligenza naturalistica, design biofilico, benessere e salute, sostenibilità, biodiversità e rispetto per la vita

AESTHETIC AND ECOLOGICAL POETICS OF BIOPHILIC DESIGN. THE REGENERATIVE POWER OF NATURE
IN URBAN AREAS

Nowadays alarming situation which concerns the compromise of life on the planet Earth places us in front of a predicted danger of sixth mass extinction just some decades ago. Serious environmental and biodiversity crisis urgently require decisive actions to guarantee next future. Beyond a sustainable commitment programmed by international organizations, is necessary to restore the relationship with nature awakening authentic original relationship called "biophilia". This last consists in humankind's innate biological connection with nature which can lead to ecological awareness including preservation of life. One of the effective way which aims awakening this ancestral emotional connection with environment and other living forms and at the same time improving urban environment and increasing the biodiversity in urban areas is an innovative concept of architecture based on biophilic design. Urban



areas that follow this approach help to human improve the quality of life, interpersonal relationships, general health and promoting respect of life. Cities containing natural elements are characterized by positive connection between human, environment and other living forms. The acquisition of ecological awareness developing bioethics and naturalistic intelligence is the first step to try safeguard life of the Earth.

Keywords: naturalistic intelligence, biophilic design, well-being and health, sustainability, biodiversity and respect for life

1. INTRODUZIONE

Il drammatico monito lanciato da Edward Wilson contro il pericolo di estinzione su larga scala, riportato nelle pagine del suo libro *La creazione*,¹ ci pone di fronte a “scomode” verità riconducibili a innegabili responsabilità dell’intera umanità. Il drastico impoverimento della biodiversità degli ultimi decenni mette in luce un’allarmante situazione ecologica ormai rilevata a livello planetario. Lo studioso statunitense sostiene che senza un intervento adeguato saremo prossimi alla *sesta estinzione di massa*, paragonabile a quella dei dinosauri avvenuta sessantasei milioni di anni fa, ma con una differenza sostanziale. Mentre i dinosauri, secondo una delle teorie più accreditate, scomparvero dalla Terra per l’impatto sulla superficie terrestre di un gigantesco meteorite, la situazione critica attuale è stata innescata dall’intervento dell’uomo stesso², o per dirla con Wilson «il meteorite gigante del nostro tempo siamo noi».³ Tale incisiva metafora, ripresa successivamente da diversi studiosi, mette in luce la prepotenza e l’arroganza dell’essere umano nei confronti del pianeta Terra. Già il padre dell’evoluzionismo, Charles Darwin, additava l’imperante antropocentrismo che poneva l’uomo al centro dell’universo subordinando gli altri esseri viventi al suo volere. L’autoreferenzialità e la contraddizione che accompagna da millenni la volontà dell’uomo di dominare il mondo emerge appieno nell’attuale frangente storico definito *Antropocene*,⁴ ossia l’Età degli esseri umani. Lungi dalle poco convincenti giustificazioni relative al devastante impatto dell’uomo sull’equilibrio dell’intero Pianeta fornite dagli ecomodernisti,⁵ un dato è certo: l’uomo, nel perenne tentativo di migliorare la sua condizione esistenziale, ha letteralmente depauperato le risorse naturali causando un’allarmante crisi climatica, gravi danni ambientali e una seria compromissione di numerose specie viventi, sé compreso.⁶ Per dirla con Daniel Lamera:

bbiamo distrutto immense aree naturali per costruire città sempre più disumane e sfruttare le risorse del pianeta in nome di un “benessere” che sta portando milioni di persone a morire di patologie legate allo stress, dimenticando che è proprio la connessione con la Terra a mantenerci in salute. Non è forse arrivato il momento di fermarsi un attimo e domandarsi cosa stiamo facendo?⁷

¹ E. Wilson, *La creazione. Un appello per salvare la vita sulla Terra* (2006), tr. it. di G. Barbiero, Adelphi, Milano 2008.

² T. Pievani, *La terra dopo di noi*, Contrasto, Milano 2023.

³ E. Wilson, *La creazione, cit.*, p. 100.

⁴ D. Salotto, *L’esperienza allargata. Riflessioni sull’Antropocene*, in “Scienza & Filosofia”, n. 21, 2029. Available at: <https://www.scienzaefilosofia.com/2019/06/29/lesperienza-allargata-riflessioni-sullantropocene/>

⁵ J. Asafu-Adjaye et al., *Il manifesto degli ecomodernisti*, tr. it. di P. Feletig. Available at: <https://www.ecomodernism.org/italiano>

⁶ E. Kolbert, *La sesta estinzione. Una storia innaturale* (2014), trad. it. C. Peddis, Neri Pozza, Vicenza 2024, pp. 309-320.

⁷ I. De Vivo, D. Lamera, *Biologia della gentilezza*, Mondadori, Milano 2020.

In tale contesto bisogna dunque acquisire una nuova consapevolezza volta a cogliere l'importanza dell'interconnessione tra le singole forme di vita e tra gli ecosistemi per garantire non soltanto il benessere di ogni singolo individuo⁸ ma anche l'integrità dell'intero Pianeta. Ripercorrendo la storia evolutiva della specie *Homo*, il rapporto della specie umana con la natura rappresenta un legame istintivo innato strettamente connesso con la sua sopravvivenza. Esso, definito *biofilia*, si è progressivamente affievolito nel corso del tempo soprattutto con i cambiamenti che ha portato con sé il progresso tecnologico. Un suo risveglio risulterebbe possibile, come suggerisce la psicologia ambientale, adottando specifici programmi educativi insieme all'integrazione di comportamenti sostenibili nella vita quotidiana.⁹ Tale intervento, accompagnato da una progettazione ecosostenibile che miri a rafforzare il rapporto tra uomo e natura rappresenta attualmente una delle soluzioni chiave. La disciplina progettistica che si avvale degli elementi naturali con l'obiettivo di costruire un "mondo migliore" viene definita *biophilic design* e rappresenta dunque non soltanto una tendenza del momento ma anche uno degli strumenti più efficaci per uno sviluppo proficuo della coscienza ecologica¹⁰, *conditio sine qua non* per affrontare in modo concreto e consapevole la crisi ambientale.¹¹

Questo lavoro si pone l'obiettivo di evidenziare la preoccupante situazione ambientale attuale e di illustrare alcune strategie progettistiche ispiratesi alla natura, che potrebbero indurre al cambiamento e fornire un rimedio, anche se solo parziale, al nefasto influsso dell'uomo espandendo la sua coscienza verso ancora lontani orizzonti dell'ecobioetica.¹²

2. IL RISVEGLIO DELLA BIOFILIA

Secondo l'ecologista Lynton Caldwell, l'attuale crisi ecologica si lega a una crisi più profonda che riguarda la sfera mentale e spirituale dell'uomo,¹³ ciò che è stato preannunciato già alcuni decenni addietro da studiosi di spicco come Gregory Bateson e Konrad Lorenz. Bateson, nell'indagare alcuni meccanismi mentali legati alla percezione di grado e delle limitazioni, già allora intravedeva nell'operare dell'uomo una paradossale contraddizione. Egli riporta le sue osservazioni nel libro intitolato *Mente e natura* dove, con l'ausilio del ben noto *principio della rana bollita*, spiega le controverse dinamiche riscontrate nell'agire umano. Il suddetto principio, studiato in ambito scientifico già nell'Ottocento, risiede nel fatto che la rana tenuta in una pentola di acqua fredda arriverebbe lessata senza accorgersene a condizione che la temperatura dell'acqua fosse aumentata in modo lento e progressivo¹⁴. Bateson, ben consapevole della situazione già allora drammatica legata al surriscaldamento del Pianeta giunge, in relazione a tale fatto, a domandarsi con un certo sarcasmo,

⁸ M.-R. Marselle, K.-N. Irvine, A.-L. Arribas, S.-L. Warber, *Does perceived restorativeness mediate the effects of perceived biodiversity and perceived naturalness on emotional well-being following group walks in nature?*, in "Journal of Environmental Psychology", vol. 46, June 2016, pp. 217-232. Available at: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0272494416300275>

⁹ G. Barbiero, *Biofilia e Gaia: due ipotesi per una ecologia affettiva*, in E. Falchetti, B. Utzer, *I linguaggi della sostenibilità*, ANMS, Roma, 2013, p. 139. Available at: <https://www.anms.it/upload/rivistefiles/498.PDF>

¹⁰ F. Bonazzi, *Il design biofilico insegna a vivere ma anche a progettare insieme alla natura*, in *Outdoor, si consolida l'arredo a cielo aperto*, "Pambianco Design Magazine", n. 1, febbraio/marzo 2024, pp. 24-29. Available at: <https://magazine.pambianconews.com/pambianco-design-magazine/#1>

¹¹ G. Barbiero, *Ecologia affettiva. Come trarre benessere fisico e mentale dal contatto con la natura*, Mondadori, Milano 2017.

¹² M. Giusio, *Ecobioetica*, Accademia d'Idee, Palermo 2022.

¹³ L.-K. Caldwell, *International environmental policy: from the twentieth to twenty-first century*, Duke University Press, Durham 1996, p. 10.

¹⁴ N. Dirindin, *La metafora della rana bollita: schizziamo fuori dalla pentola prima che sia troppo tardi*. Editoriale in "Epidemiologia e Prevenzione", n. 46(3), p. 122, 2022. Available at: <https://salutedirittofondamentale.it/wp-content/uploads/2022/06/editoriale.pdf>

se anche «la specie umana si trovi in una pentola analoga»?¹⁵ La provocatoria metafora di Bateson volta a illustrare la tendenza della mente umana a non cogliere un lento e progressivo cambiamento adattandosi a varie situazioni “dannose”, per poi scorgere i danni che ne derivano solo a posteriori, delinea efficacemente l’attuale disastrosa condizione generale. Tuttavia, la problematica inerente alla compromissione dell’equilibrio del nostro pianeta è indubbiamente molto più complessa, poiché entrano in gioco non solo processi mentali relativi alle dinamiche percettive¹⁶ e alienanti¹⁷ ma anche complessi processi di manipolazione mentale legata a subdole dinamiche politico-economiche. Concetto che non è sfuggito al noto filosofo statunitense Noam Chomsky che, analogamente a Bateson, si serve della metafora della “rana bollita” per descrivere la paradossale dinamica che caratterizza la nostra epoca. In nome del progresso scientifico e di una florida economia l’uomo accetta passivamente senza reagire i «peggiori attentati alle libertà individuali, alla dignità della persona, all’integrità della natura, alla bellezza e alla felicità di vivere».¹⁸

Tornando alle pagine di Wilson che proclamano apertamente una «catastrofe biologica in corso»¹⁹, ne emerge al tempo stesso anche uno “sprazzo” di speranza per una possibile riconciliazione con la Natura. Esso risiede nell’istinto ancestrale che connette l’uomo a tutte le forme di vita definito semplicemente *biofilia*²⁰. Quest’ultima, in termini evoluzionistici, rinvia a una vera e propria «tendenza innata a concentrare l’attenzione sulle forme di vita e su tutto ciò che la ricorda e, in alcune circostanze, affiliarsi emotivamente».²¹ Tuttavia, il potenziale *biofilico* funge da substrato²² a quella specifica facoltà mentale che corrisponde «alle esigenze di amore e cura per la Natura»²³ e che può anche essere definita, secondo la classificazione dell’intelligenza umana, proposta dallo psicologo Howard Gardner, *intelligenza naturalistica*²⁴. Secondo Gardner ogni individuo possiede delle potenzialità intellettive che includono ben nove tipologie differenti d’intelligenza.²⁵ Ciò che cambia è il livello di sviluppo dei singoli tipi d’intelligenza in ogni singolo soggetto. Come osserva il biologo ed ecologista Giuseppe Barbiero, rifacendosi agli studi di Gardner:

Alcune persone possiedono livelli molto omogenei in tutte o quasi tutte le intelligenze, mentre altre persone hanno sviluppato in modo più spiccato solo alcune di esse. Tuttavia ognuno ha in sé le potenzialità per sviluppare tutte le diverse manifestazioni d’intelligenza fino a raggiungere una buona competenza in ciascuna di esse, a patto di essere messi nelle condizioni affettive di incoraggiamento e di istruzione più appropriate.²⁶

¹⁵ G. Bateson, *Mente e natura* (1979), tr. it. di G. Longo, Adelphi, Milano, 1984, p. 134.

¹⁶ G. Bateson, *Mente e natura*, cit., pp. 130-137.

¹⁷ R. Marchesini, *Technophysiology or how technology modifies the Self*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2023.

¹⁸ N. Chomsky, *Poteri illegittimi. Clima, guerra, nucleare: affrontare le sfide del nostro tempo* (2023), a cura di V. Nicoli, Ponte alla Grazie, Milano 2023.

¹⁹ E. Wilson, *La creazione*, cit., p. 99.

²⁰ L’etimologia del termine *biofilia* deriva dal greco *bios*, ossia “vita” e *filia* che significa “amore”. Il termine *biofilia* è stato utilizzato per la prima volta dal filosofo e psicoanalista tedesco Erich Fromm per descrivere diversi livelli della coscienza “umanistica” che si lega, per mezzo delle facoltà innate, all’amore e all’interesse per la vita. Cf. G. Risari, *Coscienza umanistica. Identità, “produttività” e biofilia in Erich Fromm*, in “Der Internationalen Erich-Fromm-Gesellschaft, The International Erich From Society”, 2010, pp. 1-3.

²¹ E. Wilson, *La creazione*, cit., p. 79.

²² G. Barbiero, R. Berto, *From Biophilia to Naturalist Intelligence Passing through Perceived Restorativeness and Connection to Nature*, in “Annals of Reviews&Research vol. 3(1), Jupiter Publishers, 2018, pp. 12-17. Available at: <https://juniperpublishers.com/arr/pdf/ARR.MS.ID.555604.pdf>

²³ G. Barbiero, *Una mente silenziosa immersa nella natura*, in G. Barbiero, A. Benessia, E. Bianco, E. Camino, M. Ferrando, D. Dinajara, R. Vittori *Di silenzio in silenzio*, Anima Mundi, Otranto 2012, p. 31.

²⁴ *Ivi*, p. 27.

²⁵ H. Gardner, *Educazione e sviluppo. Intelligenze multiple e apprendimento*, Erikson, Gardolo, Trento 2008, p. 64.

²⁶ Su H. Gardner cf. G. Barbiero, *Una mente silenziosa immersa nella natura*, cit., p. 27.

Se tale supposizione è vera, le azioni mirate a “risvegliare” nella popolazione il potenziale *biofilico*, dovrebbero indurre progressivamente a un cambiamento significativo, se non addirittura decisivo, nella gestione urgente delle «grandi questioni ambientali»²⁷ inaugurando una “stagione” *ecocentrica* che porrebbe a sua volta solide basi «per costruire un mondo sostenibile in armonia con la natura».²⁸ La *biofilia* guidata dall’intelligenza naturalistica fungerebbe quindi da “bussola” per indicare la giusta *via* per salvaguardare il nostro pianeta da una catastrofe preannunciata. Come sottolinea Barbiero, urge una netta presa di «coscienza di ciò che siamo e di cosa dobbiamo fare per sopravvivere alla crisi ambientale»²⁹ per indurre al cambiamento e ritrovare un “dialogo” pacifico con il Pianeta attingendo a quell’istinto ancestrale, da tempo “assopito” nel profondo di ogni singolo individuo. Ragionare in questi termini, alla luce del “trionfale” antropocentrismo, risulta alquanto arduo. Servono dunque programmi educativi, interventi di sensibilizzazione e azioni mirate e concrete per sradicare quel secolare dominio dell’uomo sulla natura a favore di una posizione *ecocentrica*.³⁰ Dare, quindi, un’importanza allo sviluppo dell’intelligenza naturalistica per ristabilire quel legame filogeneticamente codificato con Madre Terra. Ciò significa stimolare le relazioni di tipo emotivo e affettivo «tra essere umani e resto del mondo vivente»³¹ riscoprendo la *sacralità* della vita stessa³². La «malattia dello spirito»³³ di cui parlava con una certa preoccupazione Konrad Lorenz era una prima avvisaglia dell’attuale *mal di vivere* riscontrato a livello globale, generato dal progressivo allontanamento dalla natura, privilegiando le aree urbane e le dinamiche a esse connesse. L’inevitabile alienazione che ne deriva porta con sé un’alterazione del benessere psico-fisico, spesso accompagnato da disagi e disturbi più gravi coinvolgendo una buona parte della popolazione mondiale. Intervenire tempestivamente è ormai un’esigenza assoluta. In tale contesto drammatico Barbiero introduce, in relazione alla *biofilia*, il concetto dell’*ecologia affettiva*, intesa come un ponte tra biologia e psicologia, accomunati da un compito ben preciso, ovvero quello di educare alla consapevolezza ecologica coinvolgendo tematiche legate alla conservazione, all’educazione ambientale e alla sostenibilità, includendo anche la sfera affettiva ed emotiva.

In tale contesto, come già anticipato, si rivela efficace un intervento ambientale basato su una progettazione sostenibile. Quest’ultima, oltre a tenere in considerazione esigenze progettistiche ed estetiche, pone anche attenzione alle esigenze psico-fisiche dell’uomo. La disciplina che opera nell’ambito progettuale con tale approccio interdisciplinare viene definita *biophilic design*, ossia progettazione biofilica, ecologica o rigenerativa. Essa rappresenta un valido strumento per uno sviluppo proficuo dell’*ecologia affettiva*, che potrebbe contribuire efficacemente alla salvaguardia del Pianeta³⁴.

²⁷ G. Barbiero, *Biofilia e Gaia: due ipotesi per una ecologia affettiva*, cit., p. 129.

²⁸ S. Lorenzoni, *Edward Wilson e l’ipotesi della biofilia*, in “Curiosi di natura”, 2022. Available at: <https://www.curiosadinatura.com/2022/01/07/edward-wilson-ipotesi-della-biofilia/>

²⁹ G. Barbiero, *Una mente silenziosa immersa nella natura*, cit., p. 30.

³⁰ P. Pagano, *Antropocentrismo, biocentrismo, ecocentrismo: una panoramica di filosofia ambientale*, in “Energia, ambiente e innovazione”, ENEA, anno 50, n. 2, marzo-aprile 2004, pp. 72-86. Available at: <https://www.eai.enea.it/component/jdownloads/?task=download.send&cid=9168&catid=41&Itemid=1056>

³¹ G. Barbiero, *Biofilia e Gaia: due ipotesi per una ecologia affettiva*, cit., p. 129.

³² U. Goodenough, *The Sacred Depths of Nature: How Life Has Emerged and Evolved*, Oxford University Press, Oxford 2023.

³³ K. Lorenz, *L'altra faccia dello specchio*, tr. it. di B. Ceppi, Adelphi, Milano 1974, p. 45.

³⁴ G. Barbiero, *Ecologia affettiva. Come trarre benessere fisico e mentale dal contatto con la natura*, Mondadori, Milano 2017.

3. ECOLOGIA AFFETTIVA E BIOPHILIC DESIGN

L'ipotesi della *biofilia* fornita da Edward Wilson rimarca l'importanza di un autentico legame dell'uomo con il resto del mondo vivente per mantenere il benessere psico-fisico. Da tale rapporto emerge il sentimento di *affiliazione*. Si tratta di una «forma traslata» di empatia che induce l'uomo a «partecipare delle emozioni e dell'espressività degli animali, alla sacralità della vita vegetale e di certi luoghi naturali». ³⁵ Si parla della cosiddetta *empatia asimmetrica* poiché non si tratta di una relazione reciproca ma unidirezionale, dove l'essere umano è la parte attiva che si emoziona di fronte alle più svariate forme di vita, contrariamente alla *fascinazione* che «è un processo di relazione dove l'uomo è un attore passivo e le diverse epifanie di Gaia agiscono invece direttamente sulla psiche umana». ³⁶ Tale nesso emozionale e affettivo che connota questa peculiare qualità della mente umana chiamata *biofilia* rafforza il legame ancestrale con Madre Terra.

Possiamo descrivere la biofilia? Un buon esempio è la scelta dell'habitat. Una ricerca ha rivelato che persone di differenti culture [...] se hanno la possibilità di scegliere liberamente il luogo dove amerebbero vivere o lavorare, preferiscono un ambiente che riunisce tre caratteristiche. Desiderano stare in una posizione sopraelevata, che offra un'ampia visuale; avere davanti a sé uno spazio aperto, con prati e alberi sparsi [...]; essere vicino a una distesa d'acqua, come un lago, un fiume o il mare. [...] Gli esseri umani preferirebbero ancora oggi gli habitat che ricordano quelli in cui la nostra specie si sarebbe evoluta. ³⁷

Le preferenze ambientali, anche se sembrano puramente estetiche, vanno ben oltre le semplici mode del momento. Esse corrispondono al tipo di ambiente originario in cui si è evoluta la specie *Homo* migliaia di anni fa, ciò che viene efficacemente descritto da Gordon Orians nella sua *Savanna Hypothesis*. Kevin Benett, rifacendosi agli studi di Orian, evidenzia che nella scelta del paesaggio operano tre fasi che influiscono su una determinata scelta ³⁸. La prima corrisponde alla selezione vera e propria in cui prevale l'aspetto emotivo su quello razionale. Solo nelle due successive, che sono la raccolta dati e la loro utilizzazione, avviene una valutazione razionale polarizzata all'analisi della praticità del luogo e secondo le esigenze individuali, tenendo in considerazione anche gli aspetti legati alla sicurezza. ³⁹

Non è quindi del tutto casuale che in questo momento storico la *biofilia* è «sempre più frequentemente presa in considerazione in studi, riflessioni e proposte pratiche relative alla progettazione degli spazi umani». ⁴⁰ Uno degli esempi più significativi in tale ambito è senza dubbio l'atto stesso di «progettare con la Natura» ⁴¹ proposto da Ken Yeang, architetto malese che ha introdotto i principi ecosistemici ed ecomimetici ⁴² nella progettazione architettonica e il cosiddetto *biophilic design* concepito dall'ecologista Stephen Kellert.

La *progettazione biofilica* rappresenta una disciplina che si pone l'obiettivo di ristabilire una nuova relazione tra uomo e natura nell'ambiente urbano, dando letteralmente «vita» agli edifici e agli spazi abitati

³⁵ G. Barbiero, *Biofilia e Gaia: due ipotesi per una ecologia affettiva*, cit., p. 132.

³⁶ *Ivi*, p. 140.

³⁷ E. Wilson, *La creazione*, cit., pp. 82-83.

³⁸ K. Benett, *Savanna Hypothesis and Landscape Preferences*, in *Encyclopedia of evolutionary psychological science*, Springer Int. Publishing, 2019, pp. 1-2.

³⁹ K. Benett, *Savanna Hypothesis and Landscape Preferences*, cit., pp. 1-4.

⁴⁰ G. Barbiero, *Biofilia e Gaia: due ipotesi per una ecologia affettiva*, cit., p. 139.

⁴¹ K. Yeang, *Designing with Nature: The Ecological Basis for Architectural Design*, McGraw-Hill, 1995. Cfr. anche R. Berto, G. Barbiero, *Biophilic Quality Index: come rendere "rigenerativo" l'edificio nZE*, in *Azero*, 2017, p. 92. Available at: https://www.univda.it/wp-content/uploads/2018/11/2017-05-Azero-25_88-95-BQI.pdf

⁴² K. Yeang, *Ecoskyscrapers and Ecomimesis: New tall building typologies*, CTBUH - 8th World Congress, Dubai 2008, pp. 3-4. Available at: <https://global.ctbuh.org/resources/papers/download/447-ecoskyscrapers-and-ecomimesis-new-tall-building-typologies.pdf>

per creare luoghi rigenerativi⁴³. Tale tendenza, attualmente in voga, non soltanto contribuisce a favorire la biodiversità nelle città⁴⁴, ma induce a un vero e proprio comportamento sostenibile migliorando al tempo stesso il benessere psico-fisico dei suoi abitanti⁴⁵. Gli edifici che pulsano di vitalità, gli ambienti che ricreano i microecosistemi, gli spazi adibiti a morfologie che evocano il *bios* stimolano senza alcun dubbio la *biofilia* innata, generando relazioni positive che portano infine a migliorare la qualità della vita quotidiana.⁴⁶ Uno dei centri di ricerca rinomati per le strategie ambientali che promuovono la *progettazione biofilica*, fornendo servizi di consulenza nella progettazione di spazi ecosostenibili, è lo studio newyorkese *Terrapin Bright Green*. Le ricerche supportate da *Terrapin* che ingaggiano una vasta rete di studiosi e specialisti nel settore, mettono in luce l'importanza di un approccio *biofilico* nel gestire spazi urbani per la salute e il benessere dell'uomo⁴⁷. Come scrive William Browning e i suoi collaboratori «il biophilic design può ridurre sensibilmente lo stress, migliorare le capacità cognitive e incrementare la creatività, oltre a migliorare il benessere e la salute. [...] Biophilic design rappresenta un'opportunità per l'uomo di vivere e lavorare in un ambiente sano con minore livello di stress e maggiore sensazione di benessere generale»⁴⁸. Risulta quindi sensato utilizzare vantaggiosamente la tendenza innata che caratterizza il genere umano e integrare la natura negli spazi urbani per ottimizzare le sue condizioni di salute, articolando adeguatamente la relazione tra natura, scienza e progettazione ambientale in termini ecosostenibili. Browning, Ryan e Clancy, seguendo l'insegnamento di Kellert, elencano ben quattordici *pattern* naturali che caratterizzano il *biophilic design* evidenziando il loro nesso con lo stato di benessere generale dell'uomo.⁴⁹ Essi si suddividono in tre grandi categorie: *Nature in the Space*, *Nature analogues* e *Nature of the Space*.⁵⁰ La prima categoria comprende la presenza diretta di elementi naturali, sistemi vitali e processi naturali che possono essere esperiti direttamente con i sensi (vista, udito, olfatto, tatto) come ad esempio: le piante, gli alberi, gli animali, gli ecosistemi più complessi, la presenza dell'acqua, l'alternanza di luce diffusa e di oscurità, il tasso di umidità, il flusso dell'aria, ecc. La seconda categoria include invece le analogie della natura nelle più svariate forme come il *biomorfismo* (arte, arredo, ornamenti), l'impiego di colori e materiali naturali (tessuti, decorazioni), la disposizione dello spazio che richiama la complessità e l'ordine riscontrati in natura (ecosistemi). E infine la terza categoria riporta una configurazione naturale che fornisce una percezione specifica dello spazio che viene preferita oppure che attrae l'uomo, come conferma l'ipotesi di Orian, ad esempio un'ampia prospettiva, il rifugio, il mistero.

⁴³ O. Heath, V. Jackson, E. Goode, *Creating positive Spaces using Biophilic Design*, Global Wellness Institute, 2018, pp. 1-56. Available at: <https://globalwellnessinstitute.org/wp-content/uploads/2018/12/biophilicdesignguide-en.pdf>

⁴⁴ F. Petracchini, *La biodiversità salverà le città del futuro: le buone pratiche da incentivare*, in "Sostenibilità e Smart City" NetworkDigital360, 2023. Available at: <https://www.agendadigitale.eu/smart-city/la-biodiversita-salvera-le-citta-del-futuro-le-buone-pratiche-da-incentivare/>

⁴⁵ S.-R. Kellert, E.-F. Calabrese, *The Practice of Biophilic Design*, ResearchGate, 2015.

⁴⁶ S.-R., Kellert, J. Heerwagen, M. Mador, *Biophilic Design: The Theory, Science and Practice of Bringing Buildings to Life*, John Wiley & Sons Inc, 2008.

⁴⁷ W.-D. Browning e C.-O. Ryan, *Nature Inside: a Biophilic Design Guide*, Rib, London 2020.

⁴⁸ W.-D. Browning, C. Ryan, J. Clancy, *14 Patterns of Biophilic Design. Improving health & well-being in the built environment*, New York 2015, p. 3. Available at: <https://www.terrapinbrightgreen.com/reports/14-patterns/>; Cf. anche R. Berto e G. Barbiero, *Biophilic Quality Index: come rendere "rigenerativo" l'edificio nZE*, cit., p. 90: «L'esposizione alle scene naturali attiva la componente parasimpatica del sistema nervoso autonomo. Questa componente non è presente nella risposta alle scene urbane che invece coinvolge il sistema nervoso simpatico. Sebbene il sistema nervoso simpatico consenta agli esseri umani di rispondere rapidamente con uno stato di attivazione dell'organismo a situazioni potenzialmente minacciose e/o stressogene, di fatto provoca uno stato di affaticamento e diverse alterazioni nelle risposte endocrine e cardiovascolari, con effetti negativi per la salute. Al contrario, l'esposizione alla Natura e l'attivazione del sistema nervoso parasimpatico promuovono cambiamenti positivi sia a livello fisiologico, come ad esempio la diminuzione della frequenza cardiaca, della tensione muscolare, della conduttanza della pelle e della pressione arteriosa sia a livello psicologico, con un miglioramento del tono dell'umore, della sensibilità percettiva e dell'attenzione involontaria».

⁴⁹ *Ivi*, p. 12.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 9-10.

La “qualità” dell’impatto *biofilico* rappresenta attualmente una grande sfida per designer e progettisti che operano nell’ambito della progettazione sostenibile. Vi sono ancora numerose lacune che derivano da una scarsa conoscenza della *biofilia* e del mondo naturale. Il successo di una progettazione risiede soprattutto in un approccio interdisciplinare, che coinvolge professionisti di diversi settori, metodo adoperato ad esempio dallo studio già menzionato, *Terrapin Bright Green*, e nella possibilità di misurare la “qualità *biofilica*”. Per la sua misurazione sono attualmente disponibili alcuni strumenti che consentono di analizzare l’impatto del progetto sull’ambiente o sull’uomo. Infatti, come osservano Barbiero e Berto, «sono stati creati diversi paradigmi di pianificazione edilizia⁵¹ [...] che in modi diversi orientano la progettazione a impatto zero. [...] Tuttavia questi protocolli definiscono solo le prestazioni energetiche degli edifici, cioè quanto l’edificio è *amico dell’ambiente*, ma trascurano quanto l’edificio è *amico della persona*».⁵² La progettazione sostenibile connotata dalla qualità *biofilica* deve tenere in considerazione entrambe le qualità. Gli studiosi menzionati propongono uno strumento definito *Biophilic Quality Index* che consente appunto di misurare il potere “rigenerativo” del progetto a impatto zero (nZEB).⁵³ Inoltre, esso consente di misurare l’impatto di un edificio sia in termini “qualitativi” che “quantitativi” dando in tal modo alla progettazione *biofilica* una «dignità scientifica».⁵⁴ Un altro strumento di misurazione dell’impatto qualitativo di un progetto architettonico degno di nota è il *Biophilic Quality Matrix*. Quest’ultimo è stato elaborato da studiosi dell’Università di Sydney e opera direttamente con i criteri fondamentali del *biophilic design*, come ad esempio singoli elementi naturali, colori, luce, presenza dell’acqua, ecosistemi, ecc., che vengono analizzati su più livelli progettistici ancora nelle prime fasi della pianificazione.⁵⁵ Grazie all’utilizzo di algoritmi specifici, tale approccio consente di misurare l’impatto del progetto sull’esperienza sensoriale di un individuo e di prevenire eventuali problematiche a posteriori. Una progettazione sostenibile all’avanguardia, supportata da una ricerca avanzata che tenga in considerazione numerosi fattori, non soltanto quelli prettamente costruttivi e/o estetici, sarà nei prossimi anni in grado di fornire soluzioni innovative che soddisferanno ampiamente le complesse esigenze interconnesse sopra discusse.

4. GREEN CAMOUFLAGE

Il concetto di *ecomimesi* viene introdotto in ambito architettonico dall’eco-architetto malese Ken Yeang. Esso dovrebbe rappresentare la premessa fondamentale dell’intero design ecologico. Infatti, i criteri dell’*ecomimesi* forniscono le linee guida per un nuovo modo di progettare che mira a ripristinare l’equilibrio perduto tra i centri urbani e la natura. Tale progettazione ecosostenibile si ispira a complessi meccanismi e funzioni vigenti in natura e studia attentamente la fauna e flora autoctoni e le esigenze necessarie per la loro sopravvivenza. In sintesi, l’obiettivo principale della progettazione sostenibile che si avvale dei principi *ecomimetici* è quello di costruire veri e propri ecosistemi funzionali amalgamati efficacemente con l’ambiente

⁵¹ Tra i protocolli attualmente disponibili si possono citare ad esempio LEED, BREEAM, WELL Building StandardTM, Living Building ChallengeTM, BCA Green Mark, Passivhaus e Protocollo Itaca. Cf. R. Berto e G. Barbiero, *Biophilic Quality Index: come rendere “rigenerativo” l’edificio nZE*, cit., p. 89.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ivi*, pp. 88-95.

⁵⁴ *Ivi*, p. 94.

⁵⁵ N. Wijesooriya, L. Markauskaite, A. Brambilla, *Biophilic Quality Matrix: A tool to evaluate the biophilic quality of a building during early design stage*, in “Cleaner Production Letters”, vol. 8, 2025, pp. 1-14. Available at: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S266679162500003X?via%3Dihub>

circostante. All'interno della branca della progettazione *ecomimetica* si inserisce a pieno titolo la peculiare corrente architettonica definita *green camouflage*. Quest'ultima si basa esplicitamente su specifici meccanismi *mimetici* riscontrati in natura, specialmente nel regno animale. Il cosiddetto *mimetismo* comparve durante il processo evolutivo come una sofisticata strategia per garantire la sopravvivenza di una determinata specie in un ambiente particolarmente ostile. Tale meccanismo si basa su un ingegnoso inganno percettivo che aiuta ad allontanare i predatori oppure, al contrario, ad attrarre potenziali prede.⁵⁶ In architettura, i progettisti traggono ispirazione da questo particolare tipo di stratagemma adoperando «tecniche estetizzanti»⁵⁷ mimetiche denominate *green camouflage* per produrre un ricercato inganno percettivo facendo letteralmente scomparire, tramite un sapiente utilizzo della vegetazione, le strutture in gergo definite «grigie». Come scrive Oscar Bellini, «l'inverdimento delle *grey infrastructures* è facilmente realizzabile grazie a soluzioni tecniche a complessità variabile, che consentono, anche a costi ragionevoli, di naturalizzare per mezzo di tetti verdi, *green roofs* intensivi, semintensivi ed estensivi e *vertical gardens: green walls* e *green facades*».⁵⁸ Tale intervento consente non soltanto di aumentare il livello di sostenibilità ambientale ma anche di rigenerare la biodiversità e favorire il recupero del benessere psico-fisico della popolazione⁵⁹. Lo stesso slogan «*less grey, more green*»⁶⁰ invita a una riconciliazione con la natura favorendo in modo concreto la lotta globale per la sua salvaguardia. All'interno del *green camouflage* vengono utilizzate diverse tecniche *mimetiche*, ben conosciute anche in ambito artistico⁶¹, tra cui ad esempio il *blending camouflage*. Quest'ultimo utilizza il verde per modificare i rapporti percettivi, nascondendo o attenuando l'impatto visivo delle infrastrutture. Il *disruptive camouflage*, invece, modifica l'intera immagine o apparenza figurativa dell'artefatto grazie a un abile impiego della vegetazione agendo direttamente sulla forma, contorni o volumi delle infrastrutture. Il cosiddetto *blurring camouflage* è in grado di occultare o offuscare l'intero artefatto, il quale letteralmente scompare alla vista. La superficie dell'artefatto viene rivestita da una sorta di «maschera» naturale confondendo non soltanto la forma ma anche la funzione. L'ultima tecnica che utilizza il verde per fini mimetici viene chiamata *breaking into pieces*. Essa rende le infrastrutture meno aggressive e più concilianti con l'ambiente circostante. La sua peculiarità risiede nel fatto che vengono utilizzate superfici verdi non omogenee e inserimenti precisi e specifici della vegetazione, decorando l'artefatto stesso.⁶²

L'impiego delle tecniche *mimetiche* nella progettazione architettonica aiuta senza dubbio a progettare spazi che dialogano efficacemente con il contesto, e quindi causano minore impatto sull'ambiente renden-

⁵⁶ In natura distinguiamo due tipologie di *mimetismo*: il *mimetismo fanerico* (*mimicry*) e il *mimetismo criptico* (*camouflage*). Il primo tipo è volto a imitare un'altra specie, pericolosa o repellente, per confondere il predatore. Il secondo tipo invece aiuta l'animale a confondersi con l'ambiente allo scopo di rendersi invisibile. Cf. G. Gibertini, *Biologia della forma animale*, EUS, Roma 1984.

⁵⁷ O.-E. Bellini, *Green Camouflage: una nuova identità per le infrastrutture urbane nella città densa*, in M. Cerasoli, *Città/Ciudad/City. Memorial/Memorial/Memory. Gentel/Personans/People*, Tre E-Press, Roma, 2014, p. 61.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ A. Spada, *Riforestazione urbana: una sfida per lo sviluppo di città verdi e inclusive*, in «ZeroCO2 magazine», 2023. Available at: <https://zeroco2.eco/it/magazine/ambiente/riforestazione-urbana/>

⁶⁰ O.-E. Bellini, *Green Camouflage: una nuova identità per le infrastrutture urbane nella città densa*, 2014, p. 61.

⁶¹ Le estetiche del *camouflage* non comparvero la prima volta con l'architettura ecosostenibile ma nell'arte, con il pittore e zoologo americano Abbott Thayer. Egli fu il primo a ispirarsi ai meccanismi *mimetici*, ben conosciuti nel mondo animale, e a formulare i principi che sono in grado di generare l'inganno percettivo. Nel suo libro intitolato *Concealing Coloration in the Animal Kingdom*, pubblicato nel 1909, egli mette in luce l'importanza dell'applicazione delle ombre, le quali svolgono un ruolo importante nella percezione dell'oggetto. L'opera di Thayer divenne presto un importante *vademecum* per numerosi artisti, soprattutto nel periodo della prima guerra mondiale, quando furono chiamati a trasformare gli scenari bellici. I cosiddetti *camoufleur*, tra cui Jacques Villon, André Dunoyer de Segonzac, Charles Camoin, André Mare, René Pinard, Raymond Duchamp-Villon, contribuirono quindi, ottemperando alle esigenze belliche, alla nascita di una nuova corrente artistica definita appunto *camouflage*.

⁶² O.-E. Bellini, *Green Camouflage: una nuova identità per le infrastrutture urbane nella città densa*, cit., pp. 62-65.

dolo più consono alle esigenze biologiche dell'uomo. Un interessante esempio di *blending camouflage* è il *Tree Hotel* progettato dallo studio Tham e Vedgard Arkitekter. L'originale albergo si trova nel nord della Svezia, presso la località di Harads, ed è presto divenuto una meta ricercata del turismo sostenibile. Le singole stanze sopraelevate mimetizzate tra gli alberi del fitto bosco offrono agli ospiti un'esperienza immersiva naturale unica. La stessa possibilità di ricongiungersi con la natura riscoprendo i ritmi naturali, accompagnati dai versi degli animali che popolano la foresta, oppure partecipare attivamente all'alternarsi della luce naturale e del buio, la possibilità di apprezzare il silenzio e godere dell'aria "pura" pregna di esperienze olfattive, rappresenta oggi un lusso per pochi.⁶³ Anche la struttura polifunzionale *Sportplaza Mercator* di Amsterdam⁶⁴ fornisce un formidabile esempio di architettura sostenibile del *blending camouflage*, che integra abilmente l'impianto sportivo in un ampio parco urbano. Il complesso sportivo si dissolve letteralmente nel verde offrendo al suo visitatore la possibilità di godere di un'esperienza sinestetica in piena armonia con la natura circostante. L'impianto, realizzato dallo studio VenhoevenCS, assume forme che ricopiano fedelmente il «corrugamento del terreno» dando così una continuità con l'ambiente naturale.⁶⁵ Invece, un esempio di *disruptive camouflage* degno di nota è il ponte pedonale *Land Bridge* situato presso Vancouver. La sua particolarità risiede nel fatto che è interamente fiancheggiato dalla vegetazione del luogo con lo scopo di dare una continuità con l'ambiente circostante, mascherando al contempo le vie di comunicazione autostradali e ferroviarie sottostanti. Tale opera è stata realizzata dallo studio Jones & Jones e costituisce un polo d'attrazione per i visitatori.⁶⁶

Si potrebbero citare tanti altri interessanti esempi, tra cui l'*Epicentro Prada* a Tokyo dove è stata utilizzata una tecnica mimetica chiamata *blurring*, o l'*Olympic Sculpture Park* a Seattle negli USA oppure il *Paseo di San Joan* a Barcelona, dove sono state adoperate le tecniche dell'ecomimetismo definito *breaking into pieces*; tutti questi tentativi di dissimulare in qualche modo l'artefatto realizzato dall'uomo mettono in luce un irrefrenabile bisogno di ritornare alla natura, di riscoprire quelle sensazioni autentiche che solo un ambiente naturale può risvegliare⁶⁷. Infatti, solo in un ambiente consono alla nostra biologia potremo ritrovare quel tanto desiderato equilibrio psico-fisico che ben poco si concilia con gli aspetti e i ritmi di una vita sempre più alienante. Come riportano diversi studi nell'ambito della psicologia ambientale, è proprio il contatto con la natura che «attiva la componente parasimpatica del sistema nervoso autonomo. Questa componente non è presente nella risposta alle scene urbane che invece coinvolge il sistema nervoso simpatico». Ciò significa che nelle aree urbane l'organismo è pronto a rispondere rapidamente a numerosi fattori stressogeni che generano affaticamento e alterazioni di alcune funzioni vitali. Invece, «l'esposizione alla Natura - scrive Rita Berto - e l'attivazione del sistema nervoso parasimpatico promuovono cambiamenti positivi sia a livello fisiologico [...] sia a livello psicologico, con un miglioramento del tono dell'umore, della sensibilità percettiva e dell'attenzione involontaria»⁶⁸. Oltre all'impatto positivo della natura sulle condizioni psico-fisiche di un individuo⁶⁹, gli elementi naturali influiscono anche sulle condizioni ambientali e sulla biodiversità,

⁶³ S. Monaco, *Tree Hotel*, in "Domus", 2011. Available at: <https://www.domusweb.it/it/architettura/2011/07/09/tree-hotel.html>

⁶⁴ O.-E. Bellini, *Green Camouflage: una nuova identità per le infrastrutture urbane nella città densa*, cit., p. 62.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ivi*, p. 64.

⁶⁷ *Ivi*, pp. 62-66.

⁶⁸ R. Berto, G. Barbiero, *Biophilic Quality Index: come rendere "rigenerativo" l'edificio nZE*, p. 90.

⁶⁹ Si è osservato che l'introduzione di elementi naturali nelle aree urbane produce alcuni benefici: riduce l'ansia e lo stress, promuove uno stato di rilassamento, migliora l'umore e il benessere generale, aumenta la produttività e favorisce la creatività, migliora la concentrazione, la memoria, le capacità cognitive e riduce l'affaticamento mentale. Cf. N. Wijesooriya, L. Markau-

ad esempio apportando miglioramenti al microclima, riducendo le temperature estreme, ottimizzando la luce naturale, migliorando la qualità dell'aria, infine rendendo gli ambienti più accoglienti. Tale approccio sostenibile rappresenta la base concettuale dell'ampio ambito architettonico definito *bioarchitettura* che ritrova nel *bios* il suo paradigma centrale.

5. CONCLUSIONE

Alla luce dell'attuale crisi ecologica, suona come un *memento* l'affermazione del paleontologo statunitense Niles Eldredge: «Noi siamo della Terra e siamo assolutamente collegati a tutte le altre forme di vita del pianeta. Questa, quanto meno, è una delle cose che sappiamo essere vere e che non dovremmo mai perdere di vista».⁷⁰ Invece, la spiccata tendenza dell'uomo contemporaneo ad allontanarsi sempre di più dalla Natura, per sostituirla con il tecnomondo,⁷¹ aumenta ulteriormente quel divario tra uomo e natura che è venuto a crearsi progressivamente nel corso del tempo, costituendo oggi una seria minaccia per il futuro dell'intero Pianeta. La secolare ambizione dell'uomo di dominare la natura trova in alcune scellerate applicazioni tecniche della scienza la sua massima realizzazione. Egli si trova d'un tratto di fronte a uno spaventoso scenario: il pianeta Terra avvolto da una temibile nube tossica d'inquinamento, tempestato da piogge acide ed eventi climatici catastrofici, tormentato da guerre insensate e da un inquietante innalzamento delle temperature, fatto che peraltro sottopone innumerevoli specie viventi a un serio rischio d'estinzione.⁷² Tale scenario apocalittico reclama urgentemente interventi risolutivi che solo il suo artefice, l'essere umano, può mettere in atto. In tale contesto viene da domandarsi se possediamo gli strumenti adeguati per poter contrastare efficacemente la complessità della problematica divenuta planetaria. Nelle società contemporanee dove l'etica è la grande assente⁷³, dove la produttività legata al lucro primeggiano sull'intera scala dei valori, dove l'individualismo non riconosce più il rispetto e il senso di misura⁷⁴, il tentativo di porre in essere una serie di strategie di recupero risulta un compito piuttosto arduo.

Ciò è in linea con il discorso della giovanissima attivista svedese Greta Thunberg, la quale durante la Conferenza delle Parti della Convenzione delle Nazioni Unite sui cambiamenti climatici del 2018 (COP 24) si è rivolta a tutto il mondo con un messaggio ben chiaro: dobbiamo salvare la vita sul pianeta Terra per garantire un futuro alle nuove generazioni.⁷⁵ Oltre all'attuazione dei piani regolatori prospettati dalle organizzazioni mondiali deputate alla gestione delle problematiche ecologiche, risulta altresì importante la sensibilizzazione della popolazione nelle questioni legate all'ecologia e alla biodiversità, per ristabilire quel rapporto di armonia con l'ambiente⁷⁶ che consentirà di acquisire una consapevolezza ecologica. In altre

skaite, A. Brambilla, *Biophilic Quality Matrix: A tool to evaluate the biophilic quality of a building during early design stage*, cit., p. 2.

⁷⁰ N. Eldredge, *Darwin. Alla scoperta dell'albero della vita*, Gruner + Jahr/Mondadori, Milano 2009, p. 12.

⁷¹ R. Marchesini, *Postumanismo e tecnoscienza*, in "Scienza e Filosofia", *Umano/Post-Umano*, Firenze 2010, p. 155: "La tecnosfera non crea un mondo a misura d'uomo ma rende l'uomo sempre più bisognoso del mondo". Available at: https://www.scienzaefilosofia.com/wp-content/uploads/2018/03/res546953_14-MARCHESINI.pdf

⁷² WWF Italia, *Il pianeta rischia di andare in "rosso"*, 2021. Available at: <https://www.wwf.it/pandanews/animali/allarme-estinzioni-pianeta-rischia-di-andare-in-rosso/>

⁷³ E. Larghero, *Inizio e fine vita in una prospettiva bioetica*, in "Dasein". *Rivista di filosofia e psicoterapia esistenziale*. 'Le età della vita', n. 8, 2019, p. 22. Available at: <https://www.psicoterapiaesistenziale.org/D8-Inizio-fine-vita-bioetica-Larghero.html>

⁷⁴ U. Galimberti, *I vizi capitali e i nuovi vizi*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 69.

⁷⁵ L. Anastasi, *Greta Thunberg: la guerriera del cambiamento climatico*, EcoBnb, 2019. Available at: <https://ecobnb.it/blog/2019/06/greta-thunberg-sciopero-clima/>

⁷⁶ F. Forasassi, *Animali e vegetali, il WWF lancia l'allarme: "Ha inizio la sesta estinzione di massa"*, in "Cittadellarte Journal", 2022. Available at: <https://journal.cittadellarte.it/arte-societa/animali-vegetali-wwf-lancia-lallarme-inizio-la-sesta-estinzione-massa>

parole è necessario cambiare l'attuale *forma mentis* tipicamente antropocentrica per proiettarsi verso un ecocentrismo⁷⁷ riconciliatore,⁷⁸ risvegliando quell'istinto originario che lega l'uomo alle altre forme di vita di cui parla Edward Wilson. D'altro canto, l'uomo non è altro che parte integrante della natura e solo in un rapporto armonioso può prosperare ed evolversi⁷⁹.

In tale contesto, la progettazione rigenerativa fornisce una delle soluzioni “chiave”. Infatti, l'obiettivo della progettazione *biofilica* è integrare sapientemente le aree urbane con le infrastrutture “verdi” e “blu”, che consentirebbe non soltanto di far accrescere la biodiversità ma anche di restituire all'uomo un *habitat* più consono alle proprie esigenze biologiche. In tal modo, una città progettata all'insegna della *biofilia* diventerebbe un ambiente rigenerante che favorirebbe un recupero del benessere psico-fisico dei suoi abitanti, aiutando a prevenire diversi disturbi e patologie legati allo stress che accompagna il vivere quotidiano. Inoltre, il contatto diretto con le aree verdi e altre infrastrutture naturali aiuterebbe a migliorare le prestazioni cognitive e a stimolare nell'uomo lo sviluppo dell'intelligenza naturalistica inducendo comportamenti ecosostenibili. La strategia del *green camouflage*, che sfrutta a proprio vantaggio l'inganno percettivo, risulta particolarmente idonea nell'ambito della *bioarchitettura*, che indirizza la sua ricerca a ottenere il minore impatto possibile sull'ambiente e sulla percezione sensoriale dell'uomo. Il vivere quotidiano a contatto con la natura facilita la stimolazione della *biofilia* e l'acquisizione della consapevolezza che l'essere umano fa parte integrante di questo «meraviglioso universo»⁸⁰, evolutosi insieme ad altre specie durante il lungo processo evolutivo iniziato circa 3,7 miliardi di anni fa. Tali ecosistemi ricreati, grazie anche alla loro sbalorditiva complessità e bellezza, inducono infine a una riflessione sul senso della vita stessa rintracciandovi la sua celata sacralità.⁸¹ Sulla base di tali considerazioni, adesso spetta all'uomo cambiare paradigmi e priorità, ponendo al servizio del nostro pianeta tutto il suo potenziale⁸² per porre rimedio al suo devastante operato⁸³, inaugurando in tal modo una nuova stagione *ecocentrica*.

⁷⁷ H. Kopnina et al., *The inclusion of biodiversity into Environmental, Social, and Governance framework: A strategy integration of eccentric extinction accounting*, in “Journal of Environmental Management”, vol. 351, February 2024. Available at: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0301479723025963>

⁷⁸ F. Natale, *Focus. Il futuro della biodiversità, dall'antropocentrismo all'egocentrismo*, in “ASVIS”, 2020. Available at: <https://www-2020.asvis.it/notizie/929-7815/focus-il-futuro-della-biodiversita-dallantropocentrismo-allecocentrismo>

⁷⁹ R. Berto, M. Pasini, G. Barbiero, *Biofilia sperimentale*, in “Culture della sostenibilità”, n. 10, anno V, 2012, pp. 162-184. Available at: <https://www.univda.it/wp-content/uploads/2018/11/Cult-Sostenibilit%C3%A0-10-161-184.pdf>

⁸⁰ Ch. Darwin, *L'origine delle specie* (1859), tr. it. di C. Balducci, Newton Compton, Roma 2010, p. 428.

⁸¹ U. Goodenough, *The Sacred Depths of Nature: How Life Has Emerged and Evolved*, Oxford University Press, Oxford 2023.

⁸² D. Salotto, *L'esperienza allargata. Riflessioni sull'Antropocene*, in “Scienza & Filosofia”, n. 21, 2029. Available at: <https://www.scienzaefilosofia.com/2019/06/29/lesperienza-allargata-riflessioni-sullantropocene/>

⁸³ Nel 2015 l'Assemblea generale dell'ONU ha approvato la cosiddetta Risoluzione delle Nazioni Unite A/RES/70/1 stabilendo ben 17 obiettivi dello sviluppo sostenibile, riportati poi nell'Agenda 2030. Tali obiettivi rappresentano una strategia ambiziosa per ristabilire un equilibrio necessario per un futuro migliore. Cf. United Nations, Sustainable Development website, *Transforming our world: the 2030 Agenda for Sustainable Development*. Available at: <https://sdgs.un.org/2030agenda>

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- Anastasi, L., *Greta Thunberg: la guerriera del cambiamento climatico*, EcoBnb, 2019. Available at: <https://ecobnb.it/blog/2019/06/greta-thunberg-sciopero-clima/>
- Asafu-Adjaye, J. et al., *Il manifesto degli ecomodernisti*, tr. it. di P. Feletig. Available at: <https://www.ecomodernism.org/italiano>
- Barbiero, G., *Biofilia e Gaia: due ipotesi per una ecologia affettiva*, in Falchetti, E., Utzer, B., *I linguaggi della sostenibilità*, ANMS, Roma, 2013, pp. 127-146. E-book available at: <https://www.anms.it/upload/rivistefiles/498.PDF>
- Barbiero, G., *Ecologia affettiva. Come trarre benessere fisico e mentale dal contatto con la natura*, Mondadori, Milano 2017.
- Barbiero, G., *Una mente silenziosa immersa nella natura*, in G. Barbiero, G., Benessia, A., Bianco, E., Cammino, E., Ferrando, M., Dinajara, D., Vittori, R., *Di silenzio in silenzio*, Anima Mundi, Otranto 2012, pp. 23-55.
- Barbiero, G., Berto, R., *From Biophilia to Naturalist Intelligence Passing through Perceived Restorativeness and Connection to Nature*, in “Annals of Reviews&Research”, vol. 3(1), Jupiter Publishers, 2018, pp. 12-17. Available at: <https://juniperpublishers.com/arr/pdf/ARR.MS.ID.555604.pdf>
- Bateson, G., *Mente e natura* (1979), tr. it. di G. Longo, Adelphi, Milano 1984.
- Bellini, O.-E., *Green Camouflage: una nuova identità per le infrastrutture urbane nella città densa*, in Cerasoli, M., *Città/Ciudad/City. Memoria/Memorial/Memory. Gente/Personans/People*, Tre E-Press, Roma, 2014, pp. 58-68.
- Benett, K., *Savanna Hypothesis and Landscape Preferences*, in *Encyclopedia of evolutionary psychological science*, Springer Int. Publishing, 2019, pp. 1-4.
- Berto, R., Barbiero, G., *Biophilic Quality Index: come rendere “rigenerativo” l’edificio nZE*, in Azero, 2017, pp. 88-95. Available at: https://www.univda.it/wp-content/uploads/2018/11/2017-05-Azero-25_88-95-BQI.pdf
- Berto, R., Pasini, M., Barbiero, G., *Biofilia sperimentale*, in “Culture della sostenibilità”, n. 10, anno V, 2012, pp. 162-184. Available at: <https://www.univda.it/wp-content/uploads/2018/11/Cult-Sostenibilit%C3%A0-10-161-184.pdf>
- Bonazzi, F., *Il design biofilico insegna a vivere ma anche a progettare insieme alla natura*, in *Outdoor, si consolida l’arredo a cielo aperto*, “Pambianco Design Magazine”, n. 1, febbraio/marzo 2024, pp. 24-29. Available at: <https://magazine.pambianconews.com/pambianco-design-magazine/#1>
- Browning, W.-D., Ryan, C.-O., Clancy, J., *14 Patterns of Biophilic Design. Improving health & well-being in the built environment*, New York 2015. Available at: <https://www.terrapinbrightgreen.com/reports/14-patterns/>
- Browning, W.-D. and Ryan, C.-O., *Nature Inside: a Biophilic Design Guide*, Rib, London 2020.
- Caldwell, L.-K., *International environmental policy: from the twentieth to twenty-first century*, Duke University Press, Durham 1996.

- Chomsky, N., *Poteri illegittimi. Clima, guerra, nucleare: affrontare le sfide del nostro tempo* (2023), a cura di V. Nicolì, Ponte alla Grazie, Milano 2023.
- Darwin, Ch., *L'origine delle specie* (1859), tr. it. di C. Balducci, Newton Compton, Roma 2010.
- Dirindin, N., *La metafora della rana bollita: schizziamo fuori dalla pentola prima che sia troppo tardi. Editoriale* in “Epidemiologia e Prevenzione”, n. 46(3), pp. 121-122, 2022. Available at: <https://salutedirittofondamentale.it/wp-content/uploads/2022/06/editoriale.pdf>
- Eldredge, N., *Darwin. Alla scoperta dell'albero della vita*, Gruner + Jahr/Mondadori, Milano 2009.
- Forasassi, F., *Animali e vegetali, il WWF lancia l'allarme: “Ha inizio la sesta estinzione di massa”*, in “Cittadellarte Journal”, 2022. Available at: <https://journal.cittadellarte.it/arte-societa/animali-vegetali-wwf-lancia-lallarme-inizio-la-sesta-estinzione-massa>
- Galimberti, U., *I vizi capitali e i nuovi vizi*, Feltrinelli, Milano 2003.
- Gardner, H., *Educazione e sviluppo. Intelligenze multiple e apprendimento*, Erikson, Gardolo, Trento 2008, p. 64.
- Gibertini, G., *Biologia della forma animale*, EUS, Roma 1984.
- Giusio, M., *Ecobioetica*, Accademia d'Idee, Palermo 2022.
- Goodenough, U., *The Sacred Depths of Nature: How Life Has Emerged and Evolved*, Oxford University Press, Oxford 2023.
- Heath, O., Jackson, V., Goode, E., *Creating positive Spaces using Biophilic Design*, Global Wellness Institute, 2018, pp. 1-56. Available at: <https://globalwellnessinstitute.org/wp-content/uploads/2018/12/biophilicdesignguide-en.pdf>
- Kellert, S.-R., Calabrese, E.-F., *The Practice of Biophilic Design*, ResearchGate, 2015.
- Kellert, S.-R., Heerwagen, J., Mador, M., *Biophilic Design: The Theory, Science and Practice of Bringing Buildings to Life*, John Wiley & Sons Inc, 2008.
- Kolbert, E., *La sesta estinzione. Una storia innaturale* (2014), trad. it. C. Peddis, Neri Pozza, Vicenza 2024.
- Kopnina, H., et al., *The inclusion of biodiversity into Environmental, Social, and Governance framework: A strategy integration of eccentric extinction accounting*, in “Journal of Environmental Management”, vol. 351, February 2024. Available at: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0301479723025963>
- Larghero, E., *Inizio e fine vita in una prospettiva bioetica*, in “Dasein”. *Rivista di filosofia e psicoterapia esistenziale*. ‘Le età della vita’, n. 8, 2019, p. 22. Available at: <https://www.psicoterapiaesistenziale.org/D8-Inizio-fine-vita-bioetica-Larghero.html>
- Lorenz, K., *L'altra faccia dello specchio*, tr. it. di B. Ceppi, Adelphi, Milano 1974.
- Lorenzoni, S., *Edward Wilson e l'ipotesi della biofilia*, in “Curiosi di natura”, 2022. Available at: <https://www.curiosadinatura.com/2022/01/07/edward-wilson-ipotesi-della-biofilia/>
- Marchesini, R., *Postumanismo e tecnoscienza*, in “Scienza e Filosofia”, *Umano/Post-Umano*, n. 3, Firenze 2010, pp. 150-159. Available at: https://www.scienzaefilosofia.com/wp-content/uploads/2018/03/res546953_14-MARCHESINI.pdf

- Marchesini, R., *Technophysiology or how technology modifies the Self*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2023.
- Marselle, M.-R., Irvine, K.-N., Arribas, A.-L., Warber, S.-L., *Does perceived restorativeness mediate the effects of perceived biodiversity and perceived naturalness on emotional well-being following group walks in nature?*, in “Journal of Environmental Psychology”, vol. 46, June 2016, pp. 217-232. Available at: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0272494416300275>
- Monaco, S., *TreeHotel*, in “Domus”, 2011. Available at: <https://www.domusweb.it/it/architettura/2011/07/09/tree-hotel.html>
- Natale, F., *Focus. Il futuro della biodiversità, dall'antropocentrismo all'egocentrismo*, in “ASVIS”, 2020. Available at: <https://www-2020.asvis.it/notizie/929-7815/focus-il-futuro-della-biodiversita-dallantropocentrismo-allecocentrismo>
- Pagano, P., *Antropocentrismo, biocentrismo, ecocentrismo: una panoramica di filosofia ambientale*, in “Energia, ambiente e innovazione”, ENEA, anno 50, n. 2, marzo-aprile 2004, pp. 72-86. Available at: <https://www.eai.enea.it/component/jdownloads/?task=download.send&id=916&catid=41&Itemid=1056>
- Petracchini, F., *La biodiversità salverà le città del futuro: le buone pratiche da incentivare*, in “Sostenibilità e Smart City” NetworkDigital360, 2023. Available at: <https://www.agendadigitale.eu/smart-city/la-biodiversita-salvera-le-citta-del-futuro-le-buone-pratiche-da-incentivare/>
- Pievani, T., *La terra dopo di noi*, Contrasto, Milano 2023.
- Risari, G., *Coscienza umanistica. Identità, “produttività” e biofilia in Erich Fromm*, in “Der Internationalen Erich-Fromm-Gesellschaft, The International Erich From Society, 2010, pp. 1-3.
- Salotto, D., *L'esperienza allargata. Riflessioni sull'Antropocene*, in “Scienza & Filosofia, n. 21, 2029. Available at: <https://www.scienzaefilosofia.com/2019/06/29/lesperienza-allargata-riflessioni-sullantropocene/>
- Schweitzer, A., *Rispetto per la vita* (1957), tr. it. di C. Walter, Edizioni di Comunità, Milano 1965.
- Spada, A., *Riforestazione urbana: una sfida per lo sviluppo di città verdi e inclusive*, in “ZeroCO2 magazine”, 2023. Available at: <https://zeroco2.eco/it/magazine/ambiente/riforestazione-urbana/>
- Wijesooriya, N., Markauskaite, L., Brambilla, A., *Biophilic Quality Matrix: A tool to evaluate the biophilic quality of a building during early design stage*, in “Cleaner Production Letters”, vol. 8, 2025, pp. 1-14. Available at: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S266679162500003X?via%3Dihub>
- Wilson, E.-O., *La creazione. Un appello per salvare la vita sulla terra* (2006), tr. it. di G. Barbiero, Adelphi, Milano 2008.
- WWF Italia, *Il pianeta rischia di andare in “rosso”*, 2021. Available at: <https://www.wwf.it/pandanews/animali/allarme-estinzioni-pianeta-rischia-di-andare-in-rosso/>
- Yeang, K., *Designing with Nature: The Ecological Basis for Architectural Design*, McGraw-Hill, 1995.
- Yeang, K., *Ecoskyscrapers and Ecomimesis: New tall building typologies*, CTBUH - 8th World Congress, Dubai 2008, pp. 1-11. Available at: <https://global.ctbuh.org/resources/papers/download/447-ecoskyscrapers-and-ecomimesis-new-tall-building-typologies.pdf>

VERSO UNA MODA ECOLOGICA: LA LEZIONE DI EUGEN FINK E I NUOVI TESSUTI CRUELTY-FREE

Ivana Randazzo

 ORCID: 0000-0001-6260-4270

Università di Catania (03a64bh57)

Contacts: ivana.randazzo@unict.it

ABSTRACT

La moda viene paragonata da Eugen Fink ai fiori di ciliegio giapponesi, che, sebbene belli e luminosi, vengono rapidamente spazzati via dal vento: tradizionalmente considerata effimera e fugace, la moda è un fenomeno culturale da prendere sul serio. La sfida etica nella moda odierna è quella di salvaguardare il pianeta e rispettare l'ambiente. La rivoluzione verde nel settore della moda tende a sostituire i prodotti chimici con quelli naturali, tra cui i materiali vegani rivestono particolare importanza. Il saggio mostra come l'uso di tessuti eco-compatibili non riduca in alcun modo il valore estetico dei capi di moda e che i nuovi materiali riciclati, basati sull'economia circolare, consentano comunque di ottenere prodotti di alta qualità.

Parole chiave: sostenibilità, estetica, moda, nuovi materiali.

TOWARDS ECO-FRIENDLY FASHION: EUGEN FINK'S LESSON AND NEW CRUELTY-FREE FABRICS

Fashion is compared by Eugen Fink to Japanese cherry blossoms, which although beautiful and bright the wind carries away quickly: traditionally considered ephemeral and fleeting, fashion is a cultural phenomenon to be taken seriously. The ethical challenge in fashion today is how to safeguard the planet and respect the environment. The green revolution in the fashion industry tends to replace chemical products with natural ones, among which vegan materials are of particular importance. The essay shows how the use of eco-friendly fabrics does not in any way reduce the aesthetic value of fashion items and that new recycled materials, based on circular economy, nevertheless make it possible to obtain high-quality products.

Keywords: sustainability, aesthetics, fashion, new materials.



1. FILOSOFIA DELLA MODA

Nel 1969 Eugen Fink affermava che il professionista di moda deve essere consapevole di «maneggiare un materiale che è più esplosivo della dinamite (piccole quantità possono produrre effetti dirompenti), una forza che può spingere gli amanti verso un abbraccio passionale, come l'onda d'urto di un'esplosione che li attraversa, che crepita negli abiti con fiammelle e bagliori, che alletta e può dar vita a qualcosa di seducente e brillante»¹. Oggi questa considerazione non solo si dimostra attuale ma si assiste ad un ampliamento della prospettiva proposta da Fink, il quale valorizza attraverso la fenomenologia l'esperienza della moda.

Fink non avrebbe infatti immaginato che le piccole quantità che possono produrre effetti dirompenti, sarebbero diventate anche quelle innovazioni che la sensibilità contemporanea lega ad un uso consapevole di nuovi materiali di origine non animale. Oggi nella moda che progetta e realizza abiti con tessuti tratti da scarti di frutta² o di verdura si concretizza il nesso tra estetica, etica ed ecologia che viene imposto dai gusti dei consumatori³ e prende forma nelle scelte dei produttori⁴.

A dimostrazione del fatto che il corpo si esprime non solo attraverso le parole e i gesti ma anche attraverso ciò che indossa: abiti e ornamenti diventano espressione del gusto, dello “stile”, della cultura di appartenenza e danno visibilità ai problemi del proprio tempo.

L'abbigliamento è infatti stato da sempre una forma di rappresentazione della cultura umana. Scrive sempre Fink, la moda è «un documento culturale di altissimo livello, un attributo dell'umanità, [...] strumento di protezione dalle intemperie in contesti di climi rigidi; l'abbigliamento come forma convenzionale di costume, così come stabilito da usi e convenzioni in una determinata comunità, indicante lo status, gli onori, i privilegi, i ruoli di chi lo indossa; l'abbigliamento conforme alle idee morali di un popolo o di un circolo culturale»⁵. L'abito dunque possiede a volte un linguaggio operativo a volte uno simbolico e misterioso e cambia in base alla moda⁶.

Per moda si intende un tipo di comportamento temporaneo in un contesto sociale, come il modo di vestirsi o di organizzare una festa. Il fatto che la moda sia un fenomeno transitorio e che duri poco, non significa che non rappresenti qualcosa di serio, anzi al contrario pur nel suo essere fugace ed effimero vive con l'uomo. A differenza dell'animale che vive con la sua nudità, il vestirsi e lo svestirsi appartengono all'essere umano e lo accompagnano in ogni momento della vita.

La moda viene paragonata da Fink ai fiori di ciliegio giapponesi, che seppur belli e luminosi il vento li porta via velocemente, cambia con il cambiare delle stagioni ma non come accade in natura rispettandone

¹ E. Fink, *Moda. Un gioco seduttivo*, Einaudi, Torino 2024, p. 48.

² Gli scarti della monocoltura delle banane nel progetto *From Plantation to Pavilion*, presente alla Biennale di Architettura Venezia 2025, rappresentano una risorsa anche per l'edilizia. Attraverso un processo di riuso delle fibre di banane, i rifiuti agricoli diventano materiale da costruzione: “Con 135 milioni di tonnellate all'anno, le banane sono il frutto più consumato al mondo. Tuttavia, ogni anno generano anche quasi 115 milioni di tonnellate di rifiuti agricoli [...] *From Plantation to Pavilion* immagina un futuro in cui l'architettura e le TEK favoriscano equità, equilibrio ecologico e sostenibilità”. In Ratti C., (a cura di), *Intelligens. Natural. Artificial. Collective*, La Biennale Venezia, Venezia, 2025, p. 146.

³ Cfr. L. Ciuni/ M. Spadafora, *La rivoluzione comincia dal tuo armadio. Tutto quello che dovrete sapere sulla moda sostenibile*, Solferino, Milano 2020.

⁴ F. R. Rinaldi/ S. Testa, *L'impresa moda responsabile. Integrare etica ed estetica nella filiera*, Egea, Milano 2022.

⁵ E. Fink, *Moda. Un gioco seduttivo*, cit., pp. 4-5.

⁶ Fink intende per moda «il modo in cui si parla, si pensa e si scrive, il modo in cui si costruisce, si abita, si arreda, il modo in cui ci si veste, ci si comporta, cosa si intende per buone maniere, come si trascorre il tempo libero, come si flirta e ci si presenta, come si organizza un banchetto o si assume un atteggiamento composti in presenza di un lutto [...] può anche stare ad indicare in senso generico, quello che si suole chiamare lo “stile” di un'epoca, uno spirito onnicomprensivo e globale che definisce e armonizza tutte le espressioni della vita”. *Ivi*, p. 19.

le leggi: al contrario la moda «modula il corso del sole attraverso cicli di giorni e di anni, adorna con le sue fantasie il naturale ritorno dell'eternamente identico»⁷.

2. NUOVI MATERIALI *CRUELTY-FREE* PER LA MODA

Coloro che si occupano di progettare, produrre e vendere abiti non solo devono considerare il potere attrattivo del corpo ma oggi più che mai devono fare i conti con la rispettabilità etica dei materiali. Non solo devono sposare le intuizioni dell'artista/designer in merito a forme, colori, alla sua capacità di riconoscere il linguaggio simbolico ma devono anche fare i conti con un mondo in cambiamento sempre più attento alla sostenibilità: “The role of the designer has always been to develop collections that are current and have the correct degree of innovation to serve the market they are intended for. Decisions the designer makes in product development have an influence on the materials (components) that are selected as well as the manufacturing process a product will go through. It is believed that approximately 8000 chemicals are used in the development of fabric, as well as high-energy consumption manufacturing processes [...] Developing eco fashion will put a far greater responsibility on the designer who has to contend with a whole range of challenges not usually encountered by other designers”.⁸ Si è infatti nel pieno di una rivoluzione green nel settore della moda, con ridotti costi per l'ambiente, dove si tende a sostituire prodotti chimici con prodotti naturali.

Un modello esemplare in questa direzione è la pelle realizzata con scarti di arance e ficodindia dalla startup siciliana *Ohoskin*, che ha brevettato un tessuto cruelty-free. Il nome fa riferimento alle parole Orange, Opuntia (che è il nome scientifico del ficodindia) e a Skin che sta per involucro che avvolge, come la pelle che copre il corpo. Del tutto simile alla pelle animale, è però sostenibile e vegana. Risparmia la vita degli animali e si basa su una economia circolare che evita sprechi e permette il riciclo dei materiali, producendo un prodotto di qualità, totalmente italiano. Dai sottoprodotti industriali di arance e ficodindia che l'industria alimentare e cosmetica produce annualmente in Sicilia, vengono trasformate tonnellate di materiale al fine di realizzare una pelle che ha trovato spazio nel mondo della moda, dell'arredamento e delle auto. Realizzata senza uccidere animali e senza processi inquinanti, *Ohoskin* è oggi la prima pelle artificiale *plant-based* e non fossile, disponibile per usi che riducono nei processi industriali l'impronta di carbonio e allungano il ciclo di vita dei prodotti, rispettando animali e pianeta⁹.

Il centro di lavorazione è a Butera, in provincia di Caltanissetta. Presso la Sicilbiotech Srl vengono trasformati gli scarti di arance e cactus in pelle vegana, da qui il semilavorato passa in Lombardia nell'azienda Novartioplast, in cui la pelle vegana prende l'aspetto che la fa apparire come se fosse cuoio animale, tanto alla vista che al tatto¹⁰. *Ohoskin* è stata premiata con la *Menzione Speciale Eni Joule for Entrepreneurship* per innovatività e sostenibilità, il 16 ottobre 2023 da ENI. La cerimonia al Palazzo del Quirinale ha visto la

⁷ *Ivi*, pp. 20-21.

⁸ D. Smal, *Eco fashion: fashion fad or future trend?* In *Image & Text*, 2008, p. 111.

⁹ L'imprenditrice siciliana Adriana Santanocito studia fashion design a Milano. Fonda Orange Fiber, creando filati tessili con gli scarti degli agrumi filati tessili. Nel 2019 brevetta Ohoskin, la pelle ecosostenibile, di origine vegetale. Collaborando con il chimico Roberto Merighi e l'azienda Novartioplast.

¹⁰ La passione per la Sicilia e per un pianeta migliore passa anche dall'educazione e dalla formazione e l'imprenditrice in prima persona scommette sotto questo aspetto. Lavorando non solo a livello internazionale, ma restando legata alla sua terra e lavorando con i giovani studenti di un liceo artistico di Giarre per trasmettere la passione per la moda e per l'ambiente, rendendosi disponibile e propositiva. L'imprenditrice per il secondo anno consecutivo ha lavorato con gli studenti del liceo artistico Guttuso di Giarre alla realizzazione di progetti con l'uso della pelle vegana, ecosostenibile. Ho reperito queste informazioni da una visita sul campo e dall'incontro con l'imprenditrice nell'ambito del PCTO *Ohoskin. L'importanza del designer: progettazione del pensiero per l'approccio alla moda sostenibile*, presso il Liceo Artistico “Guttuso” di Giarre.

partecipazione del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella che ha donato il premio all'azienda, che si è distinta per la sua soluzione circolare. Il tessuto nato nella terra siciliana si è contraddistinto per le sue prestazioni e qualità tattili, ideale per l'uso in numerosi settori dalla moda all'auto¹¹.

Questo cambiamento si inserisce in un processo di cambiamento che sta attraversando tutta l'industria tessile a livello globale: "Recent innovations in the textile industry illustrate a significant shift towards sustainability, driven by both technological advancements and eco-friendly practices that address a range of environmental and social concerns. This transformation reflects a growing recognition of the necessity to balance industrial production with ecological responsibility and social equity. Technological progress, in particular, has had a profound impact on the industry, enabling the development and implementation of more sustainable production methods. One of the key innovations is the introduction of new materials, such as recycled fibers derived from plastic waste and textile scraps, which help reduce the industry's reliance on virgin materials and decrease its environmental footprint. Prominent companies like Kvadrat and Orange Fiber are at the forefront of this shift, incorporating recycled and bio-based materials into their production processes. For instance, Orange Fiber utilizes citrus peel waste, a by-product of the agro-food industry, to create textiles. This process not only reduces waste but also offers significant social and economic benefits by addressing the environmental challenges faced by the food industry"¹².

Un esempio italiano di innovazione nel settore conciario che segue questo trend è l'*Activated Silk L1 Bio-finishing System*, una biotecnologia che sfrutta le proteine prodotte dal baco da seta per la finitura della pelle. Combinando prestazioni elevate, biodegradabilità e una notevole riduzione di CO₂, risponde agli obiettivi di sostenibilità per la salute delle persone e degli ecosistemi. Questa eccezionale innovazione ha trovato spazio in una azienda marchigiana, la Pellami DUE C, che si impegna a «mutare la pelle italiana nel segno di un'eleganza leggera come una farfalla che segue la traiettoria del comfort, della sicurezza, dell'etica»¹³.

L'azienda italiana Pellami DUE C crea tessuti simili ai tradizionali pellami ma con l'uso di nuove fibre eco-innovative in linea con gli obiettivi etici dell'ONU. La "formula EBN", nata dalla biocosmesi, (ecologica, biologica e naturale) sostituisce i prodotti petrolchimici con la sintesi dei cristalli dei bachi da seta, conferendo alla pelle una texture naturale e una finitura setosa. La forza della Pellami DUE C sta nel «rivoluzionare l'industria del pellame, realizzando prodotti sostenibili e performanti. Vogliamo essere pionieri nell'adozione di pratiche sostenibili e tecnologicamente avanzate, stabilendo nuovi standard di eccellenza e rispetto ambientale. Immaginiamo un futuro dove il bello sia una scelta consapevole, senza alcun compromesso per il nostro ambiente»¹⁴.

3. LA MODA ECOSOSTENIBILE TRA ETICA ED ESTETICA

L'attenzione prestata alla salvaguardia del pianeta, ai cambiamenti climatici, al rispetto dell'ambiente si ripercuote anche in un maggior valore attribuito alla moda tradizionalmente considerata mutevole e di

¹¹ Ohoskin premiato dal Presidente della Repubblica Sergio Mattarella nell'ambito degli Eni Awards 2023 in <https://ohoskin.com/ohoskin-eni-awards/>

¹² C. Garofalo/C. G. Barale/ L. Parodi, *Aesthetics and Sustainability in Textile Design*. The Barcelona Conference on Arts, Media & Culture 2024, p. 119.

¹³ *Lineapelle, ecco la pelle al baco anti Co2: così il cuoio diventa seta* in https://www.lastampa.it/economia/2024/09/19/news/lineapelle_econceria_italiana-14645157/

¹⁴ *Formula EBN – Vision and Mission* in <https://www.duecspa.com/landing-ebn/>. Il sistema migliora la circolarità e riduce le emissioni di CO₂ fino all'82% grazie alla diminuzione dei polimeri e al risparmio energetico nella produzione.

scarsa importanza. Indossare abiti con pelle vegana, che inoltre non necessitano di essere lavati e che sono resistenti all'usura, rende evidente come i pregiudizi morali legati ai capricci della moda siano non solo molto lontani dall'importanza che gli riconosce Fink ma anche estranei alla sensibilità. Si parla spesso di consumismo quando si acquista un bene superfluo e non necessario, perché dal punto di vista ecologico rappresenta solo uno spreco.

Un abito green che possiede le caratteristiche di essere antimacchia, idrorepellente, traspirabile, antibatterico, anti smog, anti sporco, anti raggi UV, creato con materiali sostenibili, è ciò che si va diffondendo sempre più nel mercato della moda e sta cambiando anche il modo in cui vengono fatti gli acquisti; basti pensare ad una maglietta con il trattamento antispurco in cui restando gli indumenti puliti viene risparmiata acqua ed energia per i lavaggi frequenti. Tutto ciò consente agli acquirenti esperti di moda di investire in capi che dureranno nel tempo perché maggiormente utilizzabili¹⁵.

Nell'ambito della sostenibilità un valore che appare significativo è quello della longevità dei vestiti. Una particolare attenzione ad esempio è rivolta all'abbigliamento per l'infanzia. I bambini crescono in fretta e spesso gli abiti vengono utilizzati per pochi mesi o addirittura poche settimane. A tal fine le aziende cominciano a proporre il riutilizzo dei vestiti alla community dei loro clienti: "Babies grow with such a speed meaning that they rarely wear out the garments. Therefore, the company aims to increase the longevity of the garments by circulating it between the subscribers [...] It is more general in the sense that we set out to investigate ways in which design aesthetics, material and the senses have an impact on high use frequency aiming to understand longevity as a parameter for sustainability in textiles and clothing"¹⁶.

Come afferma Fink, la moda nasconde molte potenzialità, ricopre un ruolo non solo estetico ma anche sociale nella vita dell'uomo, ci parla di chi ognuno di noi è e non serve solo a proteggersi dal freddo o ad essere utile quando si lavora per muoversi comodamente¹⁷.

Ciò che l'ha resa un fenomeno giudicato culturalmente "inferiore" e negativo, come ad esempio sosteneva Rousseau, e quindi per certi aspetti sottovalutato, risiede nella convinzione che ciò che è valido dura nel tempo e forse proprio la moda green potrebbe portare a rivalutare la moda come qualcosa di serio e non di frivolo e superfluo (sebbene Oscar Wilde affermasse che nulla è più necessario del superfluo!¹⁸).

A differenza che nel passato in cui i vestiti erano segno di appartenenza ad un certo ceto sociale, oggi l'area di influenza della moda non riguarda più le occasioni e le cerimonie¹⁹ ed esprime con più evidenza le tensioni culturali, le preoccupazioni condivise e i valori in gioco. La moda *cruelty-free* fornisce un accesso a questa sensibilità, per un verso derivando da essa e per l'altro fornendole una risposta.

¹⁵ Cfr. I. Randazzo, *Smart Clothing* "between Fashion and Technology", in "Visual Culture Studies", numero monografico 8: *Wearable – I media di cui vestirsi*, pp. 163-172.

¹⁶ Cfr. L. Ravnløkke, A. Bang, *The Body Stocking: Design Aesthetics and Functionality as a Means for Sustainable Fashion and Textiles*, in *Celebration & Contemplation*, 10th International Conference on Design & Emotion, 27-30 September Amsterdam 2016, pp. 378-379.

¹⁷ Per Fink: "Il corpo non è il guscio della nostra vita, non è il suo involucro, non è la sua tana e non è nemmeno uno strumento per la mente e per la libertà: il corpo vivente è la nostra realtà terrena, al cui interno natura e libertà si pervadono a vicenda". E. Fink, *Moda. Un gioco seduttivo*, cit., p. 16.

¹⁸ "We live in an age when unnecessary things are our only necessities", O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Joseph Bristow (ed.), in *The Complete Works of Oscar Wilde*, vol. 3, Oxford University Press, Oxford 2005, p. 248.

¹⁹ Nel XVII e durante la prima metà del XVIII secolo, il fasto e la magnificenza della corte trovavano la loro più adeguata manifestazione nei materiali preziosi e nella perizia artigianale (sete broccate, complessi ricami metallici, profusione di gioielli, finissimi ed elaborati merletti ecc.), in armonia con il sontuoso apparato barocco di palazzi e residenze. E. Morini, *Storia della moda. XVIII-XXI secolo*, Skira, Milano 2010, p. 19. Cfr. M. Finaurini, *La grammatica dei tessuti*, Gribaudo, Milano 2022.

Il bisogno di coniugare bellezza ed etica, nel rispetto del vivente, ispira innovazioni tecniche che modificano la filiera produttiva assecondando un sentimento di ricerca per cui nel consumo il bello oggi deve essere anche buono. Da questo punto di vista, metodologicamente, si tratta allora di ampliare lo sguardo dei classici di riferimento per la filosofia della moda sino ad includere anche questo nesso etico-estetico nella ricognizione della moda contemporanea in rapporto alla crisi ecologica.

La moda abbraccia infatti un'ampia sfera che tocca quasi ogni ambito della vita quotidiana: dall'abbigliamento sportivo a quello di lavoro. Oggi tutto ciò che è *fashion design* appartiene anche agli adolescenti e ha sempre più un carattere internazionale grazie ai numerosi mezzi di comunicazione: «Non è necessario “essere presenti” alle sfilate, ai ricevimenti a corte, alle corse di cavalli, alle prime teatrali, ai festival del cinema, là la moda è “creata” nelle sofisticate poltrone delle sale da orchestra o nei lussuosi hotel sportivi, lì la telecamera è accesa e trasmette in ogni casa la visione di deliziosi e raffinati abiti firmati»²⁰.

Come aveva osservato già Simmel, la moda si caratterizza sempre per l'alternarsi tra pubblico e privato, tra seguire i gusti contemporanei e il distinguersi: «[La moda] non può mai distribuirsi in maniera uniforme, e questo carattere non generalizzabile è fonte di gratificazione per l'individuo, perché gli conferisce un tratto singolare che non passa inosservato, ma al tempo stesso gli procura la certezza interiore di poggiare sullo zoccolo di una collettività che condivide una stessa ambizione»²¹. Esprime una tensione tra l'impulso all'imitazione e quello alla differenziazione che contraddistingue la vita sociale dell'uomo, da una parte il sentirsi uguali agli altri offre un senso di sicurezza e di appartenenza ma dall'altro è forte il desiderio di distinguersi, di sentirsi unici. In questo schema va collocata anche la moda *cruelty-free*, dove la scelta del singolo consumatore si sviluppa nel doppio canone dello stile personale e della responsabilità collettiva.

Come afferma Barthes la moda è un fenomeno sociale: «è in effetti imitazione collettiva di una novità regolare; anche quando pone come proprio alibi l'espressione di un'individualità o, come si direbbe oggi, di una “personalità”, si tratta sempre di un fenomeno di massa, al quale i sociologi si sono spesso interessati, trovandovi l'esempio privilegiato di una dialettica pura tra l'individuo e la collettività»²².

4. CONCLUSIONI

Con la mondializzazione della produzione di abiti e tessuti, i capi diventano sempre più economici e una certa moda è quasi costretta a cambiare sempre più rapidamente (*fast fashion*) ma per contrasto tutto ciò promuove sempre più l'attenzione verso l'utilizzo di prodotti ben fatti ma realizzati con materiali sostenibili per l'ambiente e che rispettino la vita: “From the choice of materials, we give preference to the natural and pollution-free materials, take natural animal and plant materials as raw materials, such as cotton, hemp, silk, wool, leather and other non-chemical additive fabrics. Or use new high-tech fabrics, such as soy fiber fabrics, milk fiber fabrics, natural colored cotton fabrics and modal fabrics, which are less polluting to the environment. Material decomposition and reuse can promote material circulation”²³.

²⁰ E. Fink, *Moda. Un gioco seduttivo*, cit., p. 28.

²¹ G. Simmel, *Filosofia della moda* [1910], in Id., *Estetica Sociale*, a cura di A. Pinotti e B. Carnevali, Einaudi, Torino 2020 p. 209.

²² R. Barthes, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, Einaudi, Torino 2006, p. 19.

²³ W. Qiuhuan, *Research on Contemporary Green Clothing Design Based on Ecological Aesthetics*, in *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, volume 294, 2019, p. 486.

Nella sua attenzione alla realizzazione di un mondo più pulito e più sano la moda mostra tutta la sua seria ed effimera identità. L'uso di materiali innovativi, legati all'economia del riciclo, contribuisce alla salvezza del pianeta, al rispetto per gli animali, al benessere dell'uomo di oggi e del domani. Inoltre l'uso di tessuti *eco-friendly* non significa ridurne in nessun modo il valore estetico, basti pensare all'arredamento di lusso con uso di seta biologica sostenibile (la seta viene ottenuta raccogliendo i bozzoli dopo l'uscita delle farfalle)²⁴.

La moda è un continuo gioco senza fine: «Non appena le classi inferiori - afferma Simmel - cominciano ad appropriarsene, scavalcando i confini definiti dalle classi superiori e minacciando di annacquare l'unità di una reciproca coappartenenza che trovava un simbolo appunto nella moda, i privilegiati voltano le spalle alle tendenze in voga per adottarne subito delle altre, tornando così a differenziarsi dalle grandi masse - e il gioco può ricominciare»²⁵.

Anche per Fink la moda è un gioco: un gioco di seduzione: «la moda esagera e nasconde, esagera nascondendo e nasconde mettendo in evidenza, vistosamente, rivela coprendo, cela mentre accentua quel che è nascosto»²⁶.

Fondamentale il ruolo dell'educazione ad affinare il gusto, non solo in merito alle abitazioni, al cibo ma anche alla stessa moda: «è un compito culturale e pedagogico di prim'ordine far sì che l'essere umano raggiunga un'autoconsapevolezza in quanto giocatore che gode del vivere nel mondo incantato della bella apparenza come un mago dell'immaginazione, nel "tempo libero" e nel "gioco di società", cui appartiene anche la moda con i suoi sottilissimi oggetti color arcobaleno, che danzano come schiuma scintillante sulle onde pesanti e scure della corrente della vita»²⁷.

Produrre oggetti belli ma allo stesso tempo sostenibili, capaci di garantire un futuro concreto alle prossime generazioni diventa una vera e propria sfida. Educare al gusto ed educare al rispetto per l'ambiente possono diventare un'unica cosa perché come afferma Fink, «pensare in modo saggio non implica necessariamente solennità o altisonanza ed è anche possibile meditare sulla morte con leggerezza e riflettere con gravità su quel che, delicato e fugace, "sorge dalla schiuma del mare"»²⁸.

²⁴ Tra i più celebri produttori di seta biologica si ha il marchio *Peace Silk* in cui non viene utilizzata violenza verso nessun animale. Le falene sono considerate esseri fondamentali per il nostro ecosistema e vengono tutelate, infatti la delicata incisione sul bozzolo di seta permette il ciclo della vita di questi animali. Nonostante ne conseguano filamenti di seta più corti è stata sviluppata una tecnica per avvolgere i fili e filarli abilmente così da ottenere un filato continuo chiamato charmeuse, cfr. *La nostra storia* in <https://www.peacesilk.global/our-story>.

²⁵ G. Simmel, *Filosofia della moda* [1910], in Id., *Estetica Sociale*, cit., p. 204.

²⁶ E. Fink, *Moda. Un gioco seduttivo*, cit., p. 41.

²⁷ *Ivi*, p. 76.

²⁸ *Ivi*, p. 32.



Gioielli realizzati con pelle “ohoskin” da studenti del Liceo Artistico “Guttuso”, Giarre (CT).



Abito realizzato con pelle “ohoskin” da studenti del Liceo Artistico “Guttuso”, Giarre (CT)

BIBLIOGRAFIA

- Barthes R., *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, Einaudi, Torino, 2006.
- Ciuni L./ M. Spadafora, *La rivoluzione comincia dal tuo armadio. Tutto quello che dovrete sapere sulla moda sostenibile*, Solferino, Milano 2020.
- Finaurini M., *La grammatica dei tessuti*, Gribaudo, Milano 2022.
- Fink E., *Moda. Un gioco seduttivo*, Einaudi, Torino 2024.
- Formula EBN – Vision and Mission in <https://www.duecspa.com/landing-ebn/>
- La nostra storia in <https://www.peacesilk.global/our-story>
- Garofalo C./ Barale G./ Parodi L, *Aesthetics and Sustainability in Textile Design*. The Barcelona Conference on Arts, Media & Culture 2024, pp.
- Lineapelle, ecco la pelle al baco anti Co2: così il cuoio diventa seta in https://www.lastampa.it/economia/2024/09/19/news/lineapelle_econceria_italiana-14645157/
- Morini E., *Storia della moda. XVIII-XXI secolo*, Skira, Milano 2010.
- Ohoskin premiato dal Presidente della Repubblica Sergio Mattarella nell'ambito degli Eni Awards 2023 in <https://ohoskin.com/ohoskin-eni-awards/>
- Qiuhan W., *Research on Contemporary Green Clothing Design Based on Ecological Aesthetics*, in *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, volume 294, 2019, p. 485-488.
- Randazzo I., *Smart Clothing” between Fashion and Technology*, in “Visual Culture Studies”, numero monografico 8: *Wearable – I media di cui vestirsi*, pp. 163-172.
- Ratti C., (a cura di), *Intelligens. Natural. Artificial. Collective*, La Biennale di Venezia, Venezia, 2025.
- Ravnløkke L., Bang A., *The Body Stocking: Design Aesthetics and Functionality as a Means for Sustainable Fashion and Textiles*, in *Celebration & Contemplation*, 10th International Conference on Design & Emotion, 27-30 September Amsterdam 2016, pp. 378–386.
- Rinaldi F./ S. Testa, *L'impresa moda responsabile. Integrare etica ed estetica nella filiera*, Egea, Milano 2022.
- Simmel G., *Filosofia della moda* [1910], in Id., *Estetica Sociale*, a cura di A. Pinotti e B. Carnevali, Einaudi, Torino 2020.
- Wilde O., *The Picture of Dorian Gray*, Joseph Bristow (ed.), in *The Complete Works of Oscar Wilde*, vol. 3, Oxford University Press, Oxford 2005.
- Smal D., *Eco fashion: fashion fad or future trend?* In *Image & Text*, 2008, pp. 100-112.
- .

ARTIVISMO TRANSMEDIA I4 EN EL ECOSISTEMA
MEDIÁTICO: REMEDIACIÓN, REAPROPIACIONISMO Y
VIRALIZACIÓN EN LA ERA DEL PRODUSO

Carolina Fernández-Castrillo

 ORCID: 0000-0001-6108-6440

Universidad Carlos III de Madrid (03ths8210)

Contacts: carolfer@hum.uc3m.es

ABSTRACT

Al igual que las especies se adaptan, coexisten y se extinguen, los medios de comunicación evolucionan según el contexto del momento. La investigación gira en torno al papel protagonista del productor en los procesos de ecoalfabetización para promover la defensa de la biodiversidad. El desarrollo de estrategias innovadoras —desde una perspectiva estética y educomunicativa, basada en el ecosistema (post)digital— puede contribuir a generar expresiones socioculturales de vanguardia, al tiempo que se establece un entorno seguro para acceder a información que, por lo general, resulta incomprensible, ineficaz o incluso inaccesible a través de los circuitos comunicativos, culturales y pedagógicos tradicionales. El estudio presenta una nueva metodología denominada «Transmedia Artivism i4», resultado de la convergencia de la difusión de la investigación, la innovación en la educomunicación y el activismo mediático. En el caso de la promoción de la participación ciudadana para la conservación de la diversidad biológica, las prácticas de hibridación y la evolución de los medios contribuyen a reforzar la función metacomunicativa de las expresiones artísticas y socioculturales en entornos híbridos, resultado de la combinación de acciones en espacios físicos e interconectivos. La propuesta actual aboga por el potencial empoderador de las estrategias experienciales multiplataforma basadas en la reapropiación y la cocreación para informar, sensibilizar y generar acciones en defensa de la biodiversidad. A partir de la observación de la influencia del ciberactivismo junto con el culture jamming, el arte performativo, inmersivo y guerrillero, comprenderemos en qué consiste esta subcategoría del activismo mediático.

Palabras clave: activismo mediático, alfabetización ecológica, ecología mediática, *phygital*.TRANSMEDIA ARTIVISM I4 IN THE MEDIA ECOSYSTEM: REMEDIATION, REAPPROPRIATION AND VIRALISATION
IN THE AGE OF THE PRODUSO

Just as species adapt, coexist, and become extinct, media evolve according to the context of the moment. The research revolves around the leading role of the producer in eco-literacy processes to promote the defense of biodiversity. The development of innovative strategies —from an aesthetic and educommunicative perspective, based on the (post) digital ecosystem— can contribute to generating cutting-edge sociocultural expressions, while establishing a safe



environment for accessing information that is generally incomprehensible, ineffective, or even inaccessible through traditional communicative, cultural, and pedagogical circuits. The study introduces a new methodology called «Transmedia Artivism i4», resulting from the convergence of research dissemination, innovation in educommunication, and media activism. In the case of promoting citizen engagement for the conservation of biological diversity, practices of hybridization and media evolution contribute to strengthening the metacommunicative function of artistic and sociocultural expressions in hybrid environments, resulting from the combination of actions in physical and interconnective spaces. The current proposal advocates for the empowering potential of multiplatform experiential strategies based on reappropriation and co-creation to inform, raise awareness, and create action in the defense of biodiversity. Based on the observation of the influence of cyberactivism alongside culture jamming, performative, immersive, and guerrilla art, we will understand what this subcategory of media activism consists of.

Keywords: media activism, eco-literacy, media ecology, *phygital*.

1. INTRODUCCIÓN

La celebración en 1992 de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Medio Ambiente y Desarrollo en Río de Janeiro supuso el punto de arranque para la incorporación de nuevos conceptos en materia de biodiversidad, junto a la propuesta de medidas para garantizar la conservación del planeta, que hallaron una línea de continuidad en los denominados Objetivos del Milenio, introducidos en 2001 en Nueva York. Sin embargo, se estima que desde el 2015 al menos 36 especies se han extinguido en la UE¹ y, según la Agencia Europea de Medio Ambiente², dos tercios de aquellas protegidas en este territorio siguen teniendo un estado deficiente o incluso malo.

La Estrategia de la UE sobre Biodiversidad para 2030 consiste en evitar y reponer el daño causado, protegiendo no solo a los mamíferos, sino también preservando la variedad de flora y fauna, al incluir aves, reptiles, insectos, etc. El objetivo es que, en el año 2050, los ecosistemas del mundo sean resilientes, estén restaurados y permanezcan debidamente protegidos. Sin embargo, en su nuevo mandato, la administración de Trump ha anunciado su intención de crear un comité con el poder de vetar las medidas sobre las especies al borde de extinción³, sentando de este modo un precedente desde la creación en 1973 de la Ley de Especies en Peligro de Extinción (*Endangered Species Act*, ESA).

La concienciación acerca de la creciente pérdida de biodiversidad debido a la acción humana debería suponer una de las principales líneas de acción educativas y socioculturales para involucrar tanto a los más jóvenes como al resto de la ciudadanía. En el caso de la generación Z, la crisis medioambiental supone una de sus principales preocupaciones en la actualidad, tal y como revela la *Encuesta sobre Juventud del Eurobarómetro*⁴. El cambio climático se considera uno de los cinco factores principales en el aceleramiento de la

¹ Comisión Europea, *Estrategia de la UE sobre Biodiversidad 2030: protección de la fauna y la flora*, 3 de marzo de 2023. Recuperado de https://spain.representation.ec.europa.eu/noticias-eventos/noticias-0/estrategia-de-la-ue-sobre-biodiversidad-2030-proteccion-de-la-fauna-y-la-flora-2023-03-03_es el 8 de julio de 2025.

² Agencia Europea de Medio Ambiente, *Biodiversity: state of habitats and species*, 5 diciembre 2024. Recuperado de <https://www.eea.europa.eu/en/topics/in-depth/biodiversity?activeTab=fa515f0c-9ab0-493c-b4cd-58a32dfae0a> el 8 de julio de 2025.

Parlamento Europeo, *Pérdida de biodiversidad: ¿por qué es una preocupación y cuáles son sus causas?*, en “Noticias Parlamento Europeo”, 25 de febrero de 2025. Recuperado de <https://www.europarl.europa.eu/topics/es/article/20200109STO69929/perdida-de-biodiversidad-por-que-es-una-preocupacion-y-cuales-son-sus-causas> el 8 de julio de 2025.

³ T. Perkins, *Trump orders likely to drive species' extinction, wildlife advocates warn*, en “The Guardian”, 11 de marzo de 2025. Recuperado de <https://www.theguardian.com/us-news/2025/mar/11/trump-wildlife-agencies-species-extinction> el 8 de julio de 2025.

⁴ Parlamento Europeo, *El coste de la vida y el medio ambiente son las principales preocupaciones de los jóvenes en la Unión Europea*, en “Noticias Parlamento Europeo”, 17 de febrero de 2025. Recuperado de

desaparición de la biodiversidad a escala mundial, «(...) junto con la pérdida de hábitats, la sobreexplotación, la contaminación y las especies exóticas invasoras»⁵.

La presente investigación ahonda en la búsqueda de nuevas fórmulas expresivas para tender puentes intergeneracionales en la búsqueda de estrategias que promuevan el conocimiento, la concienciación y la acción social con el fin de preservar y proteger la biodiversidad de nuestro planeta. Para alcanzar dicho fin, se establece un marco epistemológico centrado en la evolución del ecosistema mediático desde el reapropiacionismo cultural, el ciberactivismo y la comunicación transmedia. De este modo, se enfatiza la importancia del artivismo mediático, tanto en el contexto cultural como en el educativo, por su capacidad para impulsar cambios conductuales y sociales.

El objetivo principal de este estudio consiste en explorar el potencial movilizador de la aplicación del artivismo y las estrategias participativas intermediales en el aprendizaje experiencial para promover un escenario global e intergeneracional sensible a la necesidad de cambios profundos en nuestros estilos de vida. El estudio sirve de marco para la presentación de la metodología educomunicativa denominada «artivismo transmedia i4», que se fundamenta en la aplicación de los principios de intermedialidad, inmersión, interactividad e intercreatividad al ámbito formativo. Se trata de un método implementado por la autora, resultante del influjo de algunas de las tendencias fundamentales de la vanguardia comunicativa, artística y activista desde principios del siglo XX hasta la actualidad.

2. REMEDIACIÓN O INFLUENCIA DE LA BIODIVERSIDAD EN EL ECOSISTEMA MEDIÁTICO

En la década de los años sesenta, McLuhan⁶ introdujo la expresión «ecología de medios» para referirse a la evolución e interrelación entre los medios de comunicación, sus tecnologías aplicadas y las prácticas culturales resultantes. Dicho planteamiento adopta como fuente de inspiración el concepto de «biodiversidad», sosteniendo que en el contexto mediático se reproducen los patrones evolutivos, de hibridación e incluso de extinción existentes entre la amplia variedad de seres vivos en nuestro planeta. En 1968, Postman presentó aquella teoría en el National Council of Teachers of English definiéndola como «el estudio de los medios de comunicación en cuanto los entornos: su estructura, contenido e impacto sobre la gente»⁷. Su contribución a la consolidación de esta metáfora ecológica en el ámbito académico derivó en la fundación del Programa de Ecología de los Medios en la New York University en 1971 y la creación de una prolífica línea de investi-

<https://www.europarl.europa.eu/news/es/press-room/20250210IPR26795/coste-de-la-vida-y-medio-ambiente-lo-que-mas-preocupa-a-los-jovenes-en-la-ue> el 8 de julio de 2025.

⁵ Ministerio para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico, *Biodiversidad y cambio climático*, s.f. Recuperado de <https://www.miteco.gob.es/es/biodiversidad/temas/conservacion-de-la-biodiversidad/biodiversidad-y-cambio-climatico.html> el 8 de julio de 2025.

⁶ M. McLuhan, *The Gutenberg galaxy: The making of typographic man*, University of Toronto Press Toronto 1962 (edición en castellano: *La galaxia Gutenberg* 1975).

⁷ N. Postman, *The reformed English Curriculum*, en A. C. Eurich (ed.), *High school 1980: The shape of the future in american secondary education*, Pittman Nueva York 1970, pp. 160-168.

gación⁸, que también tuvo continuidad y perdura desde la Escuela de Toronto. Tal y como sostiene Scolari⁹, las obras de investigadores, como Mumford, Ellul, Giedion, Innis, Havelock, Whorf, Langer, y muchos otros, marcaron profundamente las concepciones de Postman y McLuhan.



Fig. 1. Marshall McLuhan, retrato de medio cuerpo, de pie, apoyado en un televisor en el que aparece su imagen
Fuente: fotografía de Bernard Gotfryd, 1967. Wikimedia. Recuperado de https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Marshall_McLuhan_with_and_on_television.jpg el 8 de julio de 2025.

La institucionalización de la ecología mediática culminó en el año 2000, con la primera conferencia de la Media Ecology Association (MEA) en la Fordham University de Nueva York. Posteriormente, Scolari¹⁰ enriqueció esta metáfora ecológica con dos interpretaciones basadas en los medios como ambientes y como especies. En el primer caso, se centró en que las tecnologías crean ambientes que afectan a los individuos que las utilizan, afectando a sus modelos perceptivos y cognitivos. Por otro lado, planteó que cada medio se asemeja a una especie que cohabita con otras que también transitan los cambios del ecosistema. Desde su página web, Scolari aclara que «Esta interpretación de la metáfora ecológica podría definirse como la dimensión intermedial de ecología de los medios. En esta interpretación, los medios de comunicación son como «especies» que viven en el mismo ecosistema y establecen relaciones entre sí»¹¹.

⁸ L. Strate, *Understanding MEA*, en “Media Res”, VII/1, 1999, pp. 1-2.

L. Strate, *A media ecology review*, en “Communication Research Trends”, XXIII/2, 2004, pp. 3-48.

L. Strate, *Studying media as media: McLuhan and the media ecology approach*, en “MediaTropes eJournal”, I, 2008, pp. 127-142.

C. M. K. Lum, *Notes toward an intellectual history of media ecology*, en C. M. K. Lum (ed.), “Perspectives on culture, technology, and communication. The media ecology tradition”, Hampton Press Cresskill 2006, pp. 1-60.

W. Ong, *Orality and literacy: The technologizing of the word*, Methuen Nueva York 1982.

⁹ C. A. Scolari, *Los ecos de McLuhan: ecología de los medios, semiótica e interfaces*, en “Palabra Clave”, 18(3), 2015, pp. 1025-1056. Recuperado de <https://doi.org/10.5294/pacla.2015.18.4.4> el 8 de julio de 2025.

¹⁰ C. A. Scolari, *Ecología de los medios: entornos, evoluciones e interpretaciones*, Gedisa, Barcelona 2015.

¹¹ C. A. Scolari, *Ecología de los medios: entornos, evoluciones e interpretaciones*, en “Hipermediaciones”, 12 de febrero de 2015. Recuperado de <https://hipermediaciones.com/2015/02/12/ecologia-de-los-medios/> el 8 de julio de 2025.

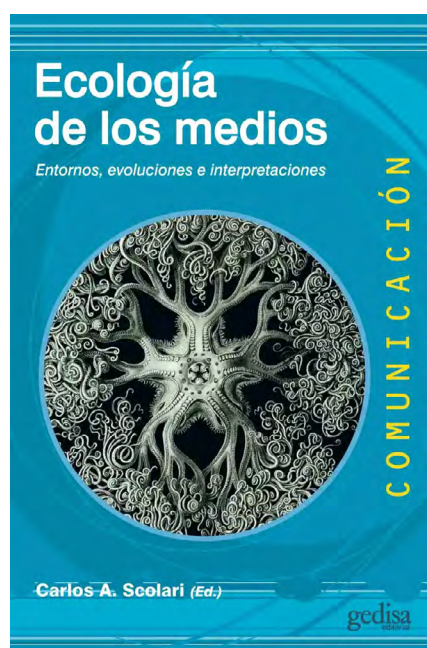


Fig. 2. Portada de *Ecología de los medios. Entornos, evoluciones e interpretaciones* (2015).

Fuente: página web de Carlos Scolari. Recuperado de <https://hipermediaciones.com/2015/02/12/ecologia-de-los-medios/> el 8 de julio de 2025.

En relación con esta última posibilidad, cabe destacar el importante papel de Bolter y Grusin mediante la formulación de la teoría de la remediación¹² que describe cómo cualquier nuevo medio halla su propia esencia imitando, rindiendo tributo o incluso superando a los anteriores. Así como el medio fotográfico lo hizo con la pintura, posteriormente sería el cine el que lo haría con la fotografía y, después, la televisión con el medio cinematográfico. En esa larga cadena de préstamos y también como actualización de los medios anteriores, llegamos a la incorporación del metacódigo binario, quintaesencia de los medios digitales¹³ y razón principal por la que en la actualidad ya no es un medio aislado el que predomina, sino que todos interactúan, condicionándose mutuamente.

El principio de la remediación se asemeja a la riqueza de la biodiversidad, en la que una amplia variedad de seres vivos y ecosistemas conviven, readaptándose a las circunstancias de cada momento, evolucionando, resistiendo o existiéndose, tal y como sucede en la ecología mediática. En la introducción de su célebre *La comprensión de los medios* (*Understanding Media*), McLuhan (1964) sostenía que el «contenido» de cualquier medio siempre es, a su vez, otro medio distinto, pues «ningún medio adquiere su significado o existencia solo, sino exclusivamente en interacción constante con otros medios»¹⁴. A diferencia de otros teóricos, Bolter y Grusin sostienen que «(...) como sus precursores, los medios digitales nunca llegarán a ese estado de trascendencia, sino que funcionarán en una dialéctica constante con los medios anteriores, exactamente

¹² D. J. Bolter y R. Grusin, *Remediation*, Mit Press Cambridge 1999.

¹³ P. Weibel, *La condición postmedial*, en AA.VV., *La condición postmedia*, Centro Cultural Conde Duque Madrid 2006, pp. 6-15.

C. Fernández-Castrillo, *La condición postmedia: nuevas posibilidades narrativas en la era digital*, en A. N. Martínez Díaz y E. Navío Castellano, *Literaturas de la (pos)modernidad*, Fragua Madrid 2009, pp. 163-178.

¹⁴ M. McLuhan, *Understanding media: The extensions of man*, New American Library, Nueva York 1964 (edición en castellano: *Comprender los medios* 1975), p. 43.

igual que cada medio lo hizo cuando se introdujo»¹⁵. En efecto, los nuevos medios pueden contribuir a la renovación de los precedentes, generando así un caldo de cultivo intermedial con grande potencial creativo al retroalimentarse mutuamente.

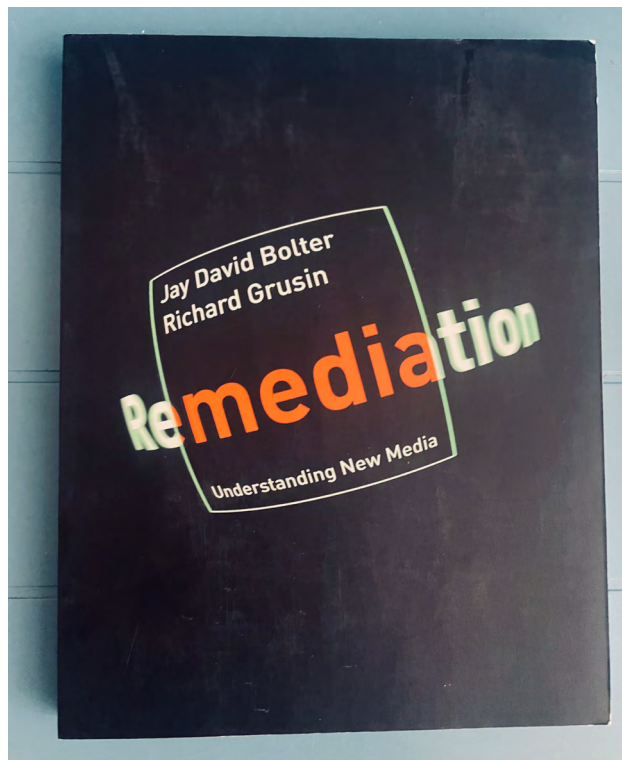


Fig. 3. Portada de Remediation. Understanding New Media (1999).
Fuente: fotografía de Carolina Fernández-Castrillo.

Junto a los principios de inmediatez transparente e hipermediación, señalados por Bolter y Grusin, también cabe destacar la hibridación como eje sustentador de la convergencia mediática, principal seña de identidad de los proyectos multiplataforma a comienzos del siglo XX. La potenciación de la cultura del *remix* a partir de la convivencia entre distintos medios y disciplinas artísticas sigue aún hoy en día representando uno de los principales desafíos para ontólogos y defensores del copyright en la industria cultural. Como veremos a continuación, otra de las características más originales de los medios (post)digitales en entornos conectivos consiste en la actualización del modelo comunicativo de Shannon y Weaver¹⁶ mediante la superación de la lógica lineal y la consiguiente irrupción de la figura del produsuario como gran heredero de la cultura 2.0.

¹⁵ D. J. Bolter y R. Grusin, *Inmediatez, hipermediación, remediación*, en “CIC. Cuadernos de Información y Comunicación”, XVI, 2011, p. 55. Recuperado de https://doi.org/10.5209/rev_CIYC.2011.v16.2 el 8 de julio de 2025.

¹⁶ C. E. Shannon, *A mathematical theory of communication*, en “The Bell System Technical Journal”, XXVII/3, julio de 1948, pp. 379-423. Recuperado de <https://doi.org/10.1002/j.1538-7305.1948.tb01338.x> el 8 de julio de 2025.

3. *PRODUSO*: EL REAPROPIACIONISMO COMO ESTRATEGIA CREATIVA

A raíz de que en 2004 O'Reilly¹⁷ y Dougherty popularizasen el concepto «web 2.0» —introducido previamente por DiNucci en 1999—, fuimos testigos del salto de la cultura de la convergencia a la participativa¹⁸, esta última basada en el poder de la inteligencia colectiva¹⁹.

La web social está íntimamente ligada al principio de la intercreatividad²⁰ al regirse por dinámicas colaborativas y en el papel protagonista del contenido generado por el usuario (CGU)²¹. La función ejercida por el «produsuario» y la «produsuaría» —término introducido oficialmente por Bruns en el 2008²²— supone la evolución natural y posterior confluencia de los roles de productor y usuario, siguiendo la estela de Toffler²³, derivando en la progresiva extinción de los consumidores y usuarios finales, tal y como señalaba el propio Bruns en 2006:

El concepto de *produso* destaca que dentro de las comunidades que participan en la creación y extensión colaborativa de información y conocimiento (...) el papel de consumidor e incluso el de usuario final ha desaparecido hace tiempo, y las distinciones entre productores y usuarios de contenido se han desvanecido hasta alcanzar una insignificancia comparativa (...) los usuarios ya son necesariamente también productores de la base de conocimiento compartido, independientemente de si son conscientes de este rol - se han convertido en un nuevo produsuario híbrido. Cuatro principios clave se aplican en todos los entornos de *produso*, independientemente del objeto específico de sus esfuerzos colaborativos:

1. Participación abierta, evaluación comunitaria.
2. Eterarquía fluida, meritocracia *ad hoc*.
3. Artefactos inacabados, proceso continuo.
4. Propiedad común, recompensas individuales.²⁴

¹⁷ T. O'Reilly, *What Is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software* en "O'Reilly Media", 30 de septiembre de 2005. Recuperado de <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html> el 8 de julio de 2025.

¹⁸ H. Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, Nueva York y Londres 2006.

H. Jenkins, M. Ito y D. Boyd, *Participatory Culture in a Networked Era: A Conversation on Youth, Learning, Commerce, and Politics*, Polity Press Cambridge 2016.

¹⁹ P. Lévy, *L'Intelligence collective*, La Découverte París 1994.

²⁰ T. Berners-Lee, *Realising the full potential of the web*, en "W3C", 1997. Recuperado de <http://www.w3.org/1998/02/Potential.html> el 8 de julio de 2025.

T. Berners-Lee, *Weaving the Web*, HarperCollins Nueva York 1999.

²¹ C. Fernández-Castrillo, *Transmedia Practice in Prosumer Age. Toward a Definition of User Generated Content (UGC)*, en "CIC. Cuadernos de Información y Comunicación", XIX, 2014, pp. 53-67. Recuperado de https://doi.org/10.5209/rev_CIYC.2014.v19.43903 el 8 de julio de 2025.

²² Con anterioridad a la presentación oficial del libro *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond: From Production to Produsage* en febrero de 2008, el neologismo «produsuario» fue adelantado en un post el 29 de diciembre de 2007 como acto inaugural de la web *produsage.org*. *From production to Produsage: Research into User-Led Content Creation* por Snurb, alias Axel Bruns. E incluso antes, pues la definición que se incluye en la presente investigación procede de un post publicado por Bruns el 25 de marzo de 2006 en su *Snurblog*.

Snurb, *Producers and Produsage*, en "Snurblog", 25 de marzo de 2006. Recuperado de <https://snurb.info/produsage> el 8 de julio de 2025.

Snurb, *Welcome to Produsage.org*, en "Produsage.org", 29 de diciembre de 2007. Recuperado de <https://produsage.org/home> el 8 de julio de 2025.

A. Bruns, *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond: From Production to Produsage*. Peter Lang Nueva York 2008.

²³ A. Toffler, *La tercera ola*, Plaza & Janés Bogotá 1980.

²⁴ Traducción realizada por la autora de la presente investigación. A lo largo del texto, el término «produso» aparece en cursiva al ser una nueva fórmula para traducir el anglicismo «produsage» que difiere de la actualmente más extendida «producción» en el contexto hispanohablante. La integración cotidiana de dinámicas basadas en los CGU requiere la incorporación y popularización a mayor escala de un término menos farragoso que describa la acción del produsuario y la produsuaría en la sociedad (post)digital. Junto a la mayor proximidad al latín «usus», el término «uso» acoge un mayor abanico de significados que van más allá de la idea de que algo resulte «útil» y de la mera «acción y efecto de utilizar» que describe el término «utilización».

Tras la progresiva integración de las dinámicas cocreativas y la popularización del *crowdsourcing* en entornos interconectivos, en la actualidad el *prodotso* plantea nuevos desafíos, desde el potencial discursivo inherente a los procesos de creación y viralización de contenidos basados en el *culture jamming*, así como una latente amenaza al poder llegar a instrumentalizarse los mecanismos propios de la inteligencia colectiva con fines propagandísticos.

El reapropiaciónismo constituye la tendencia narrativa y sociocultural de mayor impacto en la tercera década del siglo XXI, sea en términos creativos que de desinformación como arma de guerra político-social. Con relación a esta última posibilidad, cabe destacar la descontextualización de contenidos preexistentes con la intención de informar erróneamente mediante el engaño o, incluso, la introducción del concepto de «falsa fuente colectiva» para describir aquellas estrategias de manipulación consistentes en adulteración de los CGU mediante «(...) la apropiación de la web social por parte de las fuentes institucionales para reforzar sus mensajes mediante la colonización del quinto poder»²⁵.



Fig. 4. Poster del taller “The Biodiversity Collage Singapore”, Singapur 2025.

Fuente: Jalan Pinang. Recuperado de <https://www.eventbrite.com/e/biodiversity-collage-jalan-pinang-tickets-819928978647> el 8 de julio de 2025.

Por otro lado, desde la arqueología mediática, vemos cómo el inmenso potencial artístico de la recontextualización de materiales preexistentes fue inmediatamente identificado por las vanguardias históricas a principios del siglo XX. De hecho, el *collage* surge de forma prácticamente inmediata bajo el influjo del montaje cinematográfico en las disciplinas artísticas anteriores, un claro ejemplo de remediación al reflejar el rápido impacto del séptimo arte en la pintura, la música o la literatura, entre muchas otras. Mientras Verdone²⁶ consideró al montaje cinematográfico como el mejor regalo que el siglo XX hizo al mundo del arte, Lanham²⁷ vio en el *collage* la técnica central del arte visual de la última centuria. Bolter

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., [versión 23.8 en línea], 2014. Recuperado de <https://dle.rae.es/utilizaci%C3%B3n> el 8 de julio de 2025.

²⁵ C. Fernández-Castrillo y C. Ramos, *Social web and photojournalism: User-generated content of the Russo-Ukrainian war [Web social y fotoperiodismo: Contenido generado por el usuario en la guerra ruso-ucraniana]*, en “Comunicar”, LXXVII, 2023, p. 93. Recuperado de <https://doi.org/10.3916/C77-2023-07> el 8 de julio de 2025.

²⁶ M. Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, Manfrini Trento 1990.

²⁷ R. A. Lanham, *The Electronic Word: Democracy, Technology, and the Arts*, University of Chicago Press Chicago 1993. Re-

y Grusin reflexionan acerca del posicionamiento del espectador frente al *collage* y a la lógica de la hipermediación²⁸.

Un espectador ante un *collage*, por ejemplo, oscila entre mirar los distintos elementos pegados en la superficie de la obra o mirar a través de los objetos ilustrados como si ocuparan un espacio real más allá de dicha superficie. Lo que caracteriza al arte moderno es la insistencia en que el espectador regrese a la superficie de la obra, o en casos extremos, intentar mantener al espectador en la superficie de la obra indefinidamente. En la lógica de hipermediación, el artista (o el programador multimedia, o el diseñador de web) intenta que el espectador reconozca el medio en tanto medio, y que se deleite en dicho reconocimiento.

En 2005, la revista *Wired* dedicó su edición de julio a explorar el «Remix Planet» para ilustrar cómo el remezclar se estaba transformando en un fenómeno en expansión desde el ámbito musical hacia otros contextos, como el audiovisual, literario e informático. En respuesta a la interrogante ¿dónde situar el *remix*, actividad colectiva en red que busca la reappropriación y reelaboración de la textualidad digital? », en 2012, Fabbri²⁹ señaló que la innovación ya no se encontraba del lado del autor/producto/distribuidor, sino que residía en la creación colectiva gracias a la World Wide Web. De acuerdo con Manovich³⁰, el concepto de «remix» ha adquirido una amplitud conceptual superior a la del «apropiacionismo», que permanece vinculado a sus raíces artísticas de la década de los años ochenta. El teórico ruso señala que, aunque el *remix* está oficialmente reconocido en la industria musical, en otros contextos culturales se ve aún como una infracción de los derechos de autor.

El *remix*, entendido como crisol, implica la reutilización de artefactos culturales preexistentes para generar fórmulas expresivas innovadoras mediante un amplio abanico de combinaciones. De acuerdo con Gibson³¹, se trata de la auténtica esencia de lo digital y, según Knobel y Lankshear, la distinción entre la naturaleza analógica y digital del *remix* resulta fundamental para establecer una cultura robusta y democrática, al constituir la base de la nueva escritura popular. En efecto, la cultura surge como resultado de una larga cadena de apropiaciones y remediaciones entre lo novedoso y lo preexistente. Algo similar a lo que sucede con el lenguaje, mediante el cual «remezclamos los significados cada vez que tomamos una idea, un artefacto o una palabra y la integramos en lo que estamos diciendo, haciendo o siendo en ese momento»³².

Recuperado de <https://doi.org/10.7208/9780226469126-004> el 8 de julio de 2025.

²⁸ Ivi, 2011, p. 48.

²⁹ P. Fabbri, *La era remix*, en «Revista de Occidente», CCCLXX, 2012, pp. 5-11.

³⁰ L. Manovich, *What comes after remix?*, en «Manovich», 2007. Recuperado de <https://manovich.net/index.php/projects/what-comes-after-remix> el 8 de julio de 2025.

³¹ W. Gibson, *God's Little toys. Confessions of a cut & paste artist*, en «Wired», 1 de junio de 2005. Recuperado de <https://www.wired.com/2005/07/gibson-3/> el 8 de julio de 2025.

³² M. Knobel y C. Lankshear, *Remix: la nueva escritura popular*, en «Cuadernos Comillas», I, 2011, p. 107.

Tanto este párrafo como el anterior son una reformulación de la genealogía de la cultura del *remix* publicada en 2023 en el artículo en el que introduce la definición de *mash-upativismo*, cuya metodología educomunicativa había sido previamente publicada.

C. Fernández-Castrillo y C. Rogel, *Vernacular Creativity in the Digital Age: Teaching Advertising Communication in Connective Environments* [La creatividad vernácula en la era digital: enseñanza de la comunicación publicitaria en entornos conectivos], en «Revista ICONO 14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes», XX(1), 2022, pp. 1-15. Recuperado de <https://doi.org/10.7195/ri14.v20i1.1700> el 8 de julio de 2025.

C. Fernández-Castrillo, C. Rogel, y S. J. Romero Martínez, *El mash-up como recurso educomunicativo para la concienciación social sobre feminismo*, en «ArtsEduca», XXXII, 2023, pp. 177-192. Recuperado de <https://doi.org/10.6035/artseduca.6339> el 8 de julio de 2025.



Fig. 5. Portada de la revista Wired de julio de 2005. Fuente: Damon Albarn Unofficial Archive. Recuperado de <https://damonalbarnunofficial.wordpress.com/2013/08/03/wired-magazine-july-2005/> el 8 de julio de 2025.

La evolución en las prácticas de remezcla conlleva un ejercicio de territorialización y desterritorialización³³ que permite reflexionar acerca de la condición del propio medio —en términos intermediales— y su potencial para la denuncia social —desde una perspectiva activista—. Desde el movimiento situacionista, hallamos el galicismo *détournement* o desvío, consistente en la distorsión del uso y significado del mensaje original con el fin de promover una lectura crítica.

Los procesos de resignificación y recontextualización, junto a la herencia de la cultura del *remix*, constituyen los pilares para la formulación del *mash-uptivismo*. Esta subcategoría del artivismo mediático surge a modo de síntesis y actualización del principio de intercreatividad y de la lógica reapropiacionista para fomentar la concienciación cívica por parte de los prousuarios desde la activación de estrategias de innovación artística.

4. EL MASH-UP TIVISMO Y LA VIRALIZACIÓN EN ENTORNOS CONECTIVOS

La disrupción de las narrativas hegemónicas para representar perspectivas marginales y fomentar la inclusión o la diversidad encuentra un amplio espacio expresivo en el ámbito de la cibercultura, caracterizada por prácticas intercreativas donde los prousuarios recontextualizan e interpretan discursos populares del imaginario colectivo, basándose en el aprendizaje de la cultura *fandom*, en ídolos y arquetipos mediáticos. Al igual que Peverini sostiene que la cultura del *remix* es «uno de los métodos más populares de

³³ R. Chidgery, *Feminist protest assemblages and remix culture*, en G. Meikle (ed.), *The Routledge Companion to Media and Activism*, Routledge Nueva York 2018, pp. 196-204.

activismo mediático»³⁴, podemos decir que también se erige como barómetro del grado de libertad de la sociedad del momento.

Este enfoque resulta próximo a la línea de acción de Lessig —creador e impulsor de la iniciativa Creative Commons y uno de los mayores defensores de la cultura abierta— al plantear la distinción entre dos tipos de participación cultural: la cultura de solo lectura (*Read Only Culture* o RO) y la cultura de lectura-escritura (*Read-Write Culture* o RW). Según este tecnólogo, la experiencia del *remix* se enmarca en esta última opción como condición indispensable para la libertad y el enriquecimiento cultural en base a un planteamiento que nos remite nuevamente a la ecología mediática bajo el influjo de la biodiversidad, al sugerir que «Una sociedad que defiende los ideales de la cultura libre debe preservar precisamente la oportunidad de que la nueva creatividad amenace a la antigua»³⁵.



Fig. 6. Activismo transmedia i4. Captura de pantalla de una selección de clips mash-upativistas sobre ecoalfabetización en biodiversidad. Digital Media Culture, 2022-2023 (IE). Fuente: Carolina Fernández-Castrillo.

Actualmente, los más jóvenes ejercitan diariamente el reapropiacionismo fuera de los circuitos académicos, mediante el intercambio de diversos recursos a través de las plataformas y redes sociales —tanto propios como ajenos—, implementando procesos de creatividad vernácula a través del pensamiento colectivo y la acción social. Las nuevas generaciones contribuyen así a la evolución del ecosistema mediático, incorporando de manera innata las dinámicas sociodigitales en su aprendizaje y en su formación cívica mediante el fomento del pensamiento creativo y lateral, enriqueciendo así el aprendizaje adquirido desde el aula.

De este modo, los estudiantes-produsuarios fortalecen su autonomía al asumir un papel activo en su proceso educativo, mientras contribuyen al cambio social mediante una intervención directa en la realidad que estudian. Es, por ende, imperativo integrar en la enseñanza los procesos inherentes a las dinámicas de interrelación social, adquisición de conocimiento e intercambio de información en las redes sociodigitales.

³⁴ P. Peverini, *Remix Practices and Activism: A Semiotic Analysis of Creative Dissent*, en E. Navas, O. Gallagher y xtine burrough (eds.), *The Routledge Companion to Remix Studies*, Routledge Nueva York 2015, p. 335.

³⁵ Traducción realizada por la autora de la presente investigación.

L. Lessig, *Free culture: How big media uses technology and the law to lock down the culture and control creativity*, The Penguin Press Nueva York 2004, p. 133.

La introducción del *mash-uptivismo* como estrategia educomunicativa persigue la construcción de un espacio público oposicional desde donde combatir las injusticias, las asimetrías de poder o la violencia simbólica. Desde su rol de produsuarios, los creadores de los *mash-ups* —clips basados en la técnica del *collage* audiovisual, fruto de remezclar contenidos preexistentes— crean un altavoz para la gente común mediante el desarrollo de su capacidad creativa, resignificando el conocimiento colectivo y la cultura popular con relación a determinados aspectos de interés social desde una perspectiva artivista.

Introducimos el concepto de *mash-uptivismo* como evolución natural de la práctica del *remix* a partir de la reutilización de contenidos preexistentes en entornos conectivos y la incorporación de materiales propios para la elaboración de montajes audiovisuales originales con el fin de fomentar la concienciación cívica sobre las causas sociales objeto de interés en las producciones resultantes.³⁶

En el ecosistema (post)digital se pueden observar hibridaciones, resignificaciones e intertextualidades que reflejan la evolución de los mecanismos de producción, distribución y consumo de contenidos. Tal y como sostiene Sonvilla-Weiss, «La combinación de las prácticas del *remix* y del *mash-up* pueden considerarse como una membrana oscilante coevolutiva del contenido generado por el usuario (medios conversacionales) y los medios de comunicación de masas»³⁷.

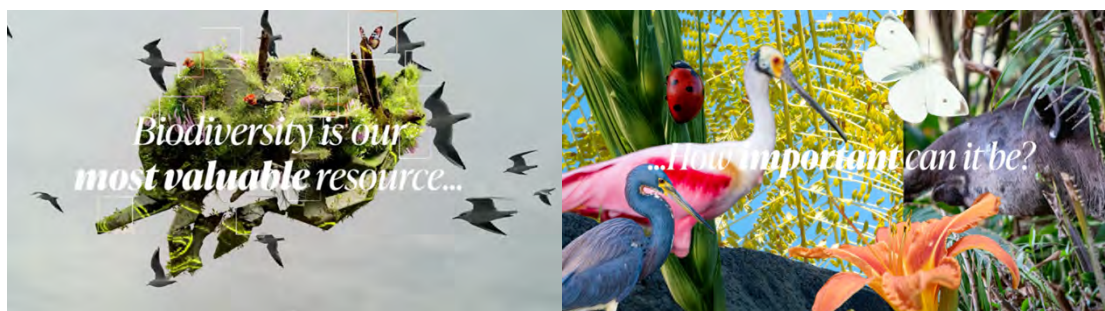


Fig. 7 y 8. Captura de pantalla de ejemplo de *mash-uptivismo* sobre biodiversidad. Intercreativity and Emerging Media, 2023-2024 (IE). Fuente: Hoda Ahdab coordinada por Carolina Fernández-Castrillo.

La integración del *mash-uptivismo* en el ámbito educativo busca fomentar la concienciación cívica mediante la creación de discursos originales a través de la intercreatividad y la reutilización de materiales previos con el fin de promover la acción social en entornos (post)digitales colaborativos. En esta práctica de ciberartivismo, la viralización de los *mash-ups*³⁸ a través de las plataformas y redes sociales consiente alcanzar un impacto que va más allá del aula, actuando de forma directa sobre la realidad objeto de estudio. El uso protagónico de *memes* y la reproducción o resignificación de tendencias virales, presentes en este tipo de producciones, nos aproxima a las metáforas de «infección» y «contaminación» empleadas para describir la propagación de contenidos populares a través de la red.

³⁶ C. Fernández-Castrillo, C. Rogel, y S. J. Romero Martínez, 2023: 191. Para una mayor profundización sobre la introducción del *mash-uptivismo* por parte de la autora —tanto sobre su origen como acerca de la metodología y los resultados obtenidos— se recomienda consultar el artículo citado. También se sugiere revisar la propuesta de integración del *design-lateral visual thinking* y el *found footage* en procesos de creatividad vernácula mediante el uso del *mash-up* planteados en C. Fernández-Castrillo y C. Rogel, 2022.

³⁷ S. Sonvilla-Weiss, *Mashup cultures*, Springer Viena y Nueva York 2010, p. 9.

³⁸ Se facilita acceso al canal de Youtube de la autora desde donde se puede acceder a una selección de los proyectos *mash-uptivistas* y de artivismo transmedia i4 sobre biodiversidad y crisis climática realizados junto al estudiantado de diversos programas formativos de grado y postgrado. C. Fernández-Castrillo, @CFCASTRILLO, 2025. Recuperado de <https://www.youtube.com/@CFCASTRILLO> el 8 de julio de 2025.

Rushkoff fue quien acuñó el término «medios virales» en 1994³⁹ y Parikka profundizó en este concepto desde su propuesta de aplicar los conocimientos de la biología y biodiversidad al estudio de la cultura digital⁴⁰. Este arqueólogo mediático analiza cómo las formas de organización social de los insectos han sido adoptadas como modelo para estructurar las tecnologías mediáticas modernas y la sociedad en red. En efecto, gracias a la superación del antropocentrismo, la imitación de los procesos de inteligencia distribuida presentes en el mundo natural sigue siendo una inagotable fuente de inspiración tanto en el análisis de los procesos socioculturales actuales y en la revisión del papel de los medios de comunicación de masas, como en la generación de nuevos escenarios de interacción y creación artística contemporánea.

5. ARTIVISMO TRANSMEDIA I4

Desde sus orígenes, el arte ha estado ligado a su función comunicativa para dar voz a realidades conocidas, anheladas o temidas, ensoñaciones de lo futuro, lo desconocido o lo imposible, rememorando el pasado y también como medio de denuncia, sanación y catarsis colectiva. El activismo, por tanto, está presente de forma potencial en toda creación artística, y puede ser activado o no, en función de los objetivos de la autora o autor a través de su obra. En cuanto al neologismo «artivismo», es el resultado de la hibridación de los términos «activista» y «artista» y se empleó por primera vez en 1997 para definir las experiencias constataorias del grupo de artistas chicanos Big Frente Zapatista, cuyo origen se remonta a finales de los años sesenta con la aparición de casos de arte comunitario basado en proyectos de intervención artística en contextos, situaciones o espacios específicos, como es el caso de los murales. Sin ser los primeros ni los únicos, sí que fueron quienes dieron a conocer este tipo de expresiones como ejemplos de resistencia o indisciplina creativa, integrados en los movimientos de protesta social con el fin de denunciar injusticias, condenar el abuso de poder o acontecimientos pasados, desconocidos u olvidados.



Fig. 9. El activista Herbert Rodríguez en el campus de la Universidad Mayor Nacional San Marcos frente a uno de sus murales Arte-Vida (1989). Fuente: Arte al día internacional. Recuperado de <https://es.arteldia.com/Noticias/PERU-EN-LA-BIENAL-DE-VENECIA-LA-PAZ-ES-UNA-PROMESA-CORROSIVA-POR-HERBERT-RODRIGUEZ> el 8 de julio de 2025.

³⁹ D. Rushkoff, *Media virus! Hidden agendas in popular culture*, Random House Digital, Inc., 1996.

⁴⁰ J. Parikka, *Digital Contagions: A Media Archaeology of Computer Viruses*, Peter Lang Nueva York 2007.

J. Parikka, *Insect Media: An Archaeology of Animals and Technology*, University of Minnesota Press 2010.

La expresividad y fuerza emocional del arte, junto con el espíritu desafiante del activismo alcanzan un mayor rango de acción con el uso de los medios y las nuevas tecnologías. Siguiendo la línea evolutiva de la integración del arte en la acción social y/o la acción social en el arte, el artivismo mediático⁴¹ consiste en aquellas prácticas artísticas de base mediática y/o tecnológica que denuncian las desigualdades con el deseo de promover un cambio social. Este tipo de obras combina el poder creativo e imaginativo del arte con la rebeldía y la insubordinación de los procedimientos activistas.



Fig. 10 y 11. Artivismo transmedia i4. Proyecto sobre biodiversidad “Vecinos invasores”. Narrativas móviles e interactivas, 2023-2024 (UC3M). Fuente: Jorge Arévalo, Joanna Giménez, Patricia Mejías, Magdalena Otsu y Jorge Rubio coordinados por Carolina Fernández-Castrillo.

⁴¹ El concepto de «artivismo mediático» fue introducido por la autora del presente artículo en 2022 en la 59ª Bienal de Arte de Venecia. Para una mayor profundización acerca de los orígenes del término «artivismo» y del concepto «artivismo mediático» se sugiere consultar el artículo C. Fernández-Castrillo y D. Mantoan, *An archaeology of media activism: attempting to draft the history of digital culture for social change*, en “Artnodes”, XXXIII, 2023, pp. 1-12. Recuperado de <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i33.420928> el 8 de julio de 2025, y el resto de las contribuciones del número especial “Artivismo mediático: sobre la arqueología y la historia de la cultura digital para el cambio social, que co-dirigí junto a Diego Mantoan en el número 33 de *Artnodes. Revista de arte, ciencia y tecnología* en el 2024. Asimismo, para la comprensión de los orígenes del artivismo transmedia i4 resulta especialmente relevante la siguiente investigación: C. Fernández-Castrillo, *Intermedialidad y activismo: artistas, hackers y productores*, en “Revista de Comunicação e Linguagens”, LX-LXI, 2024, pp. 189-207. Recuperado de <https://doi.org/10.34619/xdqp-bsmn> el 8 de julio de 2025.

La denuncia y la intervención directa en problemas concretos constituyen una de las características fundamentales del artivismo, ambas potenciadas desde la cocreación y la viralización. Un elemento fundamental del artivismo mediático consiste en el desarrollo de nuevas estrategias para la participación pública a través de tecnologías ampliamente difundidas y/o de vanguardia. Además del interés artístico de las obras artivistas mediáticas, es pertinente considerar el impacto social de estos proyectos mediante la creación de espacios de acción y colaboración, así como la aparición de nuevos géneros socioculturales.

El artivismo transmedia i4 es una metodología educomunicativa que promueve la concienciación cívica mediante el desarrollo de proyectos creativos basados en la cultura experiencial *phygital*, posibilitando la integración de lo físico y digital en una única esfera. Se trata de una invitación a experimentar con nuevas tácticas que favorezcan la cocreación, la interacción y la generación de conocimiento en entornos híbridos para transmitir de forma eficaz los resultados recabados en la fase investigadora. Se persigue captar la atención de un público de produsuarios que interviene activamente a lo largo del proceso, rompiendo así la cuarta pared y explorando los límites y posibilidades de la cultura participativa. Se trata de la implementación de cuatro conceptos fundamentales para la innovación comunicativa y cultural, fruto de la influencia de la vanguardia histórica y tecnológica: la intermedialidad, la inmersión, la interactividad y la intercreatividad. A continuación, veremos la aplicación de estos principios en el artivismo transmedia i4:

- **Intermedialidad:** fórmulas expresivas novedosas que facilitan la exploración de temas de relevancia general a través de los principios de inmediatez, simultaneidad e hibridación mediática.

- **Inmersión:** la construcción de un contexto o la intervención en un entorno para simular otra realidad, donde la multisensorialidad y el juego de roles.

- **Interactividad:** la capacidad de establecer una conexión entre el usuario o la audiencia y la producción/contenido/entorno a través de una influencia mutua.

- **Intercreatividad:** los entornos interconectados permiten el acceso a la información a través de prácticas cocreativas mediante la interacción con otros produsuarios, iniciando y/o participando en procesos creativos ya existentes.

El artivismo transmedia i4 es una propuesta heredera del activismo transmedia de Jenkins y Srivastava⁴², así como de la International Conference on Transmedia Activism: Creativity & Expanded Information⁴³.

⁴² H. Jenkins, *Telling stories: Lina Srivastava talks about transmedia activism (Part One)*, en “Pop Junctions. Reflections on Entertainment, Pop Culture, Activism, Media Literacy, Fandom and More” 9 de enero de 2016. Recuperado de <https://henryjenkins.org/blog/2016/01/telling-stories-lina-srivastava-talks-about-transmedia-activism-part-one.html> el 8 de julio de 2025.

L. Srivastava, *Narrative Design for Social Impact: The Project Model Canvas*, en “Transmedia Activism”, 12 de noviembre de 2013. Recuperado de <https://transmediaactivism.wordpress.com/> el 8 de julio de 2025.

⁴³ Se facilita acceso a los materiales audiovisuales resultantes del encuentro dirigido por la autora en representación de la UC3M y del Venice Centre for Digital and Public Humanities de la Università Ca’ Foscari di Venezia, en el que participaron Carlos Scolari y Paolo Cirio, entre otros expertos.

Universidad Carlos III de Madrid, *Serie. Congreso internacional sobre artivismo transmedia: creatividad e información expandida*, 28 de febrero de 2023. Recuperado de <https://media.uc3m.es/series/621cd4a38f4208b62a8b45fd> el 8 de julio de 2025.



Fig. 12. Poster de la “International Conference on Transmedia Activism: Creativity & Expanded Information”, 25 de febrero de 2022 (UC3M). Fuente: Universidad Carlos III de Madrid y Venice Centre for Digital and Public Humanities, Università Ca' Foscari Venezia.

Este método surge como resultado de la experiencia investigadora, docente y de gestión cultural en el ámbito del artivismo mediático de la autora. Entre las principales temáticas de interés social abordadas a lo largo de las dos últimas décadas de implementación de esta metodología, se incluye la creación de producciones centradas en la crisis climática, la ecoansiedad y, más específicamente, la amenaza a la biodiversidad.



Fig. 13. Artivismo transmedia i4. Performance colectiva. Communication and Participation of the Civil Society in the Internet, 2021-2022 (UC3M). Fuente: Carolina Fernández-Castrillo.

La provocación —desde la incomodidad al disfrute—, la improvisación conducida y la intervención de un público produsuario adquiere un especial protagonismo en el artivismo transmedia i4. Su naturaleza disruptiva es el resultado de la influencia del arte de *performance* y las acciones activistas de guerrilla. En su desarrollo, se combinan diversas estrategias metodológicas:

- **Simulación/role-playing:** el desarrollo del sentido crítico y de la empatía a través de la puesta en escena, mediante la dramatización de una situación adoptando diversos roles.

- **Estudios de caso:** búsqueda, análisis y solución de estudios de caso para posteriormente reflexionar y debatir acerca de las conclusiones extraídas.

- **Resolución de problemas:** identificación de problemas actuales o futuros relacionados con los contenidos del tema objeto de estudio. Búsqueda de documentación, reflexión, análisis y debate de las posibles opciones para su resolución.

- **Trabajo por proyectos:** elaboración de proyectos de trabajo de carácter interdisciplinar y transmedia para abordar contenidos novedosos como estrategia para la ampliación y actualización de los conceptos introducidos en las clases magistrales.

El aprendizaje basado en la resolución de problemas se centra en hallar una respuesta, ya sea simple o compleja, enfatizando así la importancia de la cooperación y la responsabilidad del propio estudiantado en el contexto social actual. En el caso de la ecoalfabetización en defensa de la biodiversidad, resulta esencial abordar las actividades didácticas desde una perspectiva glocal para comunicar, reflexionar y encontrar soluciones a partir de la realidad local y de la formulación de soluciones específicas. Este nuevo método también se nutre de las experiencias desarrolladas desde las redes cívicas, los *living labs* o los procesos de *meaningful play* en actividades transmedia ludificadas y en los *serious games*, entre otras muchas expresiones creativas mediáticas en las que se puede apreciar un claro nexo de unión entre la participación cívica y el desarrollo sostenible⁴⁴.

6. CONCLUSIONES

El presente estudio ofrece una relectura de la evolución mediática desde la perspectiva de la biodiversidad, asumiendo que los medios surgen, evolucionan y se interrelacionan con los demás, así como lo hacen las especies naturales. Desde la ecología mediática hemos podido comprender la relevancia de la remediación, el reapropiacionismo y la viralización en la era del *prodotso*. También hemos visto que el *crowdsourcing* en entornos interconectivos favorece el *culture jamming*, al tiempo que supone una amenaza en términos de desinformación. La recontextualización de contenidos preexistentes es un regalo para la experimentación creativa y, al mismo tiempo, supone una gran amenaza como instrumento de manipulación colectiva a escala global.

A partir de la comprensión de las principales tendencias mediáticas y socio-comunicativas, que reproducen el *modus operandi* de la coexistencia de diversas especies en la propia naturaleza, esta investigación propone la aplicación del artivismo mediático en contextos educativos, pero también fuera del aula en

⁴⁴ C. Fernández-Castrillo y A. López-Varela, Intermedial participatory culture: ludification and gamification for sustainable development, en “*Arte, Individuo y Sociedad*”, XXXIII/4, pp. 779-788. Recuperado de <https://doi.org/10.5209/aris.92679> el 8 de julio de 2025.

espacios de mayor accesibilidad y diversidad, como pudieran ser organizaciones comunitarias, entornos de acción social y creación cultural.

Como hemos tenido la oportunidad de observar en las últimas décadas, la adopción de medidas para un modelo sostenible dentro del sistema de producción capitalista ha sido inadecuada. Asimismo, los nuevos desafíos planteados por el obstruccionismo y la (des)información climática requieren nuevas estrategias para identificar esas narrativas predominantes que nos alejan de un modelo de sociedad respetuoso con el medioambiente. Por lo tanto, el paradigma de aprendizaje no debe depender exclusivamente de la transferencia de información; también debe incluir el aprendizaje social, emocional y orientado a la acción.

En el artículo se rescata y amplía la definición de *mash-uptivismo*, fruto de la cultura del *remix*, del re-apropiaciónismo y la cultura participativa. Asimismo, se introduce el artivismo transmedia i4, una nueva metodología educomunicativa cuyo objetivo es experimentar con nuevas fórmulas didácticas y expresivas que faciliten la integración de las dinámicas sociotecnológicas inherentes a las interacciones diarias, creando así campañas transmedia que también involucren estrategias comunicativas experienciales, tanto dentro como fuera del aula, para promover la conciencia cívica respecto a la emergencia climática y a la pérdida de biodiversidad. La creación de eventos totales, a partir de una rigurosa búsqueda documental y mediante la experimentación creativa, fomenta una visión más empática tanto de los fenómenos cercanos como de los lejanos. Este tipo de dinámicas buscan informar con rigor y, al mismo tiempo, mitigar la ecoansiedad, creando entornos para el intercambio de preocupaciones y la búsqueda colectiva de soluciones.

El planteamiento de esta investigación surge del convencimiento de que la ecoalfabetización en biodiversidad debe evolucionar, para mejorar la comunicación medioambiental de modo que se supere un conocimiento aún reduccionista y estereotipado sobre nuestro ecosistema, promoviendo así el pensamiento crítico y la concienciación. La educación tiene el potencial de empoderar a jóvenes y adultos como agentes de cambio para movilizar a sus comunidades desde contextos *phygital* para cambiar las normas sociales y promover un compromiso real con nuestro mayor desafío en términos planetarios.

La investigación se ha realizado en el marco de Iberifier, el Observatorio Ibérico de Medios Digitales, cofinanciado por la Comisión Europea (Convocatoria DIGITAL-2023-DEPLOY-04. Referencia: IBERIFIER Plus – 101158511), del Grupo de Investigación Televisión-Cine: memoria, representación e industria (TECMERIN - Universidad Carlos III de Madrid, UC3M), Climate Strategic Initiative (UC3M) y la sección 5 de Comunicación y Cultura Digital de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación (AE-IC).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agencia Europea de Medio Ambiente, *Biodiversity: state of habitats and species*, 5 diciembre 2024. Recuperado de <https://www.eea.europa.eu/en/topics/in-depth/biodiversity?activeTab=fa515f0c-9ab0-493c-b4cd-58a32dfaae0a> el 8 de julio de 2025.
- Berners-Lee, T., *Realising the full potential of the web*, en “W3C”, 1997. Recuperado de <http://www.w3.org/1998/02/Potential.html> el 8 de julio de 2025.
- Berners-Lee, T., *Weaving the Web*, HarperCollins Nueva York, 1999.
- Bolter, D. J. y Grusin, R., *Remediation*, Mit Press Cambridge, 1999.
- Bolter, D. J. y Grusin, R., *Inmediatez, hipermediación, remediación*, en “CIC. Cuadernos de Información y Comunicación”, XVI, 2011, pp. 29-57. Recuperado de https://doi.org/10.5209/rev_CIYC.2011.v16.2 el 8 de julio de 2025.
- Bruns, A., *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond: From Production to Producership*. Peter Lang Nueva York 2008.
- Chidgery, R., *Feminist protest assemblages and remix culture*, en G. Meikle (ed.), *The Routledge Companion to Media and Activism*, Routledge Nueva York 2018, pp. 196-204.
- Comisión Europea, *Estrategia de la UE sobre Biodiversidad 2030: protección de la fauna y la flora*, 3 de marzo de 2023. Recuperado de https://spain.representation.ec.europa.eu/noticias-eventos/noticias-0/estrategia-de-la-ue-sobre-biodiversidad-2030-proteccion-de-la-fauna-y-la-flora-2023-03-03_es el 8 de julio de 2025.
- Fabbri, P., *La era remix*, en “Revista de Occidente”, CCCLXX, 2012, pp. 5-11.
- Fernández-Castrillo, C., *La condición postmedia: nuevas posibilidades narrativas en la era digital*, en A. N. Martínez Díaz y E. Navío Castellano, *Literaturas de la (pos)modernidad*, Fragua Madrid 2009, pp. 163-178.
- Fernández-Castrillo, C., *Transmedia Practice in Prosumer Age. Toward a Definition of User Generated Content (UGC)*, en “CIC. Cuadernos de Información y Comunicación”, XIX, 2014, pp. 53-67. Recuperado de https://doi.org/10.5209/rev_CIYC.2014.v19.43903 el 8 de julio de 2025.
- Fernández-Castrillo, C., y Rogel, C., *Vernacular Creativity in the Digital Age: Teaching Advertising Communication in Connective Environments [La creatividad vernácula en la era digital: enseñanza de la comunicación publicitaria en entornos conectivos]*, en “Revista ICONO 14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes”, XX(1), 2022, pp. 1-15. Recuperado de <https://doi.org/10.7195/ri14.v20i1.1700> el 8 de julio de 2025.
- Fernández-Castrillo, C., y Rogel, C. y Romero Martínez, S. J., *El mash-up como recurso educacional para la concienciación social sobre feminismo*, en “ArtsEduca”, XXXII, 2023, pp. 177-192. Recuperado de <https://doi.org/10.6035/artseduca.6339> el 8 de julio de 2025.
- Fernández-Castrillo, C. y Mantoan, D., *An archaeology of media activism: attempting to draft the history of digital culture for social change*, en “Artnodes”, XXXIII, 2023, pp. 1-12. Recuperado de <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i33.420928> el 8 de julio de 2025.

- Fernández-Castrillo, C. y Ramos, C., *Social web and photojournalism: User-generated content of the Russo-Ukrainian war* [Web social y fotoperiodismo: Contenido generado por el usuario en la guerra ruso-ucraniana], en “Comunicar”, LXXVII, 2023, pp. 85-96. Recuperado de <https://doi.org/10.3916/C77-2023-07> el 8 de julio de 2025.
- Fernández-Castrillo, C., *Intermedialidad y activismo: artistas, hackers y produsuarios*, en “Revista de Comunicação e Linguagens”, LX-LXI, 2024, pp. 189-207. Recuperado de <https://doi.org/10.34619/xdqp-bsmn>
- Fernández-Castrillo, C. y López-Varela, A., Intermedial participatory culture: ludification and gamification for sustainable development, en “Arte, Individuo y Sociedad”, XXXIII/4, pp. 779-788. Recuperado de <https://doi.org/10.5209/aris.92679> el 8 de julio de 2025.
- Fernández-Castrillo, C., @CFCASTRILLO, 2025. Recuperado de <https://www.youtube.com/@CFCASTRILLO> el 8 de julio de 2025.
- Gibson, W., *God's Little toys. Confessions of a cut & paste artist*, en “Wired”, 1 de junio de 2005. Recuperado de <https://www.wired.com/2005/07/gibson-3/> el 8 de julio de 2025.
- Jenkins, H., *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press Nueva York y Londres 2006.
- Jenkins, H., *Telling stories: Lina Srivastava talks about transmedia activism (Part One)*, en “Pop Junctions. Reflections on Entertainment, Pop Culture, Activism, Media Literacy, Fandom and More” 9 de enero de 2016. Recuperado de <https://henryjenkins.org/blog/2016/01/telling-stories-lina-srivastava-talks-about-transmedia-activism-part-one.html> el 8 de julio de 2025.
- Jenkins, H., Ito, M. y Boyd, D., *Participatory Culture in a Networked Era: A Conversation on Youth, Learning, Commerce, and Politics*, Polity Press Cambridge 2016.
- Knobel, M. y Lankshear, C., *Remix: la nueva escritura popular*, en “Cuadernos Comillas”, I, 2011, pp. 105-126.
- Lanham, R. A., *The Electronic Word: Democracy, Technology, and the Arts*, University of Chicago Press Chicago 1993. Recuperado de <https://doi.org/10.7208/9780226469126-004> el 8 de julio de 2025.
- Lessig, L., *Free culture: How big media uses technology and the law to lock down the culture and control creativity*, The Penguin Press Nueva York 2004.
- Lévy, P., *L'Intelligence collective*, La Découverte, París 1994.
- Lum, C. M. K., *Notes toward an intellectual history of media ecology*, en C. M. K. Lum (ed.), “Perspectives on culture, technology, and communication. The media ecology tradition”, Hampton Press, Cresskill 2006, pp. 1-60.
- Manovich, L., *What comes after remix?*, en “Manovich”, 2007. Recuperado de <https://manovich.net/index.php/projects/what-comes-after-remix> el 8 de julio de 2025.
- McLuhan, M., *The Gutenberg galaxy: The making of typographic man*, University of Toronto Press, Toronto 1962 (edición en castellano: *La galaxia Gutenberg* 1975).

- McLuhan, M., *Understanding media: The extensions of man*, New American Library Nueva York 1964 (edición en castellano: *Comprender los medios* 1975).
- Ministerio para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico, *Biodiversidad y cambio climático*, s.f. Recuperado de <https://www.miteco.gob.es/es/biodiversidad/temas/conservacion-de-la-biodiversidad/biodiversidad-y-cambio-climatico.html> el 8 de julio de 2025.
- Ong, W., *Orality and literacy: The technologizing of the word*, Methuen Nueva York 1982.
- O'Reilly, T., *What Is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software* en "O'Reilly Media", 30 de septiembre de 2005. Recuperado de <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html> el 8 de julio de 2025.
- Parikka, J., *Digital Contagions: A Media Archaeology of Computer Viruses*, Peter Lang Nueva York 2007.
- Parikka, J., *Insect Media: An Archaeology of Animals and Technology*, University of Minnesota Press 2010.
- Parlamento Europeo, *El coste de la vida y el medio ambiente son las principales preocupaciones de los jóvenes en la Unión Europea*, en "Noticias Parlamento Europeo", 17 de febrero de 2025. Recuperado de <https://www.europarl.europa.eu/news/es/press-room/20250210IPR26795/coste-de-la-vida-y-medio-ambiente-lo-que-mas-preocupa-a-los-jovenes-en-la-ue> el 8 de julio de 2025.
- Parlamento Europeo, *Pérdida de biodiversidad: ¿por qué es una preocupación y cuáles son sus causas?*, en "Noticias Parlamento Europeo", 25 de febrero de 2025. Recuperado de <https://www.europarl.europa.eu/topics/es/article/20200109STO69929/perdida-de-biodiversidad-por-que-es-una-preocupacion-y-cuales-son-sus-causas> el 8 de julio de 2025.
- Perkins, T., *Trump orders likely to drive species' extinction, wildlife advocates warn*, en "The Guardian", 11 de marzo de 2025. Recuperado de <https://www.theguardian.com/us-news/2025/mar/11/trump-wildlife-agencies-species-extinction> el 8 de julio de 2025.
- Peverini, P., *Remix Practices and Activism: A Semiotic Analysis of Creative Dissent*, en E. Navas, O. Gallagher y xtine burrough (eds.), *The Routledge Companion to Remix Studies*, Routledge Nueva York 2015, pp. 333-345.
- Postman, N., *The reformed English Curriculum*, en A. C. Eurich (ed.), *High school 1980: The shape of the future in american secondary education*, Pittman Nueva York 1970, pp. 160-168.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., [versión 23.8 en línea], 2014. Recuperado de <https://dle.rae.es/utilizaci%C3%B3n> el 8 de julio de 2025.
- Rushkoff, D., *Media virus!: Hidden agendas in popular culture*, Random House Digital, Inc., 1996.
- Scolari, C. A., *Ecología de los medios: entornos, evoluciones e interpretaciones*, Gedisa Barcelona 2015.
- Scolari, C. A., *Ecología de los medios: entornos, evoluciones e interpretaciones*, en "Hipermidiaciones", 12 de febrero de 2015. Recuperado de <https://hipermidiaciones.com/2015/02/12/ecologia-de-los-medios/> el 8 de julio de 2025.
- Scolari, C. A., *Los ecos de McLuhan: ecología de los medios, semiótica e interfaces*, en "Palabra Clave", 18(3), 2015, pp. 1025-1056. Recuperado de <https://doi.org/10.5294/pacla.2015.18.4.4> el 8 de julio de 2025.

- Shannon, C. E., *A mathematical theory of communication*, en “The Bell System Technical Journal”, XXVII/3, julio de 1948, pp. 379-423. Recuperado de <https://doi.org/10.1002/j.1538-7305.1948.tb01338.x> el 8 de julio de 2025.
- Snurb, *Producers and Produsage*, en “Snurblog”, 25 de marzo de 2006. Recuperado de <https://snurb.info/produsage> el 8 de julio de 2025.
- Snurb, *Welcome to Produsage.org*, en “Produsage.org”, 29 de diciembre de 2007. Recuperado de <https://produsage.org/home> el 8 de julio de 2025.
- Sonvilla-Weiss, S., *Mashup cultures*, Springer Viena y Nueva York 2010.
- Srivastava, L., *Narrative Design for Social Impact: The Project Model Canvas*, en “Transmedia Activism”, 12 de noviembre de 2013. Recuperado de <https://transmediaactivism.wordpress.com/> el 8 de julio de 2025.
- Strate, L., *Understanding MEA*, en “Media Res”, VII/1, 1999, pp. 1-2.
- Strate, L., *A media ecology review*, en “Communication Research Trends”, XXIII/2, 2004, pp. 3-48.
- Strate, L., *Studying media as media: McLuhan and the media ecology approach*, en “MediaTropes eJournal”, I, 2008, pp. 127-142.
- Toffler, A., *La tercera ola*, Plaza & Janés Bogotá 1980.
- Universidad Carlos III de Madrid, *Serie. Congreso internacional sobre artivismo transmedia: creatividad e información expandida*, 28 de febrero de 2023. Recuperado de <https://media.uc3m.es/series/621cd4a38f4208b62a8b45fd> el 8 de julio de 2025.
- Verdone, M., *Cinema e letteratura del futurismo*, Manfrini Trento 1990.
- Weibel, P., *La condición postmedial*, en AA.VV., *La condición postmedia*, Centro Cultural Conde Duque Madrid 2006, pp. 6-15.

INTERVISTE

doi: 10.54103/2039-9251/29691

IL CENTRO NAZIONALE PER IL FUTURO DELLA BIODIVERSITÀ E LE SFIDE DELLA BIODIVERSITÀ: RICERCA, COMUNICAZIONE E SENSIBILIZZAZIONE. INTERVISTA A GIANLUCA SARÀ

Elisabetta Di Stefano¹, Valeria Maggiore¹, Gianluca Sarà¹, Salvatore Tedesco¹

 ORCID: EDS 0000-0001-8618-2981, VM 0009-0005-6079-1937, GS 0000-0002-7658-5274, ST 0000-0003-1584-5455

¹ Università degli Studi di Palermo (044k9ta02) e National Biodiversity Future Center

Contacts: EDS elisabetta.distefano@unipa.it, VM valeria.maggiore@unipa.it, GS gianluca.sar@unipa.it, ST salvatore.tedesco@unipa.it

ABSTRACT

Questa intervista con Gianluca Sarà - Professore di Ecologia, responsabile del Laboratorio di Ecologia (EEB) presso il Dipartimento di Scienze della Terra e del Mare (DISTEM) dell'Università di Palermo (Italia) e responsabile dello Spoke 1 del National Biodiversity Future Centre (NBFC) - ha lo scopo di fornire una panoramica del Centro Nazionale per il Futuro della Biodiversità, il primo Centro Nazionale di Ricerca e Innovazione dedicato alla biodiversità, finanziato dal MUR attraverso i fondi dell'Unione Europea - NextGenerationEU. Un progetto ambizioso che combina scienza, tecnologia e ricerca applicata e riunisce ricercatori provenienti da università, centri di ricerca e aziende di tutta Italia, rappresentanti di discipline scientifiche apparentemente molto distanti tra loro, con la convinzione che la diversità degli approcci teorici rappresenti una risorsa per lo studio della biodiversità. L'intervista mira a mettere in evidenza il ruolo che l'estetica e le arti possono svolgere nel promuovere non solo una comunicazione più efficace della ricerca scientifica sulla biodiversità al grande pubblico, ma anche (e forse soprattutto) nella sensibilizzazione sui pericoli della crescente perdita di biodiversità, facendo appello a linguaggi e pratiche diversi da quelli scientifici.

Parole chiave: Biodiversità, NBFC, Estetica della biodiversità, linguaggi artistici.

THE NATIONAL BIODIVERSITY FUTURE CENTRE AND THE CHALLENGES OF BIODIVERSITY: RESEARCH, COMMUNICATION AND AWARENESS RAISING. INTERVIEW WITH GIANLUCA SARÀ

This interview with Gianluca Sarà - Professor of Ecology, head of the Ecology Laboratory (EEB) at the Earth and Marine Sciences Department (DISTEM) of Palermo University (Italy) and head of Spoke 1 of the National Biodiversity Future Centre (NBFC) - aims to provide an overview of the National Biodiversity Future Centre, the first National Research and Innovation Centre dedicated to biodiversity, funded by the MUR through European Union funds - NextGenerationEU. An ambitious project that combines science, technology and applied research and brings together researchers from universities, research centres and companies throughout Italy, from scientific disciplines that are apparently very distant from each other, with the conviction that the diversity of theoretical approaches is an asset for investigating biodiversity. The interview aims to highlight the role that aesthetics and the arts can play



Licensed under a Creative Commons
Attribution-ShareAlike 4.0
International

© The Author(s)

Published online: 03/09/2025



Milano University Press

in promoting not only more effective communication of scientific research on biodiversity to the general public, but also (and perhaps above all) in raising awareness of the dangers of increasing biodiversity loss, appealing to languages and practices other than those of science.

Keywords: Biodiversity, NFBC, Aesthetics of Biodiversity, art languages

Valeria Maggiore:

Professore Sarà, in questa breve intervista ci proponiamo di proporre ai nostri lettori una panoramica sul National Biodiversity Future Centre (NBFC – <https://www.nbfc.it/>), il primo Centro Nazionale di ricerca e innovazione dedicato alla biodiversità, finanziato dal MUR attraverso i fondi dell’Unione Europea – NextGenerationEU. Un progetto ambizioso che unisce scienza, tecnologia e ricerca applicata che si propone di mettere in rete ricercatrici e ricercatori provenienti da università, centri di ricerca ed imprese di tutto il territorio italiano. Ci racconta cos’è il NBFC, qual è la sua missione e quale ruolo Lei svolge al suo interno? E perché la diversità di approcci teorici è un valore per indagare la biodiversità?

Gianluca Sarà:

Il National Biodiversity Future Centre è nato nel 2022 sulla spinta del governo all’epoca in carica che ha deciso di investire sulla conservazione della biodiversità anche in virtù dell’inserimento del concetto stesso di *biodiversità* nel testo dell’art. 9 della Costituzione italiana¹. Per fare un po’ di cronistoria, occorre difatti ricordare che proprio nel 2022 il governo italiano dovette stabilire quali settori strategici considerare come trainanti al fine di affrontare l’emergenza socio-economica determinata dalla pandemia di COVID-19 e scelse di investire significativamente nell’ambito della sostenibilità ambientale e dell’innovazione, nel rafforzamento delle competenze digitali e nella digitalizzazione della pubblica amministrazione, oltre che – come anticipato – nella biodiversità, grazie all’adozione della *Strategia Nazionale per la Biodiversità al 2030*, in linea con i obiettivi europei².

Grazie a tale strategia, il National Biodiversity Future Centre è stato finanziato con trecentoventi milioni di euro ed è questo, ad oggi, probabilmente il più importante investimento al mondo a tutela della biodiversità. Per fare qualche esempio e cogliere per raffronto la portata epocale di tale investimento possiamo fare riferimento al fatto che la National Science Foundation americana (<https://www.nsf.gov/>) ha investito in operazioni legate agli aspetti ecologici della biodiversità una cifra pari a quella italiana nell’arco di quindici anni, mai in una sola volta. Né possiamo rintracciare esempi affini nelle politiche di paesi che, a livello mondiale, si sono pur distinti negli ultimi decenni per aver realizzato importanti interventi sul tema, come la Cina, la Gran Bretagna o l’Australia.

Prendendo atto dell’ingente portata finanziaria di tale intervento, occorre dunque chiedersi perché il nostro Paese abbia mostrato tanto interesse per la tutela della biodiversità e per la ricerca su di essa. Per rispondere a questa domanda è necessario confrontarsi con tale tematica, analizzandola da molteplici punti di vista. Già nella seconda metà dell’Ottocento Ernst Haeckel, padre eponimo della disciplina³, aveva ri-

¹ In seguito alle modifiche apportate dalla legge cost. 11 febbraio 2022, n. 1, l’articolo 9 della Costituzione italiana sancisce che “La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e della ricerca scientifica e tecnica, tutela il paesaggio, il patrimonio storico e artistico, e soprattutto, tutela l’ambiente, la biodiversità e gli ecosistemi, anche nell’interesse delle future generazioni” (cfr. <https://www.governo.it/it/costituzione-italiana/principi-fondamentali/2839#1>).

² Cfr. <https://www.mase.gov.it/portale/strategia-nazionale-per-la-biodiversita/C3%A0-al-2030>

³ Il termine “ecologia” [*Ökologie*] è stato adoperato per la prima volta nel 1866 nel secondo volume della *Generelle Morpho-*

conosciuto nei suoi scritti che la quantità di specie viventi presenti in un determinato contesto ambientale costituisce il motore per garantire il funzionamento di quella “macchina” complessa che siamo soliti chiamare “*ecosistema*”. Senza addentrarci in visioni meccanicistiche e/o deterministico-stocastiche, è sufficiente sottolineare in tal sede che la presenza di vita in un determinato luogo – intesa sia in termini di *molteplicità di configurazioni formali* o *specie* presenti in un contesto ambientale, sia (in termini prettamente quantitativi) come *abbondanza* di esemplari appartenenti ad una certa specie in un certo luogo – caratterizza il *funzionamento* di un ecosistema e, di conseguenza, è un *indicatore dello stato di salute* di quest’ultimo.

Io e una decina di colleghi – operanti in diverse strutture di ricerca del territorio italiano e afferenti a diversi ambiti scientifico-disciplinari – siamo stati contattati per avviare il percorso del Centro e individuare una serie di obiettivi che potessero rendere il concetto di biodiversità (e conseguentemente tutto ciò che concerne quest’ultimo come la conservazione, la valorizzazione e il restauro della biodiversità stessa) sistemico a livello italiano. Ciò ha consentito di porre la prima pietra per la costruzione di un edificio culturale, scientifico e tecnologico che ha coinvolto l’intera comunità nazionale che si occupa di tali temi, promuovendo l’assunzione di nuovi ricercatori e tecnologi. E, al termine di questo percorso, possiamo affermare che il progetto ha sicuramente avuto un ruolo chiave in quest’ottica, permettendo il reclutamento di circa cinquecento persone e creando le condizioni per il coinvolgimento attivo di tutti i settori scientifico-disciplinari potenzialmente interessati a partecipare all’iniziativa. La comunità attuale, nel 6 giugno del 2025, è composta da circa duemilaseicento persone, appartenenti a tutti i settori scientifico disciplinari e a quasi tutti gli enti accademici e gli enti pubblici di ricerca italiani: le istituzioni coinvolte sono quarantanove, fra le quali si annoverano tutte le più grandi università italiane, praticamente tutti i più grandi enti pubblici di ricerca e circa una ventina di società, imprese e aziende che operano sul territorio nazionale.

Ispirandosi alla Convenzione sulla Diversità Biologica⁴, firmata a Rio de Janeiro il 5 giugno 1992, si è difatti scelto di adottare un atteggiamento realisticamente *trans-disciplinare* più che *interdisciplinare*, coinvolgendo *in primis*, ecologi, tassonomi, botanici, zoologi, ma anche, in un’ottica di co-costruzione della conoscenza, tutti coloro che si occupano di diversità biologica a tutti i livelli della cosiddetta “gerarchia ecologica”, dal livello molecolare fino a quello ecosistemico. Ne consegue che sono stati attivamente coinvolti nel Centro biologi cellulari e molecolari, ma anche umanisti. Biodiversità è, infatti, a mio parere, sinonimo di “complessità” e di “armonia”, concetti strettamente connessi fin dall’antichità a quello di *bellezza*. Gli umanisti possono quindi interpretare tale complessità in una chiave differente da quella scientifica e aiutare noi scienziati a comunicare e trasferire al largo pubblico le conoscenze acquisite tramite il rigore scientifico che contraddistingue le cosiddette *hard sciences*.

La struttura che abbiamo scelto di adottare per coordinare tale molteplicità teorica è abbastanza semplice, sebbene mi renda conto che a uno sguardo “esterno” essa possa invece apparire complessa. Utilizzando

logie der Organismen (cfr. E. Haeckel, *Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, Mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte Descendenz-Theorie*, G. Reimer, Berlin 1866, vol. 2.), una poderosa opera di biologia in cui lo zoologo tedesco conia gran parte dell’attuale lessico scientifico biologico, con l’obiettivo di operare una mediazione fra le teorie evolutive (di cui fu uno dei primi sostenitori nel continente europeo) e la tradizione morfologica tedesca. Qui leggiamo che «l’ecologia, o studio dell’equilibrio della natura» è «una branca della fisiologia che non è ancora menzionata come tale nei libri di testo», ma che in futuro «promette di dare i frutti più brillanti e sorprendenti» (ivi, pp. 235-236). Con tale termine, a suo parere, si deve intendere nello specifico, «l’intera scienza delle relazioni dell’organismo con il mondo esterno circostante [*Aussenwelt*], nella quale noi possiamo annoverare tutte le condizioni di esistenza [*Existenz-Bedingungen*] in un senso più ampio. Queste sono di natura in parte organica, in parte inorganica; sia queste che quelle sono della massima importanza per la forma degli organismi» (ivi, p. 286).

⁴ Cfr. <https://www.cbd.int/>

una metafora potremmo dire che è stata adottata dal Centro l'organizzazione tipica delle strutture di ricezione aeroportuali, articolata in *hub* and *spokes*: il National Biodiversity Future Centre è difatti dotata di un *hub* centrale – un centro di controllo che ha sede a Palermo e una diramazione a Roma e che non si occupa espressamente di ricerca, ma di coordinamento amministrativo-finanziario – e otto *spokes* che, nella nostra metafora, corrispondono ad aeroporti periferici i cui referenti operano in atenei e centri di ricerca italiani differenti. Ognuno di essi si focalizza su specifiche aree della ricerca e dello sviluppo della biodiversità. In particolare due spokes (lo spoke 1, del quale io sono uno dei referenti nazionali, e lo spoke 2) sono dedicati alla biodiversità marina e alla salvaguardia e alla gestione degli ecosistemi marini e costieri; altri due (gli spokes 3 e 4) si concentrano sulla biodiversità terrestre e indagano le risorse ecologiche e il loro adattamento ai cambiamenti climatici; altri due (gli spokes 5 e 6) sono maggiormente connessi alla sfera di vita umana, occupandosi rispettivamente di biodiversità urbana e di quegli aspetti che, in gergo tecnico, si chiamano di *bioprospezione*⁵, connessi alla ricerca di molecole animali e vegetali utili per la promozione della salute, molecole che, per evitare un ipersfruttamento della biodiversità, occorre estrarre, sintetizzare ed elaborare a fini farmaceutici. Infine, gli spokes 7 e 8 sono dedicati rispettivamente alla comunicazione – intendendo con tale termine non la comunicazione dei risultati della ricerca, ma lo studio delle modalità comunicative più idonee a sensibilizzare e coinvolgere il pubblico e le istituzioni nelle problematiche ambientali – e alla valorizzazione delle strumentazioni e all'innovazione digitale necessaria per affrontare le sfide legate alla biodiversità. Una struttura quindi che, in sintesi, vanta di un *hub centrale*, sei *spokes scientifici* e due di supporto.

Elisabetta Di Stefano:

Grazie per questa descrizione meticolosa e chiarificatrice. Come Lei stesso ha sottolineato, Lei è uno dei referenti scientifici dello spoke 1, focalizzato sulla mappatura, il monitoraggio, la conservazione e il ripristino della biodiversità marina. Il Suo lavoro è quindi strettamente legato allo studio della fauna del Mar Mediterraneo e alla sua ricchezza, con particolare attenzione al contesto siciliano. Quali aspetti rendono unica la biodiversità dei nostri mari e quali sono invece le sue fragilità più evidenti? Indubbiamente i segnali del cambiamento climatico sono difatti sempre più visibili allo sguardo attento dell'ecologo, ma spesso nel nostro quotidiano siamo portati a trascurare tali trasformazioni. Dalla Sua prospettiva di biologo e ricercatore, quali sono i cambiamenti che osserva più frequentemente e che destano maggiore preoccupazione?

Gianluca Sarà:

Il Mar Mediterraneo, a differenza della maggior parte degli altri mari del nostro pianeta, è considerato un *hotspot* di biodiversità. Ciò significa che dal punto di vista della ricchezza di specie e della quantità di vita contenuta per metro quadro in ogni habitat⁶, il numero di specie presenti nel Mar Mediterraneo è estremamente più elevato rispetto ad altri mari. Per fare un esempio, i cosiddetti fondi mobili, cioè i fondi sabbiosi che si trovano a circa cinquanta metri di profondità, nel Mare del Nord e nel Mar Baltico ospitano sostanzialmente tra le cinque e le quindici specie; se noi ci spostiamo in qualunque punto del Mar Mediterraneo e osserviamo i fondi mobili alla stessa profondità saremo in grado di rintracciare anche duecentoventi specie. Cosa significa tutto questo al di là del mero dato quantitativo? Significa che, anche da un punto di

⁵ Con il termine *bioprospezione* (in inglese *bioprospecting*) si intende la ricerca di specie vegetali e animali dalle quali possono essere ottenuti medicinali e/o altri preparati di valore commerciale.

⁶ Con il termine *habitat* si intende una porzione di spazio all'interno degli ecosistemi che hanno delle caratteristiche omogenee da un punto di vista ambientale e che ospitano organismi che bene o male si adattano a quelle caratteristiche omogenee di quelle di quello spazio

vista della gestione delle risorse marine viventi, nel contesto mediterraneo è necessario adottare attenzioni e strategie d'intervento del tutto differenti rispetto ad altre aree del pianeta. Facciamo un esempio pratico. Se la maggior parte delle specie che noi siamo in grado d'individuare in altre zone del mondo spesso sono esse stesse target della pesca commerciale, nel Mar Mediterraneo invece la maggior parte degli esemplari che i pescatori tirano su con le loro reti appartengono a specie ittiche che, in termini tecnici, sono comunemente definite *bycatch*, cioè sono esemplari di specie acquatiche catturate involontariamente durante attività di pesca portate avanti espressamente per pescare le specie target. Sono quindi esemplari che le reti fanno emergere ma che non vengono solitamente sfruttati nelle vendite commerciali e che spesso sono scartati o, nel migliore dei casi, rigettati in mare.

Quindi possiamo sinteticamente affermare che nel Mediterraneo la vita è molto più complessa in termini di quantità di specie presenti, grazie alle caratteristiche che contraddistinguono tale bacino e la peculiarità delle sue acque. Possiamo ricordare, ad esempio, il fatto che – grazie alla presenza dello Stretto di Gibilterra – nel Mar Mediterraneo la temperatura dell'acqua sui fondali non è mai particolarmente bassa e persino a cinquemila metri di profondità non scende mai al di sotto dei tredici gradi; un dato rilevante e dalle conseguenze di grande portata se si pensa che nell'Oceano Atlantico già a cento metri di profondità la temperatura sfiora i due gradi centigradi, determinando dinamiche di carattere termico, di salinità e di circolazione del tutto differenti da quelle che contraddistinguono i nostri mari. E ciò rende il Mediterraneo estremamente più ricco, ma anche enormemente più difficile da gestire.

È bene precisare che uno degli “assiomi” dell'ecologia sottolinea che aumentando la complessità di un sistema aumenta anche la sua stabilità perché tanto più un sistema è complesso, tanto più esso possiede dei meccanismi di feedback che rendono più difficile smuovere l'equilibrio; tuttavia, quando quell'equilibrio viene smosso, superando le resistenze del sistema stesso al disturbo, i risultati in termini di impatto possono essere particolarmente ingenti e potenti. Quindi studiare la biodiversità in relazione al Mar Mediterraneo – ed è questo uno degli aspetti più importanti, a mio parere, da sottolineare per rispondere alla Sua domanda – significa confrontarsi con una complessità sistemica maggiore rispetto ad altri ecosistemi marini, ma significa anche fare i conti con una maggiore stabilità. Come è stato attestato negli ultimi vent'anni, inoltre, tale stabilità si traduce a sua volta in una maggiore garanzia di qualità della salute umana. E sorge spontaneo chiedersi il perché di tale affermazione. Possiamo rispondere: perché la biodiversità garantisce il *funzionamento* ecosistemico. Ogni specie svolge difatti una certa funzione all'interno dell'ecosistema. Ad esempio, la funzione più importante di molluschi come le cozze è quella di filtrare l'acqua: in gergo tecnico le cozze sono difatti definite *sospensivori*⁷ perché, in maniera naturalmente del tutto involontaria, esse “chiarificano” le particelle della colonna d'acqua. Ne consegue che la presenza dei sospensivori in un ambiente marino ha un impatto importante sulla qualità dell'habitat in generale e sulla qualità della vita degli altri organismi in particolare, favorendo una fruttuosa interazione tra questi ultimi. Questa funzione di “sospensivoria” è tipica di tutti i cosiddetti filtratori e viene attuata di volta in volta in maniera diversa: alcuni filtratori (come le piante acquatiche o le alghe) sono infatti *autotrofi*⁸ in quanto catturano la CO₂; altri, grattano sul fondale

⁷ Aggettivo tecnico utilizzato per indicare gli animali acquatici che si nutrono di cibo (piccoli organismi, particelle organiche ecc.) sospese nel mezzo liquido, catturandolo per mezzo di filtri o di secrezioni adesive.

⁸ Si definisce *autotrofo* (dal greco *autós*, “stesso”, e *tréphō*, “nutrire”) un organismo capace di produrre autonomamente il proprio nutrimento, utilizzando esclusivamente sostanze inorganiche e attingendo l'energia necessaria dal mondo fisico, in particolare dalla luce solare o da reazioni chimiche. A differenza degli *eterotrofi*, che dipendono da altri esseri viventi per nutrirsi, vivendo in forma parassitaria o saprofitica (cioè, nutrendosi di sostanze organiche in decomposizione, provenienti da organismi morti o da residui organici), gli autotrofi sono in grado di costruire le proprie sostanze organiche di base senza bisogno di assu-

marino e favoriscono la *bioturbazione*⁹ perché – senza entrare in dettagli tecnici – rimescolando il fondale, permettono l'instaurarsi di specifiche e indispensabili dinamiche della CO₂ e dell'ossigeno.

In conclusione, ogni specie ha una sua funzione. La combinazione di tutte queste funzioni rappresenta il tasso di funzionamento di un sistema e quest'ultimo ha delle ripercussioni fondamentali nei termini di offerta dei *servizi ecosistemici* di cui noi quotidianamente ci avvaliamo. Per intenderci, quando andiamo in un bosco alla ricerca di funghi o quando peschiamo a mare preleviamo del cibo e questo è ciò che si definisce un servizio ecosistemico di approvvigionamento che garantisce direttamente la qualità e la salute delle persone che usufruiscono di esso. Quindi possiamo identificare una catena di eventi (biodiversità, funzionamento, servizi ecosistemici e salute dell'essere umano) fra loro strettamente connessi e, il fatto di avere nel Mar Mediterraneo un numero estremamente elevato di specie, porta a problematiche completamente diverse rispetto agli altri mari del mondo; inoltre, l'effetto del cambiamento ambientale indotto dall'azione umana su scala locale (tramite la pesca) o su scala globale (tramite il riscaldamento globale e l'incremento della temperatura acqua) agisce su queste dinamiche che sono, come abbiamo più volte sottolineato, molto più complesse e molto più stabili nello spazio e nel tempo, ma che se vengono smosse dal loro equilibrio (come oggi sta accadendo) spesso diventano di tipo *detrimentale*.

Salvatore Tedesco:

Dalle Sue parole e dagli esempi utilizzati per chiarire gli aspetti più delicati di queste complesse relazioni, ci rendiamo facilmente conto che far conoscere al pubblico il valore della biodiversità e comunicare la necessità della sua salvaguardia è una sfida che richiede strumenti e linguaggi differenti. Quali ostacoli ha incontrato in questo lavoro di mediazione? E quali strategie si sono rivelate più efficaci per diffondere buone pratiche di salvaguardia e difesa della biodiversità presso il largo pubblico, ma anche presso i più giovani e le istituzioni educative?

Gianluca Sarà:

Gli ostacoli più importanti di questo lavoro di mediazione, a mio parere, sono indubbiamente legati alla sfida di far comprendere la *complessità* intrinsecamente connessa al concetto stesso di biodiversità. Un problema che, a mio parere, concerne il concetto stesso di *complessità*, indipendentemente dal suo ambito di applicazione. Io non sono un esperto d'arte, ma penso che tale considerazione valga anche per il mondo artistico: non sono certo che ponendoci di fronte a una scultura di Canova o ad un'opera di Michelangelo, pur percependo "a pelle" la bellezza di quei capolavori, riusciremmo effettivamente a toccare con mano gli elementi di complessità che determinano quella bellezza.

Per rispondere alla domanda da Lei postami, quindi, non posso che pormi un'altra domanda: quali sono le strategie più efficaci per comunicare la complessità? La risposta che mi sono dato – ve lo confido con estrema onestà – è che io non sono in grado di identificare tali strategie; per questo, per quanto mi riguarda, per identificare quest'ultime non posso che affidarmi a chi è più competente di me in tale settore, perché ritengo indispensabile che ognuno faccia il proprio mestiere. Io sono uno scienziato di professione, per l'esattezza un

mere materia organica preformata. Esempi tipici di organismi autotrofi sono le piante verdi che, grazie alla fotosintesi clorofilliana, trasformano acqua, anidride carbonica e luce in energia chimica, dando origine alla materia vivente a partire da ciò che è minerale e inerte (cfr. [https://www.treccani.it/enciclopedia/autotrofo_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/autotrofo_(Enciclopedia-Italiana)/))

⁹ In sedimentologia e paleontologia, il termine *bioturbazione* indica l'insieme degli effetti prodotti dall'attività degli organismi viventi all'interno dei sedimenti o in prossimità del confine tra sedimento e acqua (come nei fondali marini) o tra sedimento e aria (come nel suolo). Questa azione, che comprende movimenti, scavi, alimentazione e costruzione di tane, modifica la struttura originaria dei depositi sedimentari, rimescolando strati, alterando trame e influenzando la conservazione dei resti fossili.

ecologo, e mi occupo di fare *hard science*: riconosco di non avere le competenze, né gli elementi culturali per fare comunicazione in modo efficace e per sensibilizzare il largo pubblico su tali tematiche. E – aggiungo – trovo molto arrogante e presuntuoso che gente che non si occupa “di mestiere” di parole, immagini e tecniche comunicative voglia arrogarsi il compito di fare comunicazione in ambiti così delicati. Non è così che funziona.

Per far comprendere a un decisore politico, a un cittadino non esperto di biologia o a un bambino l'importanza delle ricerche che il National Biodiversity Future Centre ha portato e sta portando avanti è indispensabile avvalersi di linguaggi e strumenti che siano accessibili ai vari target della comunicazione. La migliore strategia per comunicare ai non addetti ai lavori il valore della biodiversità è quindi semplice: chiedere l'aiuto di chi lo sa fare, di chi possiede la professionalità e le competenze specifiche per farlo. In altri termini, *dialogare*, *collaborare* e “*cross-fertilizzarsi*” con umanisti, artisti, pedagogisti, sociologici, giuristi. La migliore strategia è quindi, in questo caso, ancora una volta la trans-disciplinarietà.

Elisabetta Di Stefano:

Mi collego alla domanda posta dal collega Salvatore Tedesco per chiederLe se, in quest'indispensabile opera di sensibilizzazione, l'immaginazione e le emozioni possano, a Suo parere, giocare un ruolo importante anche nel racconto della biodiversità. In altri termini, partendo dal presupposto che la scienza può e deve dialogare con altri linguaggi per arrivare più lontano, che ruolo possono giocare l'estetica e le arti? Come dimostra l'esperimento del *Libro d'arte biodiverso. Parole e immagini tra estetica, arte e ambiente* (<https://www.nbfc.it/news/libro-darte-biodiverso>), curato da me insieme al collega Diego Mantoan, storico dell'arte contemporanea, a volte basta un'immagine, una storia o un'esperienza concreta per far “sentire” alle persone che la biodiversità non è un valore distante dal nostro percepire quotidiano la realtà che ci circonda. Progetti o iniziative editoriali di tal tipo riescono a fare interagire in maniera originale e interessante il mondo della ricerca scientifica con contesti apparentemente lontani e inaspettati?

Gianluca Sarà:

La ringrazio per aver sottolineato in particolare il ruolo che le arti e la riflessione filosofico possono avere nel farsi veicolo di una nuova sensibilità nei confronti della biodiversità. Per rispondere alla Sua domanda, devo però fare una piccola premessa. Ammetto di avere sempre subito il fascino della retorica ciceroniana e, in particolare, di aver manifestato un grande interesse per i cinque canoni o le fasi principali nella preparazione di un discorso identificate dal noto scrittore latino (*Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria* e *Actio*). Per cui alla domanda “quanto l'immaginazione e le emozioni possano giocare un ruolo importante anche nel raccontare la biodiversità”, secondo me è assolutamente fondamentale – e costituisce una parte indispensabile del discorso della biodiversità – tentare di “stuzzicare” l'immaginazione utilizzando un linguaggio immaginifico, sfruttando le modalità espressive e argomentative più “coinvolgenti” e “intriganti” per poter *raccontare* il rigore scientifico. Se i miei ricordi liceali non mi traggono in inganno, come affermava difatti Cicerone, l'*elocutio* è quella fase della costruzione del discorso in cui si sceglie lo stile e il linguaggio più appropriato per trasmettere efficacemente gli argomenti da trattare, avvalendosi anche di figure retoriche (come metafore, similitudini, ecc.) per rendere il discorso più persuasivo e piacevole da ascoltare.

Questa componente è sicuramente importante perché, come abbiamo evidenziato, dietro specie che interagiscono in un dato contesto spazio-temporale si cela una complessità di azioni, retroazioni e feedback tale da non essere rappresentabile tramite il mero dato quantitativo. A ciò si aggiunge il problema – di non poco conto a mio parere – che affrontare il tema della biodiversità solo in termini matematici ci pone di fronte alla sfida di fare i conti con calcoli numerici di imponente portata. In altri termini, se fino a un paio

di anni fa ci fossimo posti il compito di tradurre in termini numerici tutte le interazioni possibili all'interno di una comunità fatta di sole cinquanta specie (e abbiamo visto come la biodiversità nel Mediterraneo si stima su numeri di gran lunga superiori a quelli riportati nel nostro esempio che, di conseguenza, è in scala fortemente ridotta rispetto alle potenziali interazioni individuabili nei nostri mari), i calcolatori avrebbero impiegato anni per elaborazione i dati e rappresentare numericamente la miriade di interazioni possibili fra queste cinquanta specie nell'arco temporale di un singolo anno. È certamente vero che negli ultimi due anni, grazie allo sviluppo di tecnologie e strumenti di calcolo molto più avanzati e potenti rispetto al passato, il *range* di tempo necessario per effettuare tali calcoli si è notevolmente abbassato, ma resta comunque ancora molto lungo e, senza alcun dubbio, non può vantare quel carattere di *immediatezza comunicativa* e di *intuitività* che un'immagine ben scelta può invece conferire al concetto di complessità biodiversa.

Per comunicare, infatti, la complessità intrinsecamente connessa al concetto di biodiversità e che costituisce uno dei presupposti per comprendere davvero la portata del concetto di tale concetto è di gran lunga più efficace affidarsi a metafore tratte dalla vita quotidiana e a tutti noi facilmente accessibili. Per esempio, mi è stato suggerito che la complessità di interazioni fra le specie viventi che condividono uno stesso habitat in uno specifico lasso di tempo può essere intuitivamente spiegata facendo riferimento alle reti finanziarie. Basta chiudere gli occhi e immaginare tutte le transazioni bancarie realizzate in uno stesso istante nei circuiti Visa e Mastercard di una specifica Nazione per intuire quale *enorme network* si crea in ogni *momento* e in ogni *frazione di spazio* del mondo, mettendo in comunicazione persone, esercizi commerciali, imprese del terzo settore, filiali bancarie, ecc.

Naturalmente, mi preme però rimarcare che la ricerca delle migliori strategie di *elocutio* deve avere alle spalle il momento dell'*inventio*, cioè della selezione dei temi e degli argomenti più pertinenti per costruire un discorso che sia innegabilmente efficace sotto il profilo della comunicazione, ma fondato – e quest'aspetto è per me di estrema importanza – sul rigore scientifico. Per questo motivo è indispensabile un “dialogo preliminare” fra tutte le componenti coinvolte nella costruzione di un sapere tran-disciplinare intorno alla biodiversità perché, da scienziato che ha dedicato tutta la sua carriera accademica allo studio delle dinamiche ecologiche, non sono particolarmente felice nel momento in cui si sceglie di rappresentare la biodiversità e il suo delicato equilibrio utilizzando come immagine simbolo la raffigurazione di una *specie carismatica*¹⁰. Immagini di tal tipo, ampiamente utilizzate nel mondo dell'ambientalismo come “bandiera” per sostenere specifiche campagne ambientali, possono essere, dal mio punto di vista, un *trigger* che stimola l'attenzione, ma non sicuramente un *simbolo della biodiversità in sé*, poiché non consentono di comunicare in maniera efficace la complessità delle dinamiche interne alla biodiversità. Per intenderci: l'immagine del granchio blu (il crostaceo al quale ho dedicato molte delle mie ricerche negli ultimi anni) è indubbiamente affascinante dal punto di vista morfologico per l'eleganza delle sue forme e per i suoi colori, ma, per quanto attraente, non può giocare il ruolo di “simbolo della biodiversità” perché non riesce a trasmettere al ricevente l'idea – fondamentale invece per chi si occupa di ecologia in termini scientifici – che biodiversità significa innanzitutto *bellezza nella complessità, armonia nella diversità, unitas multiplex*.

¹⁰ Si definisce specie carismatica un organismo che, per le sue qualità estetiche, le dimensioni, i comportamenti particolari o l'aura simbolica che lo circonda, riesce a generare un'immediata empatia nel pubblico. Queste specie attirano l'interesse collettivo e vengono spesso scelte come per promuovere campagne di sensibilizzazione ambientale (ricordiamo, ad esempio, l'*Ailuropoda melanoleuca*, comunemente noto come Panda gigante, scelto come icona dal WWF per simboleggiare la vulnerabilità e la necessità di proteggere gli habitat minacciati). La loro capacità di ispirare emozioni e attenzione le rende strumenti efficaci nella comunicazione e nella difesa della biodiversità, trasformandole in veri e propri ambasciatori delle cause ecologiche.

In questo senso, credo che il *Libro d'arte biodiverso* che Lei ha citato, sia un ottimo esempio di cosa può nascere da una vera collaborazione tra scienza e umanesimo. Non è solo un libro che parla di biodiversità in modo più accessibile, ma un progetto in cui saperi diversi – la biologia, la filosofia, l'arte – si sono messi davvero in dialogo. Questo ha permesso di raccontare la biodiversità non soltanto attraverso numeri o concetti astratti, ma anche facendo leva su immagini, parole e suggestioni capaci di coinvolgere i sensi e l'immaginazione. Penso che sia proprio questo tipo di operazioni a poter far crescere una nuova consapevolezza, più diffusa e partecipata, su cosa sia davvero la biodiversità e perché dobbiamo averne cura. Ecco perché, a mio avviso, esperienze come questa andrebbero valorizzate e moltiplicate, anche oltre l'esperienza del National Biodiversity Future Centre.

Salvatore Tedesco:

Guardando al futuro, tra speranze e preoccupazioni, quali sono, secondo Lei, le urgenze da affrontare e le possibilità da non perdere?

Gianluca Sarà:

La più grande urgenza riscontrata oggi a livello planetario dagli scienziati che si occupano di tematiche ecologiche e che costituisce la ragione stessa che ha portato alla nascita del National Biodiversity Future Centre è cercare di porre in qualche modo un freno alla *perdita di biodiversità*. È sempre più condivisa nel panorama scientifico la considerazione che siamo ormai in un'epoca geologica nuova, nell'età dell'Antropocene, in cui l'essere umano è in grado, con le sue azioni, di influenzare l'andamento del sistema terrestre su scala planetaria, determinando il sorgere di fenomeni nefasti come il progressivo esaurimento delle risorse, la crescente cementificazione del suolo e l'attuazione della sesta estinzione di massa¹¹.

Porre un freno alla perdita di biodiversità ed evitare la sesta estinzione di massa è dunque il primo imperativo che dobbiamo porci e qualunque tipo di azione – portata avanti naturalmente non dal singolo cittadino o dal singolo scienziato, ma da politiche statali, sovranazionali o, come sarebbe più auspicabile, globali – deve mirare al raggiungimento di questo obiettivo o, quantomeno, deve tentare di attuare dei comportamenti volti a decelerare il processo di progressiva perdita di diversità biologica.

Perdiamo specie *quotidianamente* ed è propria tale attestazione che, secondo me, non è stata ancora ben compresa né dal pubblico dei non addetti ai lavori, né dai nostri governanti. E se noi attribuiamo valore alle specie in relazione solo al loro carisma e alla bellezza morfologica (come certi discorsi ambientalisti implicitamente ci spingono a fare prediligendo l'adozione di immagini raffiguranti animali o vegetali *accattivanti per il loro carattere figurativo* piuttosto che per il loro *carattere sistemico*) stimoliamo un tipo di ragionamento che temo possa rivelarsi erroneo e controproducente: portare avanti campagna in favore della salvaguardia di questa o quella specie e non della biodiversità di un certo ecosistema nel suo insieme ci induce a pensare che la presenza o l'assenza di quella specie in un dato contesto ambientale sia semplicemente un problema di *pathos*. Il discorso non è così semplice. Se una specie è presente all'interno di un certo habitat garantisce il funzionamento dell'intero ecosistema e gioca un ruolo indispensabile nell'insieme: per rifarci alla metafora nelle reti finanziarie in precedenza citata, senza la presenza, ad esempio, di una rete di bancomat, il singolo

¹¹ Nel corso degli ultimi 500 milioni di anni, la Terra ha attraversato cinque grandi estinzioni di massa, eventi catastrofici che hanno drasticamente ridotto la biodiversità del pianeta. Questi episodi – l'estinzione dell'Ordoviciano-Siluriano (circa 440 milioni di anni fa), quella del Devoniano Superiore, del Permiano-Triassico, del Triassico-Giurassico e infine del Cretaceo-Paleogene – hanno ciascuno determinato la scomparsa di almeno il 75% delle specie viventi allora esistenti, alterando profondamente gli equilibri ecologici e aprendo nuove fasi evolutive.

individuo non potrebbe effettuare un prelievo, pagare i suoi acquisti, mettere in moto l'economia e così via, garantendo indirettamente la funzionalità dell'intera rete.

Per tale motivo, come ho sottolineato già in risposta alle precedenti domande, la perdita di biodiversità va fermata anche grazie all'accorta comunicazione di questi aspetti e ognuno deve contribuire con i propri mezzi a costruire quest'imponente opera di sensibilizzazione. È per questo che – lo ribadisco ancora una volta – è indispensabile una solida e forte interazione tra gli strati scientifico-culturali delle nostre società per creare una rete educativa che persista e vada oltre il National Biodiversity Future Centre, un'iniziativa dal carattere "epocale" e al quale ho avuto l'onore di contribuire, ma la cui attività ha purtroppo una fine, fissata nel dicembre di quest'anno. È quindi importante che il dialogo continui, che diventi strutturale nell'Accademia e che porti i suoi frutti ben al di là del periodo di esistenza del Centro, al fine di garantire alle prossime generazioni un mondo "biodiverso" e una soddisfacente "qualità di vita".

Valeria Maggiore:

Per concludere con questa breve intervista operando una riflessione sul valore metaforico delle immagini, mi permetto di chiederLe (per tentare anche di tirare le fila dei numerosi temi che si sono intrecciati nel nostro dialogo): se dovessimo evocare la biodiversità mediterranea con una parola, un'immagine, un suono o un profumo... quale sceglierebbe e perché?

Gianluca Sarà:

Tra le mie virtù non credo di poter annoverare grandi doti di immaginazione, ma – per stare al gioco – la parola che mi sembra più calzante per evocare la biodiversità del Mediterraneo è *dinamismo* e l'immagine che forse sarebbe più adatta ad incarnare tale dinamicità potrebbe essere *onda*. Credo che quest'immagine possa rappresentare la biodiversità in generale e quella mediterranea in particolare, perché evoca il movimento, il cambiamento, il flusso. E la biodiversità trattiene in sé la complessità di tutte queste dinamiche vitali: ogni elemento del sistema è unico, ma si *con-fonde* con il tutto nel senso etimologico del termine perché si *fonde nel tutto* pur mantenendo intatta la sua individualità. Non si può propriamente comprendere (e studiare) un organismo vivente se non all'interno della comunità in cui è inserito perché la categoria di relazione (come direste voi filosofi) predomina e consente l'instaurarsi di fenomeni *emergenti*. Occorre allora adottare un atteggiamento di tipo *olistico*. E l'immagine dell'onda ben evidenzia, a mio parere, la natura ossimorica fra unità e molteplicità che si cela nel cuore del concetto di biodiversità e che noi scienziati dobbiamo "cavalcare" seguendo e interpretando il flusso che il tempo e le sue dinamiche hanno creato.

Valeria Maggiore:

Un'immagine evocativa e indubbiamente incisiva. Grazie Professore.

Gianluca Sarà:

Grazie a voi.

BIBLIOGRAPHY

- Afeissa H.-S., *Esthétique de l'environnement*, in A. Choné, I. Hajek, P. Hamman (eds.), *Guide des Humanités environnementales*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2018, pp. 145-155.
- Assunto A., *L'estetica di Immanuel Kant*, Loescher, Torino 1971.
- Billon A., *Le cosmos des brindilles: un sublime pour notre époque*, in "Klesis", n. 52, 2022, pp. 1-19, <https://www.revue-klesis.org/pdf/klesis-52-virtuel-billoncosmos-des-brindilles-un-sublime-pour-notre-epoque.pdf>
- Bodei R., *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Bompiani, Milano 2008.
- Bölsche W., *Ernst Haeckel. Ein Lebensbild*, Hermann Seemann Nachfolger, Berlin – Leipzig 1900; transl. by J. McCabe, *Haeckel. His life and works*, George W. Jacobs and Co., Philadelphia 1906.
- Borgnino E., *Ecologie native*, elèuthera, Milano 2022.
- Borsari A., *On the Aesthetics of the Anthropocene The Sublime and beyond – other Concepts and Forms of Visualizations*, in "European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes", vol. 5, n. 2 (2022), pp. 242-258, www.cpcl.unibo.it/article/view/16751/15804
- Brady E., *Aesthetics of the Natural Environment*, in V. Pratt, J. Howarth, E. Brady (eds.), *Environment and Philosophy*, Routledge, London-New York 2000, pp. 142-163.
- *Environmental Aesthetics*, in J. Callicott, R. Frodeman (eds.), *Encyclopedia of Environmental Ethics and Philosophy*, vol. 1, Macmillan Reference, Detroit 2009, pp. 313-321.
 - *Reassessing Aesthetic Appreciation of Nature in the Kantian Sublime*, in "The Journal of Aesthetic Education", vol. 46, n. 1, 2012, pp. 91-109.
 - *The Environmental Sublime*, in T. Costelloe (ed. by), *The Sublime. From antiquity to the present*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, pp. 171-181
 - *The Sublime in Modern Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.
- Canadelli E., *Icone organiche. Estetica della natura in Karl Blossfeldt ed Ernst Haeckel*, Mimesis, Milano – Udine 2006.
- Carlson A., *Contemporary environmental aesthetics and the requirements of environmentalism*, in "Environmental Value", n. 19, 2010, pp. 289-314.
- *Environmental Aesthetics*, in B. Gaut, D. Lopes (eds.), *Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London 2001, pp. 423-436.
 - *Environmental Aesthetics*, in E.N. Zalta (ed.), *Stanford Encyclopaedia of Philosophy*, 2020, www.plato.stanford.edu/entries/environmental-aesthetics.
- Cassirer E., *Kants Leben und Lehre*, Verlag bei Bruno Cassirer, Berlin, 1918; transl. by G.A. De Toni, *Vita e dottrina di Kant*, Castelveccchi, Roma 2016.
- D'Angelo P., *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2001.

- *Estetica ambientale*, in Enciclopedia Treccani XXI Secolo, 2010, www.treccani.it/enciclopedia/estetica-ambientale_%28XXI-Secolo%29
- De Rosa P., *Del sentire ecologico. Sulla peristenza e l'evoluzione dei motivi del Sublime e del Perturbante nel sentimento ecologico contemporaneo attraverso una lettura critica dell'estetica ecologica*, Doctoral thesis discussed at the University of Tor Vergata – PhD programme in Philosophy, 36th cycle, 2024.
- Di Gregorio M., *From Here to Eternity. Ernst Haeckel and Scientific Faith*, Vandenhoeck Ruprecht, Göttingen 2005.
- Feløj S., *Il sublime nel pensiero di Kant*, Morcelliana, Brescia 2013.
- Environmental Aesthetics*, in “International Lexicon of Aesthetics”, 2018, www.lexicon.mimesisjournals.com/international_lexicon_of_aesthetics_item_detail.php?item_id=38
- The environmental sublime: an analysis beyond nature and culture*, in “Lebenswelt”, n. 21, 2022, pp. 118-131.
- Fisher J.A., *Environmental Aesthetics*, in J. Levinson (ed.), *Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2003, pp. 667-678.
- Franzini E., Mazzocut-Mis M., *Sublime*, in Iis. *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Mondadori, Milano 2000, pp. 289-299.
- Fressoz, J.-B., *L'Anthropocène et l'esthétique du sublime*, in H. Guenin (éd. par), *Sublime. Les tremblements du monde*, Metz, Centre Pompidou-Metz, Paris 2016, pp. 44-49.
- The Antropocenic Sublime. A critique*, in M. Boyde, (ed.), *Climate and American Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2021, pp. 288-299.
- Giordanetti P., Mazzocut-Mis M. (eds.), *I luoghi del sublime moderno. Percorso antologico-critico*, LED, Milano 2005.
- Goethe J.W., *Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung betrachtet von J. G. Sulzer (1772)*, in Id., *Werke. Hamburger Ausgabe*, hrsg. Von E. Trunz, Hamburg 1948-1960, vol. XII, pp. 17-18.
- Haeckel E., *Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, Mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformierte Deszendenz-Theorie*, G. Reimer, Berlin 1866.
- *Ernst Haeckel. Eine autobiographische Skizze*, in Id., *Ernst Haeckel. Gemeinverständliche Werke*, hrsg. von H. Schmidt, A. Kröner und C. Henschel Verlag, Leipzig – Berlin 1924, pp. IX-XXXII.
- Hohenegger H., *Note per un'interpretazione dell'analitica del sublime matematico in Kant*, in G. Traversa (ed.), *Il trascendentale nella “Critica del Giudizio”*, Il Cannocchiale, Napoli 1990, pp. 155-188.
- Iannilli G.L. (ed.), *Aesthetic Environments: Contemporary Italian Perspectives*, Aesthetica Preprint, n. 114, 2020.
- Iovino, S., *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, Carocci, Roma 2004.
- Kant I., *Beobachtungen uber das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, in Id., *Kant's gesammelte Schriften*, Bd.

- 11, Insel-Verlag, Leipzig; transl. by R. Assunto, R. Hohenemser, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, in Id., *Scritti precritici*, Laterza, Roma-Bari, 1953, pp. 291-346.
- *Kritik der Urtheilskraft*, 1790; transl. by E. Garroni, H. Hohenegger, *Critica della facoltà di giudizio*, Torino, Einaudi, 1999.
- Kiester A.R., *Aesthetics of biological diversity*, in “Human Ecology Review”, vol. 3, n. 2, 1997, pp. 151-157.
- Krauß E., *Ernst Haeckel. Biographien hervorragender Naturwissenschaftler*, BSB B. G. Teubner, Leipzig 1984.
- Leopold A., *A Sand County Almanac: With Essays on Conversation from Round River* (1948), Ballantine, New York 1966; transl. by A. Roveda, *Pensare come una montagna. A Sand County Almanac*, Piano B, Prato 2019.
- Lintott S., *Toward eco-friendly aesthetics*, in “Environmental Ethics”, n. 28, 2006, pp. 57-76.
- Lintott S., Carlson A., *The Link Between Aesthetic Appreciation and the Preservation Imperative*, in R. Rozzi et al. (eds.), *Linking Ecology and Ethics for a Changing World: Values, Philosophy, and Action*, Springer, Dordrecht 2013, pp. 121-136.
- Lombardo G., Finocchiaro F., *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, Aesthetica Preprint, Palermo 1993.
- Maggiore V., *Ernst Haeckel tra Estetica e Morfologia. Un pensiero che prende forma*, QuiEdit, Verona-Bolzano 2020.
- *L'Estetica nell'età dell'Antropocene: i molteplici volti della riflessione estetica contemporanea sulla natura*, in V. Maggiore, S. Tedesco (eds.), *Ecoestetica. Scritti sull'estetica della Natura*, Meltemi, Milano 2023, pp. 9-59.
 - *Environmental Aesthetics and “being moved by nature”. Reflections for rethinking the theory of the sublime*, in “Studi di estetica”, n. 26, 2023/2, pp. 157-184.
 - *L'estetica biologica di Ernst Haeckel tra evolucionismo darwiniano e morfologia goethiana*, in A. Mecarocci, V. Rasini (eds.), *A proposito di organismi, evoluzione e conoscenza*, Meltemi, Milano 2023, pp. 95-112.
 - *Ernst Haeckel e la Storia della creazione naturale*, in E. Haeckel, *Storia della creazione naturale. Conferenze scientifico-popolari sulla teoria dell'evoluzione in generale e su quella di Darwin, Goethe e Lamarck in particolare. Parte prima*, ed. by V. Maggiore, Mimesis, Milano-Udine 2024, pp. 11-66.
 - *Sentire la natura nell'età dell'Antropocene*, Plumelia, Bagheria (PA) 2025.
- Menegoni F., *La Critica del Giudizio di Kant. Introduzione alla lettura*, Carocci, Roma 1995.
- Panella G., *Storia del sublime. Dallo Pseudo Longino alle poetiche della Modernità*, Editrice Clinamen, Firenze 2012.
- Perullo N., *Estetica senza (s)oggetti. Per una nuova ecologia del percepire*, DeriveApprodi, Roma 2022.
- Pinna G., *Il sublime romantico. History of an submerged concept*, Aesthetica Preprint, Palermo 2007.
- Pseudo Longino, *Il Sublime*, ed. by G. Lombardo, Aesthetica Edizioni, Palermo 2007².

- Ribe R.G., *Commentary on "Aesthetics of Biological Diversity"*, in "Human Ecology Review", vol. 3, n. 2, 1997, pp. 158-163.
- Richards R.J., *The Tragic Sense of Life. Ernst Haeckel and the Struggle over Evolutionary Thought*, The University of Chicago Press, Chicago 2008.
- Saint-Girons B., *Il sublime*, Il Mulino, Bologna 2006.
- Saito Y., *The role of aesthetics in civic environmentalism*, in A. Berleant, A. Carlson (eds.), *The Aesthetics of Human Environments*, Broadview Press, Peterborough 2007, pp. 203-218.
- Schaeffer J.-M., *Esthétique de la nature ou esthétique environnementale ?*, in "Nouvelle revue d'esthétique", n. 22, 2018/2, pp. 55-64.
- Shapshay S., *Schopenhauer's Transformation of the Kantian Sublime*, in "Kantian Review", vol. 17, 2012/3, pp. 479-511.
- Schopenhauer A., *Die Welt als Wille und Vorstellung*, F.A. Brockhaus, Leipzig 1819; transl. by E.F.J. Payne, *The World as Will and Representation, Vol. 1*, Dover Publications, New York 1969.
- Tallanchini M. (ed.), *Etiche della Terra. Antologia di filosofia dell'ambiente*, Vita e pensiero, Milano 1998.
- Thoreau H.D., *Walden or, Life in the Woods*, 1854; transl. by S. Proietti, *Walden. Vita nel bosco*, Feltrinelli, Milano 2012.
- Tonelli G., *La formazione del testo della "Kritik der Urteilkraft"*, in "Revue Internationale de Philosophie", vol. 8, n. 30, 1954/4, pp. 423-448.
- Uschmann G. (ed.), *Ernst Haeckel. Forscher, Künstler, Mensch*, Urania Verlag, Leipzig – Jena – Berlin 1961.
- Vandenabeele B., *Schopenhauer, Nietzsche, and the Aesthetically Sublime*, in "The Journal of Aesthetic Education", vol. 37, 2003/1, pp. 90-106.
- *The sublime in Schopenhauer's philosophy*, Palgrave Macmillan, London 2015.
- Vasalou S., *Schopenhauer and the aesthetic standpoint: philosophy as a practice of the sublime*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.
- Wilson E.O., *Biophilia*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1984; transl. by C. Sborgi, *Biofilia. Il nostro legame con la natura*, Piano B edizioni, Prato 2021.
- The Origins of Creativity*, Liveright Publishing Corporation, New York 2017; transl. by A. Panini, *Le origini della creatività*, ed. by T. Pievani, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018.

RADICI, CORPO, ASCOLTO. L'ARTE COME PRATICA PER SENTIRE LA BIODIVERSITÀ. CONVERSAZIONE CON LAURA PITINGARO

Elisabetta Di Stefano¹, Valeria Maggiore¹, Laura Pitingaro¹

 ORCID: EDS 0000-0001-8618-2981, VM 0009-0005-6079-1937

¹ Università degli Studi di Palermo (044k9ta02) e National Biodiversity Future Center

Contacts: EDS elisabetta.distefano@unipa.it, VM valeria.maggiore@unipa.it, LP info@laurapitingaro.it

ABSTRACT

In questo dialogo con l'artista Laura Pitingaro – attualmente residente a Palermo, dove svolge una pratica di ricerca all'incrocio tra arti visive ed ecologia – emergono le radici profonde di un approccio artistico che intreccia sensibilità corporea, tensione spirituale e attenzione al mondo vivente. Formatasi in pittura all'Accademia di Belle Arti di Verona e ulteriormente perfezionatasi grazie alle esperienze alla Fondazione Ratti con Anish Kapoor e Karel Appel, Pitingaro ripercorre le tappe fondamentali del suo percorso, dalle prime esplorazioni nel disegno alle più recenti installazioni site-specific e alle performance sensoriali. L'intervista indaga il ruolo dell'immaginazione, della memoria sensoriale e del corpo come strumenti di conoscenza e relazione con l'ambiente. L'arte è qui concepita come una forma di ascolto e cura, capace di dare voce alla biodiversità al di là del linguaggio scientifico. Riflettendo sul potere trasformativo dell'esperienza estetica, l'artista ci invita a riscoprire una connessione più profonda tra gli esseri umani e le altre forme di vita.

Parole chiave: esperienza sensoriale, ricerca artistica, coscienza ecologica, biodiversità

ROOTS, BODY, LISTENING. ART AS A PRACTICE FOR SENSING BIODIVERSITY. CONVERSATION WITH LAURA PITINGARO

In this dialogue with artist Laura Pitingaro – currently based in Palermo, where she carries out a research practice at the intersection of visual arts and ecology – the deep roots of an artistic approach emerge that weaves together bodily sensitivity, spiritual tension, and attentiveness to the living world. Trained in painting at the Academy of Fine Arts in Verona and further refined through experiences at the Fondazione Ratti with Anish Kapoor and Karel Appel, Pitingaro retraces the key stages of her development, from early explorations in drawing to her most recent site-specific installations and sensory performances. The interview investigates the role of imagination, sensory memory, and the body as instruments of knowledge and relation to the environment. Art is here conceived as a form of listening and care, capable of giving voice to biodiversity beyond scientific language. Reflecting on the transformative power of aesthetic experience, the artist invites us to rediscover a deeper connection between humans and other forms of life.

Keywords: Sensory experience, Artistic research, Ecological awareness, Biodiversity



Elisabetta Di Stefano:

Laura Pitingaro vive e lavora a Palermo. Dopo essersi formata in pittura all'Accademia di Belle Arti di Verona, ha perfezionato la propria ricerca attraverso corsi come il Corso Superiore Internazionale di Arti Visive alla Fondazione Ratti e *Il Globalismo e le espressioni dei linguaggi del corpo* al Centro Cittadella di Assisi¹. Nel corso del tempo ha esposto in mostre personali e collettive, collaborando con musicisti e attori alla realizzazione di performance in contesti pubblici e privati. Il Suo sguardo artistico intreccia esperienza sensibile, memoria corporea e tensione spirituale e, negli ultimi anni, si è aperto sempre più al dialogo con le istanze dell'ecologia e della biodiversità.

Ha collaborato attivamente con il National Biodiversity Future Centre (NBFC – <https://www.nbfc.it/>), realizzando le immagini del *Libro d'arte biodiverso. Parole e immagini tra estetica, arte e ambiente* – da me curato insieme a Diego Mantoan e cofinanziato da NextGenerationEU² – e attualmente è titolare di una borsa di studio presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Palermo, dedicata al tema *I linguaggi artistici per un impegno ecologista nello spazio pubblico*. Prima di entrare nel cuore di questa conversazione, che intende esplorare in profondità il rapporto tra arte, immaginazione e sopravvivenza del vivente, ci racconti qualcosa di Lei e del Suo percorso: quali sono state le tappe fondamentali della Sua formazione artistica? C'è stato un momento, un luogo o un incontro che ha segnato una svolta nel Suo modo di pensare e fare arte? Come si è formato, nel tempo, il Suo sguardo artistico?

Laura Pitingaro:

Il mio sguardo artistico è germogliato nella campagna veronese quando da bambina trascorrevi molte ore all'aria aperta. Quei luoghi erano il mio osservatorio scientifico e direi anche sperimentale e il mio corpo era lo strumento che mi permetteva di scoprirlo. Inoltre, ho avuto la fortuna di avere un padre appassionato di arte, musica lirica e cucina: la passione che mi trasmetteva ha stimolato moltissimo la mia sensibilità verso la bellezza e il piacere. Grazie ai suoi insegnamenti e al suo esempio ho potuto educare i sensi alla pratica dell'ascolto e della percezione estetica.

Uno degli incontri che però ha segnato maggiormente il mio percorso artistico è stato quello con Anish Kapoor³. Era l'agosto del 1994: frequentavo il secondo anno del corso di pittura dell'Accademia di Belle arti di Verona. A Como la Fondazione Ratti per il Corso Superiore di Disegno aveva invitato due grandi artisti: Karel Appel⁴ e Anish Kapoor. Ero molto felice che la mia candidatura fosse stata accettata, perché per

¹ Per maggiori informazioni sull'artista e i suoi lavori cfr. <https://www.laurapitingaro.it/>

² E. Di Stefano, D. Mantoan (a cura di), *Libro d'arte biodiverso. Parole e immagini tra estetica, arte e ambiente*, Buzzi, Milano 2024.

³ Anish Kapoor (Bombay, 1954) è un artista britannico di origine indiana, considerato uno degli artisti contemporanei più influenti a livello internazionale. Attivo soprattutto nel Regno Unito, dove si è formato negli anni Settanta studiando alla Hornsey College of Art (1973–77) e successivamente al Chelsea School of Art and Design (1977–78), ha sviluppato una ricerca che unisce astrazione, spiritualità e sperimentazione materica. Le sue opere, spesso monumentali, indagano il rapporto tra spazio, vuoto e percezione, facendo uso di pigmenti puri, superfici specchianti e forme archetipiche, con influenze tratte dalla filosofia orientale, dal mito e dalla psicoanalisi. Tra le sue installazioni più celebri si ricordano *Cloud Gate* (2004, Chicago), *Sky Mirror* (2001, Nottingham/New York) e *Descension* (2014), un vortice d'acqua in continuo movimento. La sua poetica, influenzata dalla filosofia orientale e dal mito, concepisce la materia come presenza viva e generativa, luogo di rivelazione interiore ed esperienza estetica totalizzante. Kapoor ha ricevuto il Turner Prize nel 1991 e ha rappresentato la Gran Bretagna alla Biennale di Venezia nel 1990.

⁴ Karel Appel (Amsterdam, 1921 – Zurigo, 2006) è stato un artista olandese noto per il suo stile espressionista e materico. Formatosi alla Rijksakademie van Beeldende Kunsten di Amsterdam, è stato uno dei fondatori del gruppo CoBrA (1948–1951), insieme ad Asger Jorn e Constant, promuovendo un'arte istintiva, libera e ispirata al disegno infantile e all'arte popolare. La sua produzione spazia dalla pittura alla scultura, fino all'arte pubblica e alla scenografia. Caratterizzate da colori vivaci e forme dinamiche, le sue opere riflettono una tensione vitale tra materia e gesto. Appel ha esposto nei principali musei internazionali e ha insegnato in varie istituzioni, tra cui il Corso Superiore Internazionale di Arti Visive della Fondazione Ratti. Ha rappresentato i

la prima volta avrei partecipato ad una residenza con studenti e artisti provenienti dall'estero, in una chiesa sconsacrata e potendo avere due artisti tanto importanti come insegnanti. Ero al settimo cielo, sebbene, allo stesso tempo, mi sentissi un "pesce fuor d'acqua". Non potevo ancora vantare un'autentica maturità artistica: la mia pittura era al livello di studio ed ero ancora alla ricerca di un'espressione artistica che mi caratterizzasse. Prima con Appel, ma poi soprattutto con Kapoor, ho capito quale processo si nasconde dietro un percorso di ricerca artistica. Ci raccontavano delle loro esperienze professionali: come riuscivano a realizzare un'idea, un pensiero, cosa immaginavano e cosa li interessava, la tecnica e la scelta della forma e del colore.



Figura 1. Artista al lavoro, settima edizione del Corso di Disegno Superiore, Fondazione Antonio Ratti, Como, 1994.

Ogni giorno ascoltavamo i loro racconti seduti davanti ai nostri cavalletti e le loro parole ci offrivano l'opportunità di intraprendere una nuova visione del fare arte e del sentirci artisti. In questo flusso continuo di stimoli ho sentito la necessità di mettermi alla prova perché fino a quel momento l'approccio del mio lavoro era troppo distante dal momento che stavo vivendo. Mi sono lasciata trasportare totalmente dal messaggio di Kapoor che ha rappresentato per me un invito a vedere il disegno come una seduta psicoanalitica. Il foglio bianco immaginato come lo spazio vuoto che circonda il paziente e l'analista. È allora che decisi di cambiare la dimensione del foglio e la sua posizione rispetto al mio corpo e dal cavalletto sono passata al pavimento. Avevo grandissimi fogli di carta sul quale disegnare senza punti di riferimento: solo il corpo, la graffiata e la carta erano il mio spazio vitale.

Un'esperienza che giorno dopo giorno scardinava i miei punti di riferimento e inconsapevolmente ne creava di nuovi, più istintivi e naturali. Il cambiamento mi attraeva e spaventava allo stesso tempo, ma ero convinta che questo mi avrebbe avvicinata ad un'identità artistica più intima e vera. Le chiacchierate sotto i portici con Kapoor erano rassicuranti e affascinanti: il suo modo di vedere il mondo attraverso uno sguardo più mistico e spirituale era lo sguardo verso il mondo che iniziavo a scoprire. Quello che mi colpiva era il suo cogliere la materia come uno spazio che genera vita e spirito, una concezione di ispirazione indiana che il suo pensiero attingeva dal mito della dea Calì. Kapoor mi ha insegnato un nuovo modo di sentire lo spazio e una nuova visione del mio corpo. Grazie a lui ho appreso che il corpo, la materia e lo spazio partecipano al compimento dell'atto creativo e l'opera d'arte è la loro epifania.

Paesi Bassi alla Biennale di Venezia nel 1954, ricevendo il Premio UNESCO.



Figura 2. Informale – I gemelli, graffite e carboncino s/carta, 1995.

Valeria Maggiore:

Guardando indietro, quali fili ricorrenti riconosce nel Suo percorso artistico? Cosa è cambiato e cosa invece è rimasto costante nel tempo?

Laura Pitingaro:

Sono attratta dalle cose, la loro bellezza e il loro rapporto con lo spazio. Percepisco la loro presenza attraverso l'ascolto, lo stupore e la meraviglia e mi affascina molto guardare come entrano in relazione. Con il mio corpo mi sento la spettatrice di qualcosa che accade e nel quale sento la necessità di entrare in contatto: percepisco/sento, ascolto/ricerco, sperimento/esprimo. È un paradigma che ho sempre seguito sia nei confronti del mondo naturale ma anche con le cose e gli oggetti inorganici. Il mio corpo è la costante, la sua percezione sensoriale mi conduce istintivamente a sentire lo spazio come il luogo della manifestazione del reale, dell'esistenza delle cose e la presenza delle loro relazioni.

Elisabetta Di Stefano:

Quali artisti, esperienze o momenti L'hanno influenzata maggiormente nella Sua esplorazione dell'ambiente?

Laura Pitingaro:

Certamente dall'incontro con Anish Kapoor ho cambiato il mio modo di concepire l'atto creativo. Visto non più come il risultato di un attimo di ispirazione sganciato dal reale e meramente dedito alla sua riproduzione, tutt'al più espressiva, ma come un percorso che ricerca nelle forme e nel colore la loro funzione naturale e spirituale. Non ero più interessata a perfezionare la tecnica pittorica: avevo preso coscienza che la tecnica era il tramite che mi permetteva di elaborare un mio linguaggio più intimo. La polvere di pigmento puro era la materia dal forte valore simbolico mentre il corpo il luogo naturale dove lo spazio interiore dialogava con la realtà. La materia era il medium espressivo che entrava in contatto con i diversi aspetti dello spettro umano. Avevo modificato il mio sguardo: il mio interesse era più rivolto al corpo e al suo linguaggio e all'interazione con l'altro e lo spazio.

Qualche anno dopo l'esperienza teatrale che ho vissuto lavorando con Gary Brackett⁵ esponente del *Living Theatre* ha innescato in me un processo di consapevolezza sulle questioni sociali e politiche, ma soprattutto sul tema del ruolo dell'essere umano nella pratica di potere e di oppressione sull'altro e sull'ambiente.

Questa esperienza mi ha segnato al punto da influenzare il tema della tesi mia di laurea che ho scelto di intitolare *Dentro e fuori dal corpo, la performance delle origini e la sua identità attuale*. Ero attratta dagli artisti della body art, della danza e del teatro: come Pina Bausch⁶, Trisha Brown⁷, Gina Pane⁸, Orlan⁹ e il loro uso del corpo, del gesto e di come vivevano il loro malessere esprimendolo tramite la rottura verso i sistemi esistenti e rappresentativi. È un periodo importante per la storia dell'arte: l'artista/attore/performer si avvale del proprio corpo per manifestare il dissenso, la propria indipendenza e la propria identità. Lo usa e abusa, l'azione non è più copia della realtà ma la realtà medesima.

In questo flusso di conoscenza e sperimentazione ho posto le basi per una produzione artistica più consapevole. Con la scrittura di performances e la produzione di opere concettuali ho affrontato il tema dei rapporti umani, del corpo oggetto, del rapporto con la morte e la spiritualità e di quello dell'ambiente, il paesaggio e la materia organica.



Figura 3. Meccanismo Continuo - Performance, Stati di Eccezione - Atelier Santissimo Salvatore, Palermo, 2013.

Valeria Maggiore:

I Suoi lavori combinano performance, pittura, luce e suono. Come sceglie i linguaggi, i materiali e i media da utilizzare, soprattutto quando affronta temi come la biodiversità e l'ecologia?

⁵ Gary Brackett è un attore, regista e performer statunitense, noto per la sua attività con il *Living Theatre*, lo storico collettivo teatrale fondato nel 1947 da Judith Malina e Julian Beck, e successivamente guidato da Hanon Reznikov. Attivo a partire dagli anni Ottanta, Brackett ha partecipato a numerosi progetti internazionali all'insegna del teatro politico, della non violenza e della sperimentazione performativa, in continuità con la vocazione radicale del gruppo. Dopo la scomparsa di Reznikov, ha diretto il *Centro Living Theatre* di Rocchetta Ligure (AL), divenuto uno spazio di ricerca teatrale, formazione e attivismo. Le sue performance intrecciano azione scenica, denuncia sociale e coinvolgimento diretto del pubblico, nel solco di una visione comunitaria e trasformativa dell'arte. Brackett ha condotto laboratori in Italia e all'estero, esplorando il legame tra corpo, spazio e dissenso politico.

⁶ Pina Bausch (Solingen, 1940 – Wuppertal, 2009) è stata una coreografa e danzatrice tedesca, tra le figure centrali della danza contemporanea. Direttrice del Tanztheater Wuppertal, ha rivoluzionato la scena con una poetica che intreccia gesto, parola e narrazione, ponendo al centro il corpo come luogo di memoria e vulnerabilità.

⁷ Trisha Brown (Aberdeen, 1936 – San Antonio, 2017) è stata una coreografa e danzatrice statunitense, pioniera della post-modern dance. Fondatrice della Trisha Brown Dance Company, ha esplorato il movimento quotidiano, l'improvvisazione e la relazione tra corpo e architettura, contribuendo al rinnovamento radicale della danza del secondo Novecento.

⁸ Gina Pane (Biarritz, 1939 – Parigi, 1990) è stata un'artista franco-italiana, tra le maggiori esponenti della body art europea. Le sue azioni performative, spesso dolorose e rituali, indagano il corpo come spazio politico, affettivo e sacrale, in dialogo con temi come la sofferenza, l'amore e la responsabilità etica.

⁹ Orlan (Saint-Étienne, 1947) è un'artista francese nota per le sue performance estreme e le operazioni chirurgiche trasformate in atti artistici. La sua ricerca mette in discussione l'identità, i canoni estetici, la sessualità e le norme sociali, attraverso una radicale politicizzazione del corpo come linguaggio e territorio.

Laura Pitingaro:

Considero la scelta del materiale una questione importantissima che sta alla base del processo creativo. Inizialmente concepivo opere di difficile realizzazione, parlo di quando ero ancora una studentessa: i miei progetti erano troppo ambiziosi e di conseguenza l'idea si adattava alle mie possibilità. Con il tempo le cose sono migliorate e ho realizzato opere avvalendomi del linguaggio e della tecnica che desideravo e ritenevo più idonea e "originale" al progetto. Negli ultimi tempi mi accade di iniziare la realizzazione di un progetto adoperando una tecnica più diretta e fluida, come il disegno o la fotografia, per poi continuare la sua realizzazione con altri linguaggi, come il suono, la performance o realizzo installazioni *site-specific* che mi consentono di mettere in relazioni oggetti e suoni. Cerco di avvalermi del linguaggio che di volta in volta mi consente di comunicare meglio ciò che voglio esprimere e che penso possa coinvolgere al meglio lo spettatore.

Nella fase di scelta del linguaggio è importante l'immaginazione. Credo che la nostra immaginazione sia fatta per una parte di realtà. Quando immagino come realizzare un lavoro e mi trovo in uno spazio fertile e stimolante e sento che i miei sensi percepiscono quest'ultimo in modo diretto, senza deviazioni e disturbi, allora percepisco quel momento come l'inizio propizio di qualcosa che sarà portato forse a compimento in un secondo momento. Custodisco gelosamente numerosi taccuini, pieni di appunti e schizzi che sono solita realizzare nelle residenze o in studio mentre lavoro; in questi preziosi taccuini annoto e disegno ciò che immagino e vedo. Tento di realizzare qualcosa di affine anche con il suono: porto sempre con me nello zaino un registratore di suoni che uso come se fosse una macchina fotografica: mi accade spesso di fermarmi per un *field recording* di uno spazio urbano o di un luogo in montagna o in campagna.

Scegliere quale linguaggio adottare significa per me fare un "lavoro di ricerca": vuol dire cercare nel materiale prodotto quello più vero e coerente con ciò che si vuole raccontare.

Elisabetta Di Stefano:

Nel Suo lavoro, l'arte sembra diventare una forma di *ascolto*, di *immersione sensoriale*, a volte anche di *cura e riconnessione* con ciò che è fragile e vivo. Potrebbe raccontarci cosa significa per Lei entrare in relazione con ciò che vive, cresce, si trasforma? In che modo questa relazione si traduce nel processo artistico?

Laura Pitingaro:

I miei lavori vogliono instaurare un rapporto intimo e diretto con lo spettatore: l'arte dovrebbe coinvolgere e avvolgere l'osservatore, dovrebbe offrire attimi di diversità. L'obiettivo che mi propongo con le mie opere è di riproporre il senso dell'esperienza vissuta in studio, perché vorrei che la cura posta nei gesti che metto in atto nella realizzazione dell'opera dovrebbero riflettersi nell'opera stessa. Il coinvolgimento personale durante un progetto artistico può regalare momenti davvero unici, quasi salvifici, perché nella forma può abitare l'intesa tra due esistenze: quella umana e quella materiale. Quando questo accade possiamo paragonarlo ad uno stato di grazia.

È una mia necessità trasmettere ciò che sento. L'ascolto è alla base della costruzione di un percorso artistico: un buon ascolto è il passaggio obbligatorio per una buona pratica quasi come un *training*. Più entro in contatto con il mio corpo e più recepisco ciò che mi circonda. Maggiore è l'ascolto interiore, maggiore sarà la capacità di entrare in ascolto della parte più naturale delle cose, prima, durante e dopo la loro interazione e trasformazione. Nel mio lavoro si avverte il tentativo di restituire al pubblico questa dimensione dell'ascolto e della relazione che porta comunque ad una dimensione di cura del sé e dell'altro.

Valeria Maggiore:

Molti Suoi lavori evocano creature scomparse, tracce e presenze sottili, come se l'arte potesse conservare un rapporto perduto con il vivente. Come vive, nella Sua ricerca, il rapporto tra immaginazione e perdita, tra memoria e futuro? E che ruolo può avere l'arte in questo processo di ricomposizione o metamorfosi?

Laura Pitingaro:

Possiamo pensare alle sembianze del nostro corpo che continua a cambiare e di come la parte più naturale di noi, che stiamo dimenticando, è ormai sotterrata nei ricordi più remoti della nostra infanzia. Ma credo che possiamo trovare ancora quel rapporto tra l'io e il tutto nella nostra memoria sensoriale. La memoria sensoriale raccoglie e registra il vissuto del nostro corpo, è un patrimonio importante che dovremo riscoprire e custodire perché rappresenta quel bene immateriale quella radice umana che è il patrimonio naturale e universale che unisce l'essere umano agli altri esseri viventi. Se vogliamo recuperare un rapporto autentico fra essere umano e natura è essenziale ritrovare quella radice e un esempio di pratica possibile a tutti è riattivare l'ascolto, così da scoprire la bellezza delle piccole cose che si manifestano davanti ai nostri occhi: un fiore che cresce nelle crepe del cemento o il cinguettio di un passero nel frastuono sonoro della città. Dovremmo capire che siamo stati generati per sentirci parte dell'universo naturale, un universo che condividiamo con gli altri esseri viventi che cercano di esistere e coesistere nello stesso spazio fisico e sonoro nonostante l'intervento distruttivo dell'uomo.

Quest'esigenza trova espressione in numerose esperienze artistiche che ho realizzato negli ultimi anni. Quando ho dipinto i miei ritratti di uccelli per la mostra all'Orto Botanico di Palermo¹⁰ ho espresso il mio tentativo di avvicinare l'essere umano agli altri esseri viventi. Ho scelto di riprodurre l'immagine di alcuni uccelli ritraendoli frontalmente e ingrandendo la dimensione del loro corpo: volevo che il loro sguardo incontrasse quello dell'osservatore. Un contatto visivo "alla pari", che pone i due esseri sullo stesso piano. Qui la fragilità del soggetto ritratto si traduce in forza a volte dominante a volte gentile. Nel mio lavoro cerco di tradurre l'esperienza personale di stupore e scoperta in progetti che attivino nello spettatore delle consapevolezze.



Figura 4. Cigno nero, ritratto di volatile, tempera grassa e punta metallica s/carta, 115.5x149.5cm, 2022.

¹⁰ Il riferimento è alla mostra personale dell'artista intitolata *Extinctively/Estintivamente*, che si è tenuta presso l'Orto Botanico di Palermo dal 16 al 25 settembre 2022. La mostra esplorava il tema della natura e degli animali quasi estinti, creando un'atmosfera che mescolava sensazioni boschive e animali che rischiano di scomparire. Il titolo stesso riflette questa dualità tra l'inglese e l'italiano, sottolineando l'importanza del tema della scomparsa delle specie. Cfr. <https://extinctively.wordpress.com/>

Un altro tentativo di avvicinamento alle altre specie viventi è rappresentato dalla mia esperienza con la Posidonia, pianta acquatica che abita i mari della costa nord della Sicilia. Ho conosciuto la Posidonia attraverso la mia pelle: mi piace molto quando il mio corpo diventa strumento al servizio della conoscenza e questa pianta dalle lunghe foglie sottili che fluttua sotto il livello dell'acqua salata me ne ha dato l'occasione. Prendendo spunto da un esemplare rimasto attaccato al mio corpo ho sviluppato un progetto artistico al quale sono particolarmente cara: partendo dallo studio della struttura, della forma e del colore di questa pianta acquatica ho prodotto una serie di stampe da una punta secca disegnata su lastra di zinco. Infine, ho immaginato la posidonia in contesti differenti, *ambientandola* tra le rocce, nel cielo, tra i fili d'erba, nel tentativo di creare nuove interazioni.

Elisabetta Di Stefano:

C'è una sensazione, un gesto, una materia che per Lei racchiude la relazione tra arte e vivente?

Laura Pitingaro:

Ho ritrovato nella pratica artistica un gesto, quello dei piedi nudi sul suolo. La sensazione della pelle nuda sulle superfici mi ricorda le radici di un albero, la corteccia e la sua posizione rispetto all'ambiente. Quando ero piccola adoravo liberare i piedi e camminare scalza dentro e fuori casa. Questo semplice gesto riporta l'essere umano a sentirsi simile agli altri esseri viventi. Il piede che affonda nella terra ci restituisce molte sensazioni primordiali. La pelle entra in ascolto attraverso i percettori sensoriali e il nostro cervello rimanda le percezioni sentite: il freddo, l'umido, il duro, il liscio, il caldo e così via. Nel nostro vivere continuo di emozioni e esperienze sensazionali un piccolo gesto può rivelare una scoperta o generare relazioni nuove e inaspettate. Lo considero un gesto quasi catartico, che mi rigenera e mi connette con il mondo e con l'altro. In questa dimensione il mio ascolto si amplifica, coinvolgendo l'udito e l'olfatto: percepisco meglio i suoni che mi circondano, gli odori della materia organica e inorganica e prendo più consapevolezza che non sono sola, ma che un insieme di esseri mi circonda e vive attorno a me. Ascolto il mio respiro e comprendo che l'aria che entra nei miei polmoni è la stessa che entra negli organi respiratori degli altri esseri viventi. In questo mi sento parte di un unico corpo pulsante e vivo.



Figura 5. Depp skin – Performance, Giardino Benedettino Spazio OOB, Palermo, 2024.

Valeria Maggiore:

Se dovesse evocare la biodiversità attraverso un solo colore, una sola forma, o una sola materia, quale sceglierebbe e perché?

Laura Pitingaro:

Non credo si possa evocare la biodiversità facendo appello a un singolo elemento, ma se dovessi sintetizzare la parola biodiversità in una sola immagine sicuramente sceglierei: *paesaggio*.

Quando scatti una fotografia davanti ad un orizzonte impressioni all'interno di un rettangolo tante cose che potrai poi mettere meglio a fuoco in digitale o su carta. Quella foto può rappresentare il nostro sguardo che in quell'attimo cattura quell'insieme. Io so che in quell'immagine di paesaggio ci sono cose che "non si vedono" ma esistono: specie che vivono e si riproducono e popolano lo spazio rappresentato. Mi piace immaginare che quel paesaggio rappresenti un esempio di biodiversità e che davanti a quest'ultimo l'essere umano si senta parte e partecipe della sua cura.

Quest'immagine può essere forse un buon esempio, anche se personalmente mi sento molto più vicina al pensiero e all'esperienza del musicista americano Bernie Krause¹¹ che in *The Voice of the natural world* afferma: "se una fotografia vale più di mille parole, un paesaggio sonoro vale più di mille foto". Krause si riferisce alla resa visiva della fotografia che incornicia implicitamente solo una prospettiva frontale – e per questo limitata – di un determinato contesto spaziale, mentre i paesaggi sonori aumentano i raggi fino a 360°, avvolgendoci completamente. Credo che la biodiversità si possa evocare soprattutto attraverso un paesaggio sonoro, perché, come dice Krause, "le nostre orecchie ci dicono che il sussurro di ogni foglia e creatura dialoga con le risorse naturali delle nostre vite e ciò potrebbe contenere i segreti dell'amore per tutte le cose, specialmente la nostra umanità".

Elisabetta Di Stefano:

In che modo ritiene che l'arte contemporanea – e in particolare la pratica performativa, visiva e installativa – possa avere un ruolo attivo nel promuovere una maggiore consapevolezza ecologica e una diversa percezione della biodiversità? Quali linguaggi artistici Le sembrano oggi più efficaci per innescare un vero cambiamento di sensibilità?

Laura Pitingaro:

L'arte è una delle espressioni più alte e nobili dell'essere umano e il suo messaggio è capace di raggiungere un vasto numero di persone. Se rivolgiamo la nostra attenzione al modo in cui negli ultimi anni l'arte è entrata in dialogo con la scienza, ci accorgiamo che essa è riuscita a portare avanti una preziosissima opera di sensibilizzazione presso l'opinione pubblica sui temi dell'inquinamento e riscaldamento globale, sulla deforestazione e perdita della biodiversità, per non parlare dei cambiamenti climatici. E quando parlo di "Arte" includo *tutte le arti*. Certamente gli artisti, avvalendosi di tutte le forme espressive e comunicative (inclusa la tecnologia) informano, sensibilizzano, coinvolgono un elevato numero di persone avvalendosi di linguaggi differenti da quelli scientifici e gli esempi sono tanti: la Street-art, le installazioni sensoriali, le

¹¹ Bernie Krause (Detroit, 1938) è un musicista, bioacustico e teorico statunitense, noto per aver coniato il termine *sound-scape ecology*. Dopo una carriera nella musica elettronica, ha dedicato la sua ricerca alla registrazione dei suoni della natura, raccogliendo oltre 5.000 ore di paesaggi sonori da tutto il mondo. Nel suo saggio *The Great Animal Orchestra* (2012) esplora l'importanza ecologica ed estetica dell'ascolto dei mondi sonori naturali, proponendo il concetto di "*biophony*" come espressione acustica della biodiversità.

performance art e i flash mob, la sound art e così via. Gli artisti veicolano messaggi ecologici e operano al servizio dell'ambiente. In forma vocazionale si adoperano per diverse cause: sociali, umane e ambientali. Non potrebbe esistere e sopravvivere una civiltà senza l'arte perché essa è l'ossigeno di umanità che ci collega al pianeta.

Valeria Maggiore:

Che cosa può fare oggi l'arte, secondo Lei, per aiutarci a vedere, sentire e immaginare diversamente il mondo naturale? Esiste, a Suo avviso, un compito o una responsabilità specifica dell'arte – e dell'artista – che sente come particolarmente urgente nel nostro tempo segnato dalla crisi ecologica e dalla perdita di senso?

Laura Pitingaro:

Credo che oggi l'arte debba continuare la sua missione sociale e culturale nonostante l'andamento distruttivo ed egoistico dell'essere umano. L'arte può determinare delle azioni, degli atti concreti nella vita reale e la missione dell'artista è di offrire le chiavi per immaginare diversamente il mondo che abitiamo.



Figura 6. Germoglio, installazione mostra Extinctively| Estintivamente, Orto Botanico, Università degli Studi di Palermo Sistema Museale di Ateneo, 2022.

Valeria Maggiore:

Grazie, Laura, per aver condiviso con noi questo intenso percorso fatto di immagini, gesti, visioni e ascolti. Le Sue parole ci ricordano che l'arte, quando si radica nella sensibilità del corpo e si apre al dialogo con il vivente, può diventare un linguaggio di cura, di ascolto e di trasformazione.

Laura Pitingaro:

Grazie a voi per questa occasione di riflessione e confronto. Credo sia fondamentale oggi dare voce all'arte come pratica relazionale e generativa, capace di creare spazi di esperienza condivisa in cui immaginare forme nuove di coabitazione tra l'umano e l'altro da sé.

**DISINTEREST RECONSIDERED:
THEORIES AND PRACTICES, PRESENT AND PAST**

INTRODUZIONE AL TEMA DEL DISINTERESSE

Dario Cecchi¹, Maddalena Mazzocut-Mis² ORCID: DC 0000-0003-4375-8455 MM-S 0000-0002-1485-1311¹ Università di Roma “La Sapienza” (02be6w209)² Università degli Studi di Milano (00wjc7c48)Contacts: DC dario.cecchi@uniroma1.it, MM-S maddalena.mazzocutmis@unimi.it

ESTETICA EMOZIONALISTICA E DISINTERESSE ESTETICO NEL SECOLO DEI LUMI

Il legame tra disinteresse, interesse e attenzione è tanto stretto quanto complesso. Se una visione superficiale del disinteresse nel secolo dei Lumi lo ha etichettato come una presa di distanza dall'oggetto, al riparo da qualsiasi forma di partecipazione e intimità, fin dal Settecento il tema del disinteresse-interesse si manifesta estremamente vario e stratificato.

La relazione dell'attenzione con il disinteresse è particolarmente feconda in un secolo in cui il gusto si fa soggettivo e nello stesso tempo non perde l'aspirazione alla sua universalità. La natura dell'esperienza disancorata dall'interesse e il tema-paradosso di un'attenzione disinteressata vengono alla luce in diversi autori che non mettono in dubbio le capacità dell'essere umano di mettere tra parentesi passioni e attrattive soggettive.

Una fruizione partecipata, sensualmente coinvolgente, fisiologicamente disturbante sembra essere lontana da quel piacere disinteressato su cui si fonda gran parte del gusto settecentesco. “Se invero i nostri esteti non si stancano di gettare sulla bilancia, in favore di Kant, il fatto che sotto l'incantesimo della bellezza si può guardare ‘disinteressatamente’ *perfino* statue ignude di donna, ci sarà pur consentito ridere un po' alle loro spalle – le esperienze degli *artisti*, riguardo a questo punto scabroso, sono ‘più interessanti’, e Pigmalione in ogni caso *non* era necessariamente un ‘uomo non estetico’”¹. Nietzsche affossava così l'uomo di buon gusto per favorire al contrario l'uomo di genio che, creando, non si ‘vergogna’ di provare quelli che ancora il Novecento chiama sentimenti extra-estetici. Eppure, il Settecento non è solo il secolo dell'uomo di buon gusto e della misura. Se ancora per Kant non può esservi genio senza gusto è anche vero che è proprio il Settecento a rendersi conto che è l'arte proprio attraverso il disinteresse a incontrare l'interesse.

¹ F. Nietzsche, *Genealogia della morale* (1887), tr. it. di F. Masini, Adelphi, Milano 1984, p. 96. Cfr. anche M. Mazzocut-Mis, *Voyeurismo Tattile. Un'estetica dei valori tattili e visivi*, Il melangolo, Genova 2002, in particolare l'ultimo cap.



Il concetto di disinteresse è tutt'altro che univoco². Il disinteresse non implica affatto una mancanza di coinvolgimento. Si tratta piuttosto di un coinvolgimento 'educato', educato al controllo e all'intensificazione dello sguardo. L'opera d'arte è un oggetto particolare che crea un'attesa e si rivolge a un soggetto che dev'essere preparato a riceverla 'disinteressatamente'. In Immanuel Kant, ad esempio, 'educare al disinteresse', educazione preliminare a ogni corretta fruizione, non significa solo 'purificare' lo spettatore da svianti passioni, come sembra suggerire Jean-Baptiste Du Bos, ma andare al di là dell'esistenza reale dell'oggetto artistico alla ricerca di un'esistenza simbolica e veritativa che l'opera, se autentica (un capolavoro), dovrebbe svelare al fruitore educato.

Per Du Bos, nelle sue *Riflessioni*³, un soggetto è 'disinteressato' nel momento in cui, coinvolto e partecipe dell'evento artistico, avrà attuato una sorta di preventiva pulizia, depurandosi da passioni del tutto personali e da emozioni vissute che inficiano una corretta presa di posizione nei confronti dell'opera. Una volta che lo spettatore sarà depurato dai vissuti emotivi quotidiani, dai retaggi passionali di una vita sentimentalmente coinvolgente, nulla gli impedirà di 'gustare', cioè di emettere un giudizio di gusto, anche relativamente a quelle opere che lo coinvolgono unicamente a livello emotivo. Uno spettatore disinteressato 'alla Du Bos' non disdegna di fruire ciò che lo spettatore disinteressato 'alla Kant' non avrebbe chiamato capolavoro.

Nel Settecento, soprattutto nell'estetica emozionalistica, il cui maggior esponente è Du Bos, il gusto implica un movimento giudicativo e valutativo, anche quando si compromette fortemente con valenze emotive. La qualità emotiva dell'esperienza, in una direzione che, attraverso il disinteresse, evita caratterizzazioni intimistiche, è riconosciuta come elemento di condivisione. La passione non rimane confinata nell'interiorità del tutto privata del soggetto, ma presuppone uno scambio, anche su base simpatetica. Nell'emozione, che sia gioia o repulsione (non ancora, kantianamente, piacere o dispiacere), risiede una qualità, una modalità di risposta, che, se disinteressata, permette l'elaborazione di un giudizio. Non si tratta di una proiezione emotiva, sempre ingiustificata, ma di una risposta emotiva, una volta accertata la preventiva purificazione passionale, una fruizione liberamente emotiva e suscitata dall'opera. Questo il senso del disinteresse in Du Bos. L'opera è esperita immediatamente in sintonia al 'ritmo' del soggetto: quell'armonia di rapporti, quell'elemento simbiotico che originano un apprezzamento, primo stadio di un processo giudicativo complesso e stratificato. A qualsiasi livello del processo giudicativo, viene richiesta una forma di disinteresse che è, paradossalmente, una scelta di responsabilità. Io sento, io desidero, io credo, io giudico, cioè, io avanzo una pretesa di universalità, sulla base del disinteresse passionale.

L'emozione, nel senso dubosiano, implica da un lato una forma di purificazione, determinata dalla sospensione dell'esperienza contingente e, dall'altro, una consapevolezza giudicativa che indirizza il soggetto verso una riflessione capace di fondere gli stati emozionali con sentimenti che portano significati. Nessun preconconcetto regolistico e nessun vissuto emotivo pregresso devono insinuarsi nell'immediatezza del giudizio.

Du Bos localizza il tema del piacere nella sensibilità e nell'affettività pura. Si richiama all'istinto e a risposte psico-meccaniche per dare una spiegazione delle diverse reazioni che colgono un soggetto quando viene preso da forte emozione. "Sicuramente lo stato di agitazione in cui ci tengono le passioni, anche durante la solitudine, è così vivo che, al confronto, ogni altra condizione che segue è di languore. Così noi rincorriamo per istinto gli oggetti che possono eccitare le nostre passioni, sebbene essi esercitino su di noi impressioni

² Per approfondire queste tematiche, si consiglia la lettura di M. Mazzocut-Mis, *Il senso del limite*, Le Monnier, Scandicci 2009, da cui queste pagine traggono ispirazione.

³ J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura* (1719), Prefazione di E. Franzini, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, Aesthetica, Palermo 2005.

che spesso ci costano notti inquiete e giornate infelici; ma in generale gli uomini soffrono di più per una vita senza passioni che per la sofferenza suscitata dalle passioni stesse”⁴.

Du Bos sostiene che il pubblico non sbaglia a decretare il valore di un’opera, sebbene una consacrazione definitiva possa aversi solo considerando il fattore temporale, sociale e climatico; solo le opere che resistono al passare del tempo, al cambiamento degli usi e dei costumi e perfino ai mutamenti del clima possono essere considerate immortali.

“Quando dico che il giudizio del pubblico è disinteressato, non pretendo di sostenere che nel pubblico non s’incontrino persone che per amicizia simpatizzano per alcuni autori e altre che, per antipatia, sono prevenute nei loro confronti. Ma sono così poche in confronto ai giudici disinteressati, tanto che la loro prevenzione non ha molta influenza sul consenso generale”⁵. Non solo l’uomo di gusto, ma lo spettatore qualunque, purché abbia molto fruito e sappia applicare una giusta ed equilibrata capacità comparativa, può saper giudicare disinteressatamente e secondo un “criterio generale, cioè per mezzo del sentimento e secondo l’impressione che il poema o il quadro suscitano”⁶. E ancora: “Un’opera che coinvolge molto deve essere tutto sommato eccellente. Per la stessa ragione l’opera che non coinvolge e che non avvince non vale nulla; se la critica non trova niente da ridire sull’osservanza delle regole, il motivo è che un’opera può essere brutta pur osservando le regole, così come un’opera, dove le regole non sono applicate correttamente, può essere eccellente”⁷.

Il ragionamento interviene solo per giustificare la decisione del sentimento. Non esiste altro giudice competente che non sia il sentimento e la sua immediata spontaneità giudicativa. “Si usa forse la ragione per sapere se un sugo è buono o cattivo”?⁸

PROSPETTIVA KANTIANA

Il giudizio di gusto non è mai arbitrario, esprime un valore universale, sebbene, come per tutto il Settecento, non vi sia una massima oggettiva del gusto che determinerebbe per mezzo di concetti ciò che è bello e ciò che non lo è. Elementi kantiani tanto risaputi quanto discussi – come i quattro momenti del bello: il suo essere oggetto di un piacere disinteressato, l’universalità senza concetto del giudizio di gusto, la finalità senza fine, la necessità senza concetto – ma che è bene richiamare come componenti del gusto settecentesco.

Il disinteresse kantiano ha almeno due valenze. La prima è quella che si riferisce alla nota affermazione secondo la quale il piacere “che determina il giudizio di gusto è senza alcun interesse”, dove per interesse si intende “il compiacimento che leghiamo con la rappresentazione dell’esistenza di un oggetto. Perciò un tale interesse ha sempre riferimento nello stesso tempo alla facoltà di desiderare o in quanto suo principio di determinazione oppure in quanto connesso necessariamente al suo principio di determinazione”⁹. Il piacere del bello è un privilegio che si distanzia da qualsiasi forma di utilità. In periodi di carestia, il godimento estetico è più raro del pane. Il giudizio di gusto, nel quale si mischia anche solo una punta di interesse, non è puro e risulta parziale.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵ *Ibid.*, p. 294.

⁶ *Ibid.*, p. 295.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio* (1790), a cura di E. Garroni, Einaudi, Torino 1999, p. 40.

Viene messa in evidenza la differenza tra ‘bellezza’ e ‘attrattiva’. Così, ad esempio, il corpo femminile non può essere chiamato bello perché suscita un’attrattiva in chi lo contempla. È esplicita una netta contrapposizione tra bellezza disinteressata e attrattiva legata all’amore sessuale. L’attrattiva è connessa alle singole sensazioni. Un oggetto attrae se è piacevole. Nell’attrattiva l’animo è passivo e soggetto all’azione che proviene dall’esterno, cioè appunto dalle impressioni sensibili. Il gusto, soggiogato dall’attrattiva e da lasciti emotivi, si imbarbarisce.

“Il compiacimento per il piacevole è legato a un interesse”, poiché piacevole è “ciò che piace ai sensi nella sensazione”¹⁰. Qui l’interesse è desiderativo e il compiacimento si riferisce all’esistenza di quell’oggetto in funzione del godimento soggettivo, del diletto, che non è semplice approvazione per l’oggetto, ma un’“inclinazione” che dispensa il soggetto dal giudizio. “Se per esempio qualcuno mi domanda se trovo bello il palazzo che vedo dinnanzi a me, posso rispondere come quel capo irochese che di Parigi aveva del tutto ignorato le bellezze che gli erano state mostrate, apprezzando solo le bettole. Un gusto ‘interessato’ e deviato. D’altra parte, se vivessi su un’isola deserta mi basterebbe un’umile capanna per ripararmi dal freddo e dal vento”¹¹. Il bello può essere gustato solo quando le prime necessità e i necessari bisogni dell’uomo sono stati soddisfatti. Al di fuori di un contesto sociale, cioè sull’isola deserta, l’interesse empirico per il bello è nullo. L’uomo di buon gusto vive in società, potremmo aggiungere nella società occidentale. La critica trascendentale del gusto viene integrata da Kant con osservazioni antropologiche.

Ancora non si individua, a partire dal disinteresse, la possibilità di passare dalla sensazione individuale alla sensazione nel suo valore universale e necessario, cioè a priori. La critica che Kant muove ai predecessori risiede nella impossibilità di abbandonare il campo della psicologia empirica e di elevarsi a un’indagine superiore, quando il gusto viene fondato sul sentimento di piacere per il piacevole.

L’ignorare l’esistenza dell’oggetto, il non curarsi dell’esistenza della cosa, che sarà forse giudicata un’opera d’arte, è solo un momento preparatorio al giudizio. Se mi disinteresso dell’esistenza di quella cosa e considero il mio giudizio del tutto indipendente da tale esistenza, concentrandomi piuttosto sul che cosa “faccio in me stesso” della rappresentazione della cosa, cioè se la cosa suscita in me un sentimento, allora posso aspirare a giudicare del bello.

La seconda valenza del disinteresse si evince nella distinzione tra bello e bene. La pretesa all’universalità risiede nello stato di “libero gioco” delle facoltà conoscitive. L’arte comunica un sentimento e la forma entro la quale avviene tale comunicazione deve assumere un aspetto diverso dal modello offerto dal discorso razionale. Il modello “sentimentale”, la comunicazione sentimentale, si esprime nella forma più pura dove sono assenti i pensieri, benché le facoltà dell’animo, intelletto e immaginazione, si mantengano in moto. Sebbene non tutti gli uomini abbiano del genio e sappiano trasporre i sentimenti nell’opera, tutti gli uomini condividono una comunicazione sentimentale e l’uomo di gusto la esprime al massimo grado. La validità universale dei giudizi di gusto, relativi all’arte bella, rende tali giudizi comunicabili anche se lontani da qualsiasi contenuto logico o da asserzioni oggettive. Il gusto, e l’uomo di gusto lo sa bene, apre all’intersoggettività, alla socievolezza, alla comunicazione, alla condivisione.

È bene, in questo contesto, distinguere tra un’universalità del gusto comparativa, associativa, oggetto di una antropologia empirica (la comunicabilità intersoggettiva di cui si fanno interpreti gli uomini del Settecento) e un’universalità a priori che pretende da ciascuno nella propria soggettività e allo stesso tempo da

¹⁰ *Ibid.*, p. 41.

¹¹ Cfr. *ibid.*, p. 40.

tutti la condivisione del piacere, quando scevro d'interesse e non fondato su concetti, cioè libero. In questo secondo caso, le facoltà conoscitive si mettono in gioco liberamente, poiché nessun concetto le costringe all'interno di una particolare regola conoscitiva. Perciò il riconoscimento di un capolavoro – nel quale il genio “dà la regola all'arte”, nel quale, cioè, il genio dà forma alla regola del gusto che il fruitore non può non riconoscere – è un riconoscimento che “pretende” l'universalità.

Ora, la libertà del gusto risiede nel suo essere disinteressato, mentre l'interesse morale non può essere libero perché sottoposto alla realizzazione di un interesse più alto: il buono è oggetto della volontà e volere qualche cosa, a qualsiasi livello, è provare interesse per la sua esistenza.

Eppure, proprio nel “piacere senza interesse” riemerge il riferimento alla sfera morale. Il piacere del bello risiede, cioè, in un compiacimento che porta verso un concetto non ulteriormente determinato. L'analogia tra bello e bene non è solo funzionale a una spiegazione di tipo analogico. La fondazione del disinteresse, in questo caso specifico, rende necessario non solo tutto il percorso dell'estetica del Settecento (che Kant riassume in poche battute), ma anche la fondazione dell'etica. La libertà estetica vuole la messa tra parentesi dei desideri sensibili e il raggiungimento della forma pura del bello artistico, che conduce alla forma di bellezza libera. Il gusto è fondato su una finalità coincidente con una mancanza di interesse, nella presupposizione che si distingua tra finalità e fine: esiste una finalità “formale” insieme all'assenza di un fine reale. La finalità estetica precede la conoscenza dell'oggetto artistico che è conforme al fine quando la sua rappresentazione è legata immediatamente al sentimento di piacere.

In conclusione, se il disinteresse dubosiano è un atteggiamento preventivo alla contemplazione che depura il soggetto dalle passioni soggettive, per aprirsi poi alla contemplazione dell'oggetto, il disinteresse kantiano, immediatamente legato all'attività contemplativa, ha come punto di partenza l'indifferenza nei confronti dell'esistenza dell'oggetto e il distacco dalla facoltà di desiderare.

L'elogio del disinteresse è proprio del Settecento, non solo in veste contemplativa ma anche nel significato di un porre a distanza il brutto, il male, il pericolo, il dolore. Non si deve dimenticare che il secolo dei Lumi dà origine, con Edmund Burke, al dibattito sul sublime (stimolato da Nicolas Boileau-Despréaux già alla fine del Seicento), cioè, su quel sentimento misto di piacere e dispiacere che richiede sempre e preventivamente che l'oggetto di contemplazione sia posto a distanza. Il disinteresse è quindi un modo per aprirsi all'attenzione estetica, che è di fatto una sorta di disinteresse-interessato.

PROSPETTIVE POST-KANTIANE

Se guardiamo al panorama degli studi estetici nel Novecento, ci accorgiamo che la nozione di disinteresse ha ormai assunto un carattere paradigmatico. Il disinteresse è una delle marche dell'estetico: il suo significato e la sua importanza sono ancora oggetto di dibattiti, ma viene di regola citata tra i tratti distintivi dell'esperienza estetica. In estrema sintesi, la nozione di disinteresse non può non essere presa in considerazione nel momento in cui ci si accinge a comprendere l'essenza dell'estetico. La questione del disinteresse ha tuttavia conosciuto uno strano destino nel corso dei dibattiti novecenteschi sull'estetica. Si potrebbe perfino parlare di un esito infelice. Con ciò vogliamo dire che, tra le categorie fondamentali dell'estetica moderna, quella del disinteresse è stata probabilmente una delle più soggette a rigetti e revisioni critiche. Prendiamo, a mero titolo di esempio, il modo in cui il disinteresse viene trattato da due importanti figure dell'estetica della prima metà del Novecento. Si tratta di due studiosi diversi sia per provenienza filosofica e impostazione teorica, sia per le motivazioni che li hanno condotti a interessarsi alla questione dell'esperienza estetica e dell'arte.

Le due figure a cui ci si riferisce sono John Dewey e Jan Mukařovský. Americano, Dewey è uno dei padri fondatori del pragmatismo, oltre a essere stato un influente teorico dell'educazione. Intellettuale fortemente impegnato sulla scena pubblica, Dewey non si occupa dell'esperienza estetica in quanto essa è, per così dire, l'oggetto privilegiato di una riflessione squisitamente filosofica. Al contrario, Dewey considera l'esperienza estetica uno dei momenti in cui emergono con maggiore chiarezza ed evidenza i tratti fondamentali dell'esperienza comune: essa offre pertanto un punto di osservazione esemplare per comprendere l'incontro tra natura e cultura nella nostra forma di vita e il prendere forma di specifiche sfide culturali legate alle trasformazioni sociali e materiali di una determinata epoca¹². L'esperienza è, per Dewey, l'interazione principale dell'individuo con il mondo. Essa è ciò che consente all'essere umano, in quanto è "creatura vivente", di adattarsi all'ambiente e di apprendere forme sempre più "raffinate" e progredite di interscambio con la natura. A questo aspetto più pratico dell'esperienza si accompagna un'intesa attività espressiva e simbolica. Si tratta di una trasformazione della materia sensibile da mera risorsa per la soddisfazione dei nostri bisogni a medium che dà corpo ad affetti, emozioni, immaginazioni. L'esperienza estetica non ha immediatamente di mira una finalità pratica, anche se è indirettamente collegata al mondo della vita. Suo compito, per così dire, è quello di portare a visibilità le molteplici forme della natura, le quali possono fungere anche da *affordances* per nuove e più complesse modalità di interscambio tra l'essere umano e il suo ambiente.

Una volta fatte queste premesse, non apparirà strano il fatto che Dewey manifesti una forte diffidenza nei confronti della nozione di disinteresse, che a torto o ragione considera portatrice di una concezione formalista del bello. Dewey ha in mente soprattutto la teoria dell'arte di Clive Bell e la sua nozione di "forma significativa"¹³. In effetti, queste e altre teorie analoghe presentano l'opera d'arte come qualcosa di completamente slegato dalla vita reale e dall'esperienza ordinaria. Al contrario, Dewey mira a riaffermare non tanto l'immediata finalità pratica dell'arte, fosse anche una finalità di carattere rituale e comunitario, quanto la sua capacità di rendere visibili le condizioni di partecipazione al mondo della vita.

Fatalmente, a fare le spese dell'interpretazione negativa del disinteresse data da Dewey è il Kant della *Critica della facoltà di giudizio*; filtrato, a dire il vero, da interpretazioni piuttosto scolastiche di questo testo capitale dell'estetica moderna. Dewey non sembra cogliere il carattere di distanziamento riflessivo rintracciabile nella nozione kantiana di disinteresse: non una cieca indifferenza al darsi concreto del bello, bensì il cogliere l'occasione del suo manifestarsi come un'opportunità per prendere le distanze da abitudini percettive e schemi interpretativi, ormai assunti nella nostra esperienza senza alcuna verifica critica della loro validità intrinseca. Tuttavia, nonostante questo pregiudizio verso la nozione di disinteresse, Dewey non può fare a meno di pensare l'espressività propria del bello come un atto del tutto libero e gratuito. D'altronde, senza una simile attribuzione di gratuità, cadrebbe l'idea di un manifestarsi della natura nelle sue molteplici forme. Nella riflessione di Dewey, l'accento è dunque solo spostato dal momento soggettivo di una ricezione disinteressata all'atto oggettivo di un'espressione spontanea. Rimane tuttavia valida l'idea

¹² Il testo fondamentale dell'estetica deweyana è *Arte come esperienza* del 1934: cfr. J. Dewey, *Arte come esperienza*, a cura di G. Matteucci, Aesthetica, Milano 2020. Una prima significativa formulazione della riflessione estetica di Dewey si trova nel saggio *Esperienza, natura e arte* del 1926, apparso originariamente come capitolo di *Esperienza e natura*: cfr. Id., *Esperienza, natura e arte*, a cura di D. Cecchi, Mimesis, Milano 2015. La letteratura critica sull'estetica di John Dewey è vastissima. A mero titolo indicativo, rimandiamo ad alcuni titoli che analizzano o sviluppano in maniera originale le questioni sopra enunciate: cfr. G. Matteucci, *Estetica e natura umana*, Carocci, Roma 2019; A. Noë, *Strani strumenti*, tr. it. di V. Santarcangelo, Einaudi, Torino 2022; L. Russo (a cura di), *Esperienza estetica. A partire da John Dewey*, Aesthetica, Palermo 2007; R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, a cura di G. Matteucci, tr. it. di T. Di Folco, Aesthetica, Palermo 2010.

¹³ Cfr. C. Bell, *L'arte*, tr. it. a cura di C. Zambianchi, Aesthetica, Milano 2022.

secondo cui l'esperienza estetica sia in via di principio libera da finalità pratiche, preferenze idiosincratice e motivazioni egoistiche. Se così non fosse, l'esperienza estetica non potrebbe aspirare a essere un momento di rigenerazione della nostra capacità di interscambio con il mondo, che si realizza attraverso il riconoscimento dell'intrinseca significatività delle cose che ci circondano.

Un discorso analogo nella forma del pensiero, anche se diverso nei suoi contenuti, si potrebbe fare per l'altra figura di studioso che abbiamo fin qui solo evocato. Si tratta del ceco Jan Mukařovský. Non si tratta di un filosofo a tutto tondo come Dewey, ma di un teorico dell'arte con una solida formazione e con vasti interessi filosofici, in dialogo in particolare con la fenomenologia, che era allora nella sua fase emergente. Ma Mukařovský è stato soprattutto uno tra i primi e principali teorici di un innovativo metodo di indagine dei fenomeni culturali, noto con il nome di strutturalismo¹⁴. Quella di Mukařovský è da cima a fondo un'estetica strutturalista: l'esperienza estetica va vista, secondo questo paradigma teorico, come un processione di significazione, di cui vanno comprese e studiate le funzioni e i codici. A dire il vero, nello strutturalismo di Mukařovský, fortemente influenzato dalla linguistica di Saussure, più che di codici, si parla di diverse tipologie di segni. Per ciascuna di queste tipologie va compreso il modo in cui si articola la relazione triadica tra segni, significanti e significati. L'oggettivazione delle diverse tipologie di segni — Mukařovský parla ad esempio di "segni estetici" — non deve trarre in inganno. Non si tratta di classi di segni, bensì di diverse modalità di organizzare la significazione e il suo riferimento alla realtà, ossia la sua capacità di dare forma e struttura a un'esperienza del mondo¹⁵. Quando parla di diversi tipo di segno, Mukařovský intende perciò diverse funzioni del segno: l'accento cade sul processo di significazione più che sul suo medium.

Nel quadro appena delineato, il segno estetico — o, più opportunamente, la funzione estetica del segno — svolge un ruolo esemplare. Nell'opera d'arte non prevale infatti l'istanza di significare qualcosa di determinato: un fatto da narrare, un soggetto da rappresentare e così via dicendo. A essere in primo piano è piuttosto l'istanza di compiere un esercizio creativo avendo a disposizione uno specifico apparato semiotico, di cui vengono saggiati i limiti e le possibilità. I segni estetici significano se stessi, o meglio le loro condizioni d'uso¹⁶. Essi fanno dunque riferimento a un contenuto determinato solo in vista di una riflessione sulla possibilità di esplorare e portare a percezione attraverso segni l'infinita materia sensibile della realtà¹⁷. Si tratta di quella che Emilio Garroni chiamerà "indeterminatezza semantica" dell'esperienza¹⁸. Tale indeterminatezza è condizione di ogni significare, trovando nell'esperienza estetica un luogo di esibizione esemplare, di cui gli oggetti considerati o esposti, tipicamente le opere d'arte, sono in effetti un'occasione o un'opportunità.

Nel quadro di questa nuova estetica strutturalista, Mukařovský cita a più riprese l'importanza che riveste quella che chiama *Interesselosigkeit* nell'economia delle teorie estetiche tradizionali. Lo fa con un atteggiamento ambivalente di rifiuto e di revisione. Da una parte, va riconosciuto che la categoria del disinteresse non è più adatta a spiegare il significato dell'esperienza estetica una volta che assumiamo che quest'ultima non è altro che un processo di significazione. L'atto di significare un oggetto sotto un qualche profilo impli-

¹⁴ Sebbene sia oggi un autore meno studiato, la proposta teorica di Mukařovský ha conosciuto vasta fortuna, in particolare tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso. Cfr. J. Mukařovský, *Il significato dell'estetica*, tr. it. di S. Corduas, Einaudi, Torino 1973. Per un'introduzione al suo pensiero, cfr. R. Kalivoda, *La realtà spirituale moderna e il marxismo*, tr. it. di S. Corduas, Einaudi, Torino 1971.

¹⁵ Cfr. D. Cecchi, *Che cos'è un segno estetico? Note sull'opera d'arte a partire da Jan Mukařovský*, in F. Lesce, L. Sampugnaro (a cura di), *Costellazioni del senso. Scritti in onore di Romeo Bufalo*, Guida, Napoli 2019, pp. 133-142.

¹⁶ Cfr. J. Mukařovský, *Il significato dell'estetica*, in Id., *op. cit.*, pp. 81-94.

¹⁷ Cfr. Id., *Intenzionalità e inintenzionalità dell'arte*, in Id., *op. cit.*, pp. 149-188.

¹⁸ Cfr. E. Garroni, *L'indeterminatezza semantica, una questione liminare*, in Id., *L'arte e l'altro dall'arte*, Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 89-115.

ca infatti la presenza di una qualche intenzionalità del soggetto che lo significa. Dall'altra parte, la nozione di disinteresse non può essere semplicemente accantonata, perché, come abbiamo visto, rimanda a quella indeterminatezza semantica che è uno degli elementi fondamentali dell'esperienza estetica.

L'esperienza estetica non può più essere concepita come una contemplazione indifferente all'esistenza delle cose contemplate, se con ciò si intende un formalismo che slega l'apparenza delle cose dal loro darsi concreto. Si tratta piuttosto di riabilitare quello che Kant definirebbe come un piacere della riflessione¹⁹, il quale ha nel disinteresse uno dei suoi prerequisiti o perlomeno uno dei suoi tratti distintivi. Analogamente, considerare i segni non per *ciò che* significano, per il *modo in cui* lo significano, come fa Mukařovský, implica il fatto di poter prendere le distanze dai contenuti immediati dell'esperienza. La prestazione estetica in qualche modo rovescia l'usuale gerarchia tra segni e significanti, ovvero restituisce al segno la sua autonomia rispetto alla situazione del linguaggio ordinario, in cui i significanti fanno scomparire i segni. In questo senso l'esperienza estetica ha il compito di rigenerare la nostra facoltà di significare la realtà attraverso segni. Non si tratta, a tutti gli effetti, di un'attività disinteressata: essa rimanda, però, pur sempre al desiderio di esplorare la realtà, scoprendone nuovi aspetti. Ma, per sostenere una simile impresa, occorre prendere le distanze non tanto dall'esistenza delle cose quanto dalle abitudini percettive e comunicative che sclerotizzano i processi di significazione attraverso cui interpretiamo la realtà.

UN INTERESSE DISINTERESSATO, TRA ESTETICA E TECNICA

Come dirà Garroni, riprendendo tra le altre anche le lezioni di Dewey e Mukařovský, il disinteresse è una forma di distanziamento riflessivo che rende possibile l'atto di "guardare-attraverso" l'indeterminatezza semantica della realtà²⁰. Questa esplorazione non è garantita nei suoi risultati; essa è tuttavia foriera di nuovi possibili sensi dell'esperienza. La fruizione di quelle occasioni eminenti di fare un'esperienza estetica che sono le opere d'arte è pertanto accompagnata, scrive Garroni, da un paradossale "interesse disinteressato"²¹. Si tratta di prendere deliberatamente le distanze dalle condizioni abituali dell'esperienza, in una modalità che è tuttavia suscettibile di successive verifiche critiche: è sempre possibile chiedersi se e per quale scopo l'esperienza che facciamo possa essere nuovamente finalizzata. Pensiamo alla scrittura di poesia. Essa non ha di regola altro scopo se non quello di esprimere l'io lirico del o della poeta, o di celebrare la bellezza del mondo. Essa può però diventare anche un mezzo di manifestazione del dissenso verso un regime politico che nega la libertà di pensiero. Tuttavia, lo scopo ultimo della poesia e dell'arte in genere è quello di riabilitare la capacità di produrre schemi di interpretazione della realtà: in altre parole, essa attiva nuovi processi di comprensione del mondo. Appare ormai chiaro che, quando parliamo di disinteresse con riferimento all'esperienza estetica, ci riferiamo alla capacità di mettere momentaneamente tra parentesi le condizioni attuali del nostro modo di fare esperienza in vista dell'ampliamento dei suoi orizzonti di senso. Ma proprio in virtù di questo rimando al senso dell'esperienza in genere, quella peculiare forma di esperienza disinteressata che è esperienza estetica non taglia affatto i rapporti con il mondo delle vite: al contrario, apre alla possibilità di riorganizzare la nostra forma di vita secondo nuove e più feconde linee di senso. Si profila qui la possibilità, e perfino la necessità, di un ritorno a Kant. Questa istanza è dettata dall'esigenza di ricomprendere la no-

¹⁹ Cfr. I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, tr. it. a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Torino, Einaudi 1999.

²⁰ Cfr. E. Garroni, *Immagine Linguaggio Figura*, Laterza, Roma-Bari 2005; Id., *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Castelveccchi, Roma 2020 (nuova ed.).

²¹ Id., *Immagine Linguaggio Figura*, cit., p. 96.

zione di disinteressa in una maniera più adeguata al nostro modo di intendere l'esperienza estetica. Come si vedrà nel seguito del numero, è un'istanza condivisa da diverse correnti della filosofia contemporanea.

Dobbiamo aggiungere un ultimo elemento. Negli ultimi anni, grazie anche alla riscoperta di un filosofo originale come Gilbert Simondon, si è cominciato a riflettere sull'emergere di un nuovo paradigma teorico: quella della cosiddetta "tecno-estetica"²². Per Simondon si tratta di capire fino a che punto sia possibile rintracciare una forma della sensibilità più originaria rispetto al puro sentimento estetico. Questa sensibilità comprende sia elementi di ricettività che di vera e propria operatività; i due piani sono intrecciati tra loro. Si tratta, ad esempio, del piacere che proviamo quando usiamo uno strumento: sentiamo che il martello fa bene il suo lavoro; che la resistenza dell'incudine non impedisce al martello di modellare il materiale, ma ne garantisce il ritmo²³. Questo sentimento di piacere è legato, in breve, alla percezione di una prestazione ben eseguita: è un godimento in cui le motivazioni estetiche e quelle pratiche si intrecciano e si sovrappongono.

Da questo punto di vista, il sentimento non richiede in linea di principio un qualche tipo di disinteresse al fruitore-operatore dell'esperienza. Dobbiamo tuttavia considerare il fatto che, per Simondon, il sentimento tecno-estetico si ripresenta a diversi livelli. È il piacere che proviamo per la scoperta delle potenzialità insite nell'uso di una nuova tecnologia²⁴. Tali potenzialità possono essere esibite con l'unico scopo di renderle manifeste: pensiamo alla Tour Eiffel. È il piacere che proviamo per il fatto che i progressi della tecnica riorganizzano le forme della nostra vita e in questo modo rendono formulabili nuovi scopi dell'azione e attribuiscono nuovi sensi all'esperienza. È la possibilità di addestrare la percezione e i sensi a nuovi modi di vedere il mondo e perfino a nuovi modi di "gustare" le cose di cui facciamo esperienza²⁵: si va dalla rivoluzione dello sguardo operata dal cinema fino agli esperimenti fatti per rendere appetibili prodotti di consumo sintetizzati in laboratorio. Scrive Simondon: "*L'aisthesis*, l'intuizione percettiva fondamentale, fa parte di una cultura. Essa agisce alla stregua di un preselettore, che discerne l'accettabile dal non accettabile"²⁶. Se la sensibilità tecno-estetica si può dislocare a tutti questi livelli, molto diversi tra loro, allora è chiaro che in essa agisce un principio di distanziamento disinteressato, che le consente di ridefinire nei modi di volta in volta più vantaggiosi l'interesse che abbiamo per una determinata realtà e il modo in cui operiamo su di essa. Si tratta di quella che Garroni chiama "metaoperatività"²⁷, ossia la capacità di "operare su operazioni"²⁸, non avendo di mira la realizzazione di uno scopo, bensì la possibilità di modificare gli scopi del nostro operare. L'arte è un caso limite di metaoperatività: è una forma di creatività che non dichiara altri scopi al di fuori del suo puro esercizio creativo. Ma questa metaoperatività si ritrova anche nell'invenzione tecnica o nella riorganizzazione dei sistemi operativi alla base delle nostre prassi. È, in breve, un elemento proprio tanto dell'esperienza estetica propriamente detta quanto dell'esperienza tecno-estetica, di cui ci ha parlato per primo Simondon.

²² Cfr. G. Simondon, *Sulla tecno-estetica*, in Id., *Sulla tecnica*, tr. it. a cura di A. Caridi, Orthotes, Napoli, pp. 319-334.

²³ *Ivi*, p. 323.

²⁴ *Ivi*, p. 321.

²⁵ *Ivi*, p. 325.

²⁶ *Ivi*, p. 326.

²⁷ Cfr. E. Garroni, *Ricognizione della semiotica*, Officina, Roma 1977; Id., *Creatività*, Quodlibet, Macerata 2010.

²⁸ Cfr. S. Velotti, *Sotto la soglia del controllo*, Laterza, Roma-Bari 2024; P. Virno, *Prefazione*, in E. Garroni, *Creatività*, cit., pp. 7-37.

DISINTEREST RECONSIDERED: THEORIES
AND PRACTICES, PRESENT AND PAST

doi: 10.54103/2039-9251/29695

SCOPRIRE IL DISINTERESSE ESTETICO; ATTUALITÀ E CRITICITÀ DI UN CONCETTO FILOSOFICO

Giorgio Granata

Independent researcher

Contacts: giorgiogradata@gmail.com

ABSTRACT

Questo articolo affronta la complessità del concetto di “disinteresse estetico”, offrendo un’analisi approfondita attraverso i contributi di importanti testi filosofici, tra cui quelli di Jerome Stolnitz, Thomas Hilgers e Maria Alina Asavei. Originariamente associato alla contemplazione della bellezza naturale, il disinteresse estetico emerge come principio fondamentale nell’esperienza artistica, così come nell’autodeterminazione individuale. Il testo esplora le implicazioni di questo atteggiamento nel contesto di una pratica artistica contemporanea più politicizzata, dove il disinteresse assume il ruolo di modalità di interazione creativa, capace di generare nuove consapevolezze e interpretazioni della realtà. Alla luce di queste intuizioni teoriche e di altri casi esemplari, l’articolo risponde all’invito a presentare contributi che approfondiscano gli aspetti paradigmatici della complessa evoluzione delle configurazioni contemporanee delle teorie classiche e post-kantiane del disinteresse estetico e delle loro reinterpretazioni originali nell’era contemporanea.

Parole chiave: estetica, filosofia, disinteresse, arte contemporanea.

DISCOVERING AESTHETIC DISINTERESTEDNESS; RELEVANCE AND CRITIQUES OF A PHILOSOPHICAL CONCEPT

This article addresses the complexity of the concept of “aesthetic disinterestedness”, offering an in-depth analysis through the contributions of significant philosophical texts, including those by Jerome Stolnitz, Thomas Hilgers, and Maria Alina Asavei. Originally associated with the contemplation of natural beauty, aesthetic disinterestedness emerges as a core principle in the artistic experience, as well as in individual self-determination.

The text explores the implications of this attitude within the context of a more politicized contemporary artistic practice, where disinterest assumes the role of a mode of creative interaction, capable of generating new awareness and interpretations of reality. In light of these theoretical insights and other exemplary cases, the article responds to the invitation to present contributions that delve into paradigmatic aspects of the complex evolution of contemporary configurations of classical and post-Kantian theories of aesthetic disinterestedness and their original reinterpretations in the contemporary era.

Keywords: Aesthetic, Philosophy, Disinterest, Contemporary art



Licensed under a Creative Commons
Attribution-ShareAlike 4.0
International

© The Author(s)

Published online: 03/09/2025



Milano University Press

«I want to be able to think about things
that aren't only related to me».

Corey Elizabeth, *Defending disinterest*, in “National Affairs”, N. 63, 2018.

1. DISINTERESSE ESTETICO: DEFINIZIONE E CONTESTO

«Il concetto di “disinteresse estetico” è principalmente emerso nel XVIII secolo con l’affermazione dell’estetica come disciplina autonoma della filosofia. È generalmente considerato come una caratteristica che contraddistingue l’atteggiamento estetico nei confronti della bellezza naturale e/o artistica e costituisce una forma di esperienza estetica caratterizzata da tratti peculiari e distinta dalle forme ordinarie di esperienza»¹. Nell’*International Lexicon of Aesthetics*, Roberta Dreon delinea come «il “disinteresse estetico” assume una molteplicità di significati, a seconda del contesto (cognitivo, pratico o morale)»². In particolare, per comprendere il significato espresso dalla parola “disinteresse”, Dreon presenta una interpretazione secondo cui:

È possibile individuare almeno cinque declinazioni del disinteresse in Kant: (1) il disinteresse per il piacere derivante dall’esistenza dell’oggetto; (2) l’indifferenza nei confronti dei desideri, siano essi empirici o razionali; (3) la sospensione dell’interesse per la propria sopravvivenza, il benessere o la felicità; (4) l’astrazione da fini morali o prudenziali, intesi come motivazioni dell’agire; (5) l’imparzialità rispetto a ragioni private o a condizioni soggettive di interesse³.

Approfondendo la questione della definizione stessa del termine, Miles Rind, nell’articolo *The Concept of Disinterestedness in Eighteenth-Century British Aesthetics*⁴ esprime come nel lessico comune corrente il termine “disinteressato” assume diverse accezioni, che possono generare confusione se non adeguatamente contestualizzate. La più diffusa oggi è quella che lo equipara a “indifferente” o “non interessato”, come se il disinteresse fosse una sorta di distacco emotivo. Eppure, è possibile recuperare un significato più preciso e filosofico, quello di “imparzialità”, che implica una forma di attenzione non influenzata da interessi personali. La terza accezione, meno comune, è quella che riguarda una modalità di attenzione non motivata dal desiderio di guadagno personale, ma che non esclude il riconoscimento di scopi non percettivi, come la semplice contemplazione⁵.

Tenendo conto della molteplicità di significati e della rilevanza del termine, il seguente articolo si propone di elaborare una riflessione critica sullo sviluppo teorico del concetto di “disinteresse estetico”, dalle sue radici filosofiche fino alle attuali reinterpretazioni ed implicazioni etiche e politiche che emergono dall’esperienza artistica contemporanea. Il primo capitolo definisce il disinteresse estetico nel suo contesto storico-filosofico: nella sezione 1.1 si confrontano le posizioni di Kant e di Stolnitz, dove quest’ultimo interpreta il disinteresse come una percezione purificata da scopi personali. La sezione 1.2 approfondisce il legame tra estetica e moralità, mostrando attraverso l’interpretazione kantiana di Jane Kneller come il disinteresse estetico possa presentarsi come una disposizione etica verso il mondo. Il secondo capitolo problematizza il

¹ R. Dreon, *Aesthetic Disinterest*, tr. it. nostra, in “International Lexicon of Aesthetics”, Spring 2023 Edition, p. 1.

² Ivi, p. 1.

³ Ivi, p. 3.

⁴ M. Rind, *The Concept of Disinterestedness in Eighteenth-Century British Aesthetics*, tr. it. nostra, in “Journal of the History of Philosophy”, vol. 40, no. 1, 2002, pp. 67-87.

⁵ Ivi, p. 4.

disinteresse estetico nel contesto attuale, segnato dalla spettacolarizzazione mediatica, dalla mercificazione dell'arte, e dalle pressioni politiche che ne influenzano la produzione. Viene proposta una rilettura contemporanea del disinteresse attraverso tre autori: in 2.1 Thomas Hilgers lo interpreta come momento costruttivo dell'individuo – uno stato di confronto interpretativo creativo estetico; in 2.2 Maria Alina Asavei lo applica all'arte politica, riconoscendolo come un atteggiamento etico capace di riflettere sull'attualità; infine, in 2.3 Elizabeth Corey lo difende come principio educativo nell'università contemporanea, inteso come apertura intellettuale e libertà dall'utilitarismo. In conclusione, l'articolo si esprime critico nei confronti del sistema culturale contemporaneo. Attraverso l'esempio ironico tratto dal film *Provaci ancora, Sam* e il caso emblematico di Banksy, la conclusione intende mettere in luce la tensione tra l'arte come spazio di riflessione e la sua strumentalizzazione da parte del mercato, sottolineando come proprio in questo momento di crisi il disinteresse estetico si configuri come un gesto etico, pratico e teorico.

1.1. *Il disinteresse estetico – piacere e percezione in Kant e Stolnitz*

Per Kant, il gusto è la facoltà che permette di giudicare come “bello” ciò che suscita un piacere disinteressato, privo di motivazioni sensibili o razionali.

Il piacevole, il bello, il buono designano tre diversi rapporti delle rappresentazioni verso il sentimento di piacere o dispiacere, secondo cui distinguiamo gli oggetti o i modi della rappresentazione ... Si può dire che di questi tre modi del piacere, unico e solo quello del gusto del bello è un piacere disinteressato e libero; perché in esso l'approvazione non è imposta da alcun interesse, né dai sensi, né dalla ragione ... Il gusto è la facoltà di giudicare un oggetto o un tipo di rappresentazione mediante un piacere, o un dispiacere, senza alcun interesse. L'oggetto di un piacere simile si dice bello⁶.

In questa prospettiva, l'oggetto si presenta come bello al di fuori di concetti, principi o utilità pratiche, separandosi dal campo delle cose funzionali. La qualità visiva dell'apparire diventa il fulcro dell'esperienza estetica, e in questo senso, la concezione che Kant sviluppa di una *finalità senza scopo* rende la bellezza una qualità indipendente dalla storicità dell'oggetto in questione, garantendo che il giudizio estetico permetta un'esperienza universale, lontana dall'approccio utilitaristico.

Il fondamento della determinazione del giudizio non può essere una sensazione piacevole che accompagna la rappresentazione, né la rappresentazione della perfezione dell'oggetto o il concetto del buono. Esso consiste piuttosto nella finalità soggettiva nella rappresentazione di un oggetto, priva di qualsiasi fine (né oggettivo né soggettivo) e quindi la semplice forma della finalità nella rappresentazione con cui un oggetto ci è dato. Questa forma, in quanto ne siamo consapevoli, può costituire il piacere che giudichiamo, senza ricorrere a un concetto, come universalmente comunicabile e, di conseguenza, come la causa determinante del giudizio di gusto⁷.

In *On the Origins of "Aesthetic Disinterestedness"*⁸, Jerome Stolnitz esamina in modo dettagliato l'evoluzione e l'interpretazione del concetto di disinteresse estetico, evidenziando come questo sia stato trattato da diversi filosofi. Secondo Stolnitz, la nostra percezione è propensa ad associare valore in base ai benefici che possiamo trarre dal punto di vista materiale, perciò egli è fiducioso nel delineare la rilevanza di un concetto di perce-

⁶ I. Kant, *Critica del Giudizio*, (1790), tr. it. di A. Gargiulo, Editori Laterza, Bari 1970, pp. 50-52.

⁷ Ivi, pp. 64-65.

⁸ J. Stolnitz, *On the Origins of "Aesthetic Disinterestedness"*, tr. it. nostra, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 20, no. 2, 1961, pp. 131-143.

zione disinteressata che si distacca da questa prospettiva convenzionale. Per lui, la percezione disinteressata è il nucleo stesso dell'atteggiamento estetico. Questa forma cognitiva è definita come privativa, ed implica un'interazione con l'oggetto che non è motivata da preoccupazioni egoistiche. L'interesse del percettore risiederebbe unicamente nel processo di percezione proponendo una esperienza estetica che non cerca un vantaggio o un ritorno immediato, ma si concentra sull'apprezzamento in sé, e sulla dimenticanza di ciò che resta fuori nel momento in cui percepiamo. Questa concezione si inserisce nel solco di una tradizione filosofica che, partendo da Kant, vede nel disinteresse estetico un'opportunità di liberazione dal dominio degli interessi. Riprendendo questa idea, ma ampliandone la lettura, è possibile sostenere che la percezione disinteressata non implica una negazione di scopi o obiettivi, bensì un'attenzione che non è determinata solo da desideri personali. Stolnitz descrive questa attitudine come una modalità di partecipazione che ci permette di svelare l'oggetto, di comprenderlo e apprezzarlo; quando utilizza il termine "disinteresse", non sta necessariamente sostenendo che l'oggetto percepito non susciti alcun tipo di reazione o di interesse, ma piuttosto che il piacere derivante dalla relazione con esso non sia finalizzato a scopi esterni, come economici, all'esperienza estetica. A tal proposito, si rifà ad un passaggio di Joseph Addison «secondo cui l'uomo di immaginazione raffinata "guarda il mondo sotto un'altra luce"»⁹.

1.2. *Disinteresse estetico e fondamento morale*

Nel capitolo *The Interest of Disinterest* del saggio *Kant and the Power of Imagination*¹⁰ di Jane Kneller, l'autrice esplora la distinzione che si sviluppa in Kant tra l'interesse morale ed i valori estetici, approfondendo come questi due ambiti si relazionano e influenzano reciprocamente. Kant sostiene che un interesse diretto, non strumentale, verso l'armonia «è sempre un segno di una buona anima e indica almeno una disposizione mentale favorevole al sentimento morale»¹¹. Nel libro menzionato viene proposto un esempio tratto dalla *Critica del Giudizio*:

Considera qualcuno che è tutto solo (e non ha l'intenzione di comunicare le sue osservazioni ad altri) e che contempla la bella forma di un fiore selvatico, un uccello, un insetto, ecc., per ammirazione e amore nei loro confronti, e non vorrebbe che la natura fosse completamente priva di essi, anche se non gli fornissero alcuna prospettiva di beneficio, ma anzi forse anche qualche danno. Tale persona sta provando un interesse diretto per la bellezza della natura, e questo interesse è intellettuale. Cioè, non solo gli piace il prodotto della natura per la sua forma, ma gli piace anche la sua esistenza, anche se non è coinvolto alcun incanto sensoriale; e inoltre non collega quella esistenza a nessun fine specifico¹².

In aggiunta, il testo chiarisce come «questo interesse diretto per l'oggetto è possibile perché sono incaricato dalla mia stessa ragione del compito di portare ordine morale nel mondo naturale»¹³. Questo passaggio è fondamentale nell'economia complessiva dell'articolo perché consente di comprendere la nozione di disinteresse estetico non come una pura astrazione, ma come una disposizione soggettiva che partecipa di un orizzonte etico ecologico. Il disinteresse, in questo senso, non implica distanza o neutralità, bensì una forma di attenzione che fonda una relazione affettiva e relazionale con il mondo. Chiarire il legame tra sfera

⁹ Ivi, p.142.

¹⁰ J. Kneller, *Kant and the Power of Imagination*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.

¹¹ Ivi, tr. it. nostra, p. 63.

¹² Ivi, tr. it. nostra p. 65.

¹³ Ivi, p. 65.

estetica e morale significa dunque rendere conto della funzione formativa dell'esperienza estetica e, più in generale, dei suoi contesti di fruizione. In questa direzione si colloca la riflessione contenuta nell'incipit di Herbert Marcuse in *La dimensione estetica* – «in una situazione in cui una realtà miserabile può essere trasformata solo attraverso una prassi politica radicale, l'interesse per l'estetica esige una giustificazione»¹⁴ – evidenziando come il mito di un'attitudine estetica disinteressata si sia evoluto in una riflessione critica sul modo in cui viviamo e, implicitamente, consolida l'emergenza dell'affrontare e promuovere un cambiamento verso il miglioramento delle condizioni più sofferenti.

2. NUOVE LETTURE DEL DISINTERESSE ESTETICO

Nel contesto contemporaneo ci si può domandare se il concetto di disinteresse estetico rispecchi ancora le modalità effettive di fruizione e produzione dell'arte. In un'epoca segnata da un'intensa interconnessione tra arte, mercato e comunicazione, l'idea di un apprezzamento puramente disinteressato appare talvolta problematica o difficilmente sostenibile. Per esplorare la persistenza e la trasformazione di questo concetto, prenderemo in esame tre contributi teorici recenti, pubblicati nello stesso periodo ma diversi per approccio e ambito, che offrono nuove prospettive sul tema, evidenziando come, nonostante le loro apparenti divergenze, le argomentazioni si integrino in un discorso più ampio e coerente: il libro di Thomas Hilgers *Aesthetic Disinterestedness: Art, Experience and the Self*¹⁵, che indaga il ruolo del disinteresse nell'esperienza artistica e nell'identità e nella coscienza del sé; l'approfondimento di Maria Alina Asavei in *Aesthetic Disinterestedness in Political Art*¹⁶, che collega il disinteresse estetico all'impegno politico nelle pratiche artistiche; e l'analisi di Elizabeth Corey in *Defending Disinterest*¹⁷, che offre una prospettiva diversa, riflettendo sul ruolo dell'università contemporanea.

2.1. *Disinteresse ed esperienza individuale*

Il testo di Thomas Hilgers *Aesthetic Disinterestedness Art, experience and The Self* viene introdotto con una epifania: «vivere esperienze estetiche è un aspetto fondamentale dell'esistenza umana essendo un elemento essenziale della nostra capacità di percepire e attribuire significato alla realtà che ci circonda. Questo implica che non solo sperimentiamo emozioni estetiche, ma assegniamo loro un valore intrinseco, riconoscendo quanto esse contribuiscano a una comprensione più profonda e sfaccettata della nostra umanità»¹⁸.

Per comprendere il disinteresse estetico è indispensabile analizzare il significato delle esperienze che genera, quando capacità sensoriali, affettive e concettuali «si combinano in un'interazione ludica e dinamica, dando vita a un coinvolgimento diverso dalla percezione ordinaria»¹⁹. Quando adottiamo questo atteggiamento, sostiene Hilgers, sospendiamo temporaneamente l'interesse per il nostro sé e ci lasciamo trasportare nella dimensione che un'opera d'arte è in grado di evocare – immersi nella sua presenza e coinvolti dalla sua potenza espressiva, siamo spinti a osservare da prospettive inedite e stimolanti. L'attitudine estetica è

¹⁴ H. Marcuse, *La dimensione estetica*, (1978), tr. it. L. Gatti, in P. Perticari (a cura di), *La dimensione estetica; Un'educazione politica tra rivolta e trascendenza*, Guerini e Associati, Milano 2005, p. 9.

¹⁵ T. Hilgers, *Aesthetic Disinterestedness: Art, Experience, and the Self*, Routledge, New York 2017.

¹⁶ M. A. Asavei, *Aesthetic Disinterestedness in Political Art*, Lexington Book, U.S. 2018.

¹⁷ E. Corey, *Defending disinterest*, National Affairs, N. 63, 2018.

¹⁸ T. Hilgers, *Aesthetic Disinterestedness: Art, Experience, and the Self*, tr. it. Nostra, Routledge, New York 2017, p. 7.

¹⁹ Ivi, p. 9.

articolata come una metaprospettiva; un modo per percepire quello a cui non siamo direttamente connessi. Consente alle nostre capacità di interagire con ciò che le opere d'arte presentano stimolando una nuova consapevolezza.

Inoltre dobbiamo analizzare che un'opera d'arte non è una “finestra” isolata, ma emerge come un campo dinamico che prende vita negli occhi dell'osservatore anche tramite l'istruzione che esso ha ricevuto, in quanto le opere d'arte si relazionano ad altre opere che presumibilmente spiegano il loro status come opere d'arte, creando un dialogo continuo tra valore, interpretazione e potenziale narrativo. Nel sé dell'artista la propria pratica è situata in un *setting* socio-culturale, una condizione sociale che definisce l'identità individuale all'interno di coordinate più ampie. In generale ogni individuo basa la propria comprensione del mondo sulle esperienze e conoscenze personali, acquisendo familiarità con la realtà attraverso informazioni o percezioni dirette, in un ordine che gli viene presentato e che riflette il suo contatto pratico. Proprio attraverso l'attitudine estetica entriamo invece in uno stato di confronto interpretativo creativo ed Hilgers, partendo proprio dall'esposizione di Stolnitz, osserva come tale processo rappresenta una condizione necessaria per una forma sostanziale di autodeterminazione, che l'autore definisce come «realizzazione dell'individualità»²⁰. La traduzione del termine *selfhood* con “individualità” mette in luce la dimensione soggettiva e riflessiva dell'esperienza estetica, delineando un percorso di emancipazione fondato sul riconoscimento personale. Tale prospettiva, centrata sulla costruzione del sé attraverso un confronto creativo e non strumentale con l'opera, prelude alla successiva lettura di carattere politico, in cui il disinteresse si configura come modalità di partecipazione etica alla sfera pubblica.

L'arte non solo svolge un ruolo di intrattenimento e di piacere estetico, ma conserva anche una funzione sociale, che può manifestarsi come strumento di controllo o come mezzo di critica e provocazione. A sostegno di questa tesi, si possono richiamare numerosi esempi di artisti che hanno intrecciato la propria ricerca estetica con una dimensione politica o di impegno attivista. Un repertorio significativo di casi emblematici è raccolto nel volume *Artist Remake the World* di Vid Simoniti, dove si osserva come «Il desiderio dell'arte di una rilevanza sociale immediata ha spinto chi crea arte contemporanea verso attività sempre più coinvolte e sempre più pragmatiche. In tal modo, si realizza un sogno a lungo coltivato dalle avanguardie impegnate: la fusione completa dell'arte con la vita (politica)»²¹. In tal senso, l'arte rimane, al di là delle sue connotazioni estetiche o intellettuali, un mezzo attraverso il quale l'individuo e la collettività possono confrontarsi e, talvolta, contestare i meccanismi del potere e le strutture dominanti della società. Pur nelle sue diverse manifestazioni e funzioni, l'artista ha sempre svolto un lavoro utile, capace di rispondere a bisogni tanto pratici quanto esistenziali, oscillando tra il controllo e la libertà, tra il significato collettivo e la ricerca individuale, in una prospettiva antropologica e psicoanalitica.

2.2. *Bellezza e denuncia nell'arte contemporanea*

L'arte ha una sua comunità, e un network di produzione e distribuzione. Proprio da questa considerazione si sviluppa l'idea di un artista politico capace di manifestare un'opposizione netta con il lato mainstream della comunicazione ordinaria, intervenendo sul piano sociale e culturale attraverso la creazione di opere

²⁰ «Achieving selfhood»; T. Hilgers, *Aesthetic Disinterestedness: Art, Experience, and the Self*, tr. it. Nostra, Routledge, New York 2017, p. 46.

²¹ V. Simoniti, *Artists Remake the World; A Contemporary Art Manifesto*, tr. it. nostra, Yale University Press publications eBook by Tetragonal, London 2023, p. 68.

d'arte, configurando uno spazio di resistenza che sfida le narrazioni dominanti, offrendo nuove prospettive e aprendo a una riflessione critica. In relazione a questi aspetti, riappare il disinteresse estetico oggi come un prerequisito fondamentale per apprezzare l'estetica. Nondimeno afferma Maria Alina Asavei in *Aesthetic Disinterestedness in Political Art*:

La contemplazione disinteressata è diventata un relitto accademico incapace di spiegare le nuove forme d'arte che emergono con il progresso tecnologico. Un'opera d'arte può oggi essere moltiplicata, rievocata, riattivata grazie all'uso del computer, e l'oggetto estetico è spesso frantumato e convertito in situazioni estetiche dipendenti dal contesto e più o meno effimere. In queste nuove situazioni è difficile mantenere un atteggiamento distaccato e contemplativo, sospendendo ogni interesse²².

Nonostante ciò è nel terzo capitolo *Revisiting Disinterestedness in Political Art's Apprehension*, del testo sopracitato, che Asavei espone la sua interpretazione per la quale «il disinteresse è una parola nobile che denota un atteggiamento etico disinteressato nel trarre vantaggio, profitto o nel raggiungere scopi moralmente discutibili e non un concetto privativo come l'assenza di ogni interesse»²³. In questo senso, l'autrice esprime «il disinteresse come una forma speciale di percezione o attenzione confinata esclusivamente all'aspetto percepibile dell'oggetto estetico, in cui tutti gli interessi sono messi in quarantena»²⁴.

In una visione del mondo sempre più caratterizzata da dinamiche di consumo rapido e usa e getta, l'arte si propone portatrice di una molteplicità di significati. Questi, lungi dall'essere fissi o univoci, si rinegoziano continuamente attraverso l'interazione riflessiva con l'opera, sia essa tradizionale o tecnologicamente mediatizzata.

Uno degli interrogativi più significativi sollevati dal rapporto tra estetica e arte politica è il paradosso che emerge quando un'opera critica le ingiustizie utilizzando forme estetiche tradizionalmente associate al sublime. Opere che, pur denunciando soprusi o disuguaglianze, adottano un linguaggio visivo capace di catturare e attrarre, mettono in discussione l'adeguatezza della bellezza rispetto alla gravità del messaggio proposto. Ciò suscita interrogativi sul suo significato e sulla sua funzione, perché l'arte non si limita a rappresentare le oppressioni, ma si erge come uno strumento di resistenza e critica nei confronti di un sistema capitalistico che riduce la bellezza a mero oggetto di consumo, svuotando l'estetica della sua profondità e del suo autentico valore. Asavei osserva che «le immagini di sofferenza umana, se rappresentate con splendore, ci impediscono di vedere e condannare gli abusi del potere. Quando vediamo l'agonia di un bambino ferito in guerra, rappresentata con bellezza, siamo consapevoli che la bellezza è inappropriata nel presentare quel dramma, ma quell'immagine ci ricorda anche la nostra stessa inadeguatezza»²⁵.

Se nella tradizione estetica classica la bellezza è concepita come un'apprensione disinteressata delle proprietà direttamente percepibili degli oggetti – come proporzione, equilibrio, simmetria e ritmo – che genera un piacere particolare, ossia il piacere estetico. Nell'attuale panorama artistico, il concetto di bellezza resta oggetto di dibattito, oscillando tra visioni assolute, oggettiviste, soggettiviste e relativiste; la bellezza nell'arte non è più concepita come fine ultimo, bensì come strumento per interrogare e portare alla luce le contraddizioni per stimolare una rinnovata autocoscienza collettiva e individuale. In tale cornice, l'arte politica contemporanea si distingue per il rifiuto deliberato di «evitare un solo tipo di bellezza, quella kan-

²² M. A. Asavei, *Aesthetic Disinterestedness in Political Art*, tr. it. nostra, Lexington Book, U.S. 2018, p. 80.

²³ Ivi, p. 76.

²⁴ Ivi, p. 76.

²⁵ Ivi, p. 110.

tiana»²⁶, intesa come un piacere estetico disinteressato. Al contrario, questa produzione artistica privilegia una bellezza funzionale, direttamente connessa all'efficacia, all'impegno sociale e alla sensibilizzazione politica. La scelta di evitare la perfezione riflette anche una strategia per mettere in discussione i criteri estetici tradizionali inadeguati. In questo senso, l'apprezzamento di ciò che è brutto si trasforma in un atto capace di destabilizzare le aspettative.

Questa bellezza kantiana sembra distante dalle opere contemporanee, che operano invece all'interno di una radicalizzazione del contemporaneo. La sfida contemporanea consiste, dunque, nel riconoscere l'arte non soltanto come una fonte di piacere estetico, ma come un atto di impatto collettivo, considerando che

Al di fuori di un'agenda utilitaristica (senza riguardo a qualsiasi scopo ulteriore), il termine "utilità" dovrebbe essere inteso in termini non economici e non egoistici ... I motivi di apprezzamento (diversi da quelli egoistici) sono cruciali nel disinteressato modo di apprezzare l'arte politico-critica. L'impegno a comparire ai nostri stessi occhi, e non agli occhi degli altri, come motivati disinteressatamente a perseguire il benessere altrui e la giustizia sociale è fondamentale²⁷.

L'arte contemporanea, qualunque cosa essa rappresenti, supera l'analisi estetica tradizionale, adottando una modalità di coinvolgimento attivo che rende lo spettatore partecipe di un processo dinamico e contestuale. Al fine di favorire una migliore comprensione dell'articolo e affrontare la questione su cosa si intenda per arte contemporanea, facciamo riferimento all'argomento introduttivo di un progetto editoriale di "e-flux journal" che ne propone una definizione. Lo consideriamo perché propone una dialettica critica e aggiornata sul tema, sfidando le definizioni statiche e aprendo a una concezione dell'arte contemporanea come processo complesso e istituzionale. Ne si deduce che non è necessaria una definizione definitiva che circoscriva la varietà di forme, spazi, medium, tematiche e discipline che l'arte contemporanea può assumere; al contrario, è giusto accogliere la coerenza tra le sue molteplici manifestazioni, riconoscendo che essa si esprime attraverso linguaggi e pratiche differenti, in continua ridefinizione.

L'uso diffuso del termine "contemporaneo" appare così scontato che richiedere una definizione precisa di "arte contemporanea" potrebbe sembrare un esercizio anacronistico di catalogazione o auto-definizione ... Così accade con il contemporaneo: un termine che conosciamo bene grazie al suo uso come standard de facto da parte dei musei, i quali indicano la loro attualità attraverso un segno temporale ... Il termine ha chiaramente sostituito l'uso di "moderno" per descrivere l'arte del presente ... Ma, nell'applicazione come standard, questo segno liquido ha però assunto, attraverso l'accumulo, una tale dimensione da dover per forza significare qualcosa. In questo modo, il contemporaneo inizia a rivelarsi come una sorta di "soffitto di vetro", una barriera invisibile che ci sigilla insieme proprio nella sua stessa invisibilità. Ci riconosciamo reciprocamente: artisti individuali, certe città, scene sociali, alcune tendenze collettive che sembrano emergere più come interessi comuni ... Non è molto diverso da come comprendiamo il funzionamento del capitalismo, attraverso relazioni uno a uno apparentemente troppo piccole per essere complici di qualcosa, mascherando l'ultimatum nascosto di un protocollo innocuo – se iniziamo a scorgere la sua forma, o essa cambia, o diventiamo obsoleti: "non contemporanei"²⁸.

L'opera d'arte non è più soltanto un oggetto, ma un processo costituito da eventi, che coinvolge dimensioni estetiche, autonome, cognitive ed etiche e per essere fruita richiede una nuova attitudine mediatrice, un approccio che superi la contemplazione disinteressata e riconosca la complessità delle relazioni che

²⁶ Ivi, p. 133.

²⁷ Ivi, p. 96.

²⁸ J. Aranda, B. K. Wood, A. Vidokle, *What Is Contemporary Art?; An Introduction*, tr. it. nostra, in J. Aranda, B. K. Wood, A. Vidokle (a cura di) *e-flux journal: What Is Contemporary Art?*, Sternberg Press, Berlin 2010, pp. 6-9.

l'opera stabilisce con il circostante. Le pratiche artistiche contemporanee si fondano su una relazione che coinvolge l'osservatore a livello cognitivo, emozionale e fisico. Questo coinvolgimento trasforma l'arte in un'esperienza partecipativa, in cui il significato si co-costruisce attraverso il dialogo tra opera, pubblico e struttura ospitante. In tale cornice, l'arte politica si costituisce come uno spazio di riflessione non limitato ad una fruizione estetica, ma veicolo di *critica*. Essa si propone quale forma culturale capace di coniugare piacere e approfondimento, offrendo non solo una fuga dall'esperienza personale, ma anche un'occasione di confronto con le questioni più urgenti del nostro tempo. Un esempio paradigmatico di questa tensione è rappresentato dalle opere di Philip Guston, che ha messo in discussione il rapporto tra l'arte ed il piacevole, interrogandosi sulla possibilità di creare opere belle in un mondo segnato dalla violenza e dalle disuguaglianze: «Che tipo di uomo sono, seduto a casa ... che soffre in una furia frustrata per tutto quello che accade, per poi entrare nel mio studio a regolare un rosso rispetto a un blu?»²⁹.

2.3. *Disinteresse ed educazione*

L'arte contemporanea quando persegue una finalità politica ed educativa si arriva a proporre come una forma di intervento sociale; ma «in che modo può l'arte influire sul cambiamento politico?»³⁰

Nel testo *Aesthetic Disinterestedness in Political Art* si fa riferimento a questo quesito fondamentale per analizzare l'effettività di casi concreti del mondo dell'arte all'interno del sistema istituzionale e oltre, in un contesto in cui alcune opere d'arte finiscono per costituire veri e propri atti illegali, mettendo gli artisti in situazioni di pericolo o punizione. Questo interrogativo richiama la capacità dell'arte di assumere un ruolo educativo, spesso articolato attraverso medium come architetture effimere, installazioni pubbliche o poster. L'efficacia di tali opere si misura nella loro capacità di coinvolgere, mobilitare e spingere il pubblico a riflettere sul presente contro una paradigmatica propaganda. Tuttavia nel testo si nota come «l'arte politico-critica continua a coesistere con l'arte di un mondo mainstream globalizzato, ormai pienamente sviluppato e dotato di sistemi di distribuzione che integrano gli artisti nel mercato globale»³¹. Resta in qualche modo destinato solo all'artista ed al pubblico il compito di rimanere fedele ad una organizzazione di distribuzione non convenzionale. Il motivo di apprezzamento di una tale arte ora è l'impegno che l'artista si auto-propone nel fare apparire qualcosa di fronte agli occhi degli spettatori, motivato dal risultato che si ottiene nella realizzazione di un benessere corale.

Emerge la necessità di ripensare i modi ed i luoghi del sapere, così come esposta nell'articolo *Defending Disinterest* di Elizabeth Corey, poiché «forse il passo più importante che i professori possono compiere è coltivare la tradizione dell'apprendimento disinteressato praticandola e mostrando che esistono modi diversi di avvicinarsi alla vita intellettuale»³². Nel suddetto articolo è esposta la tensione tra due visioni educative contrastanti. Una pratico-politica che prepara gli studenti ad entrare nel mercato del lavoro in modo efficace ed in contrapposizione una proposta disinteressata, che sostiene che l'educazione debba essere incentrata sull'apprendimento per il piacere stesso della conoscenza senza un legame diretto con obiettivi pratici o immediati. In questo senso viene proposta una coesistenza, che l'autrice definisce modale, tra apprendimen-

²⁹ A. Searle, "What would it be like to be evil?" *Controversial Philip Guston show ridicules the virus-like KKK*, tr. it. nostra, in "The Guardian", 3 Ottobre 2023.

³⁰ M. A. Asavei, *Aesthetic Disinterestedness in Political Art*, tr. it. nostra, Lexington Book, U.S. 2018, p. 136.

³¹ Ivi, p. 139.

³² E. Corey, *Defending disinterest*, tr. it. nostra, in "National Affairs", N. 63, 2018.

to pratico e disinteressato, che potrebbe arricchire l'educazione permettendo di integrare la preparazione professionale con la ricerca del sapere per il suo stesso valore intrinseco. Corey invita a riflettere su come l'università possa essere un luogo che non solo forma professionisti competenti, ma che stimola anche una ricerca non ridotta ad uno strumento volto solo a fare carriera.

3. ESTETICA SENZA INTERESSE: CRISI DI SENSO NELL'ARTE CONTEMPORANEA

Propongo di prendere in considerazione il dialogo tratto dal film *Provaci ancora, Sam*:

ALLAN (All'Intellettuale) Uno dei migliori Kline, non trova?

L'INTELLETTUALE Vero.

ALLAN A lei che cosa trasmette?

Linda si siede sulla poltrona girevole e dà le spalle alla platea.

L'INTELLETTUALE Secondo me, rappresenta la negatività dell'universo. La spaventosa vacuità solitaria dell'esistenza... il nulla assoluto... la condizione dell'uomo costretto a vivere in una deserta eternità senza Dio, come una flebile fiammella in un immenso involucro vuoto fatto solo di orrore, desolazione e abbruttimento...

Una lugubre, inutile camicia di forza sospesa in un cosmo cieco e assurdo.

ALLAN È impegnata sabato sera?

L'INTELLETTUALE (Uscendo) Sì, mi devo suicidare.³³

In questo incontro, cinematograficamente ironico, l'intellettuale espone un'analisi critica dell'opera d'arte, ed estrae dal colore e dalla forma astratta pensieri concreti e terribili, che si caricano di un immaginario cupo, cesellato da una drammaturgia metafisica. Woody Allen, invece, attraverso il personaggio recitato, tenta di riportare alla concretezza della realtà il suo approccio. Da un lato, dunque, troviamo una visione disinteressata e astratta, che trasforma i segni pittorici in simboli di una depressione deumanizzante; dall'altro, un approccio che ignora l'estetica per concentrarsi sulla forma concreta dell'incontro umano. Questa tensione, però, non è solo narrativa, ma rispecchia un dilemma che attraversa la contemporaneità.

L'articolo evidenzia le molteplici letture del disinteresse estetico: un tempo concepito come sospensione contemplativa dal quotidiano, esso appare oggi coinvolto in un processo di assorbimento sistemico, che tende a svuotarne la carica critica e a ricondurre la sua forza trasformativa a una funzione comunicativa, spesso assimilata alle strategie del capitalismo culturale. In questo contesto, l'azione performativa di Banksy all'asta del 5 Ottobre del 2018 di Sotheby's³⁴ – con la celebre autodistruzione parziale dell'opera *Girl with a Balloon* subito dopo l'aggiudicazione per 1,04 milioni di sterline – appare come un esempio concreto che pur evocando un atto sovversivo non sfugge alla cattura da parte del sistema. L'apparente distruzione del sistema della compravendita dell'opera si traduce in un incremento del valore economico e simbolico del lotto all'asta, che da provocazione diventa nuovo trofeo³⁵. Anche qui, l'arte comunica ma non agisce; ispira sorpresa e dibattito, ma non produce un cambiamento concreto; non si traduce in un'autentica interruzione del ciclo di valorizzazione culturale e finanziaria, ma ne diventa parte integrante, contribuendo a confermare l'artista come marchio e a rafforzare il meccanismo stesso che sembrava voler sabotare. Ne deriva un

³³ W. Allen, *Provaci ancora Sam*, (1969), tr. it. C. Prosperi, La nave di Teseo, Milano 2025, p. 22.

³⁴ S. Reyburn, *Banksy Painting Self-Destructs After Fetching \$1.4 Million at Sotheby's*, in "The New York Times", 6 Ottobre 2018.

³⁵ Banksy, *Love is in the Bin*, Contemporary Art Evening Auction, Lot. 7, Sotheby's London, 14 Ottobre 2021.

“essere disinteressante” dell’estetica, inteso come un modo di essere che non suscita più interesse autentico, che riflette un mondo sempre più indifferente al reale e segnato da una crisi non solo del panorama culturale, ma anche della stessa capacità dell’arte di uscire dalla propria autoreferenzialità. Tuttavia, proprio in questa crisi il “disinteresse estetico” può ritrovare la sua rilevanza inducendo alla sospensione dell’ego, alla riflessione etica e all’apertura intellettuale, agendo come opposizione pratica e teorica rispetto all’omologazione e alla mercificazione. Lungi dall’essere un atteggiamento passivo, esso permette all’arte di conservare la propria capacità emancipatrice di indagare la realtà. Come sottolinea Nelson Goodman in *I linguaggi dell’arte*: «Un’ostinata tradizione dipinge l’atteggiamento estetico come contemplazione passiva del dato immediato ... Non è necessario che io torni a sottolineare le aporie filosofiche e le assurdità estetiche di una siffatta concezione, a meno che qualcuno giungesse seriamente ad asserire che il giusto atteggiamento estetico davanti a una poesia sia, in sostanza, quello di guardare la pagina stampata senza leggerla»³⁶.

³⁶ N. Goodman, *I linguaggi dell’arte* (1972), tr. it. di F. Brioschi, Il Saggiatore, Milano 2017, p. 208.

BIBLIOGRAFIA

- Allen, W., *Provaci ancora Sam*, (1969), tr. it. Prosperi, C., La nave di Teseo, Milano 2025.
- Aranda, J., Wood, B. K., Vidokle, A., *What Is Contemporary Art?; An Introduction*, tr. it. nostra, in Aranda, J., Wood, B. K., Vidokle, A. (a cura di) *e-flux journal: What Is Contemporary Art?*, Sternberg Press, Berlin 2010.
- Asavei, M. A., *Aesthetic Disinterestedness in Political Art*, Lexington Books, U.S. 2018.
- Corey, E., *Defending Disinterest*, in “National Affairs”, N. 63, 2018.
- Dreon, R., *Aesthetic Disinterest*, in “International Lexicon of Aesthetics”, Spring 2023 Edition.
- Goodman, N., *I linguaggi dell’arte* (1972), tr. it. di Brioschi, F., Il Saggiatore, Milano 2017.
- Hilgers, T., *Aesthetic Disinterestedness: Art, Experience, and the Self*, Routledge, New York 2017.
- Kant, I., *Critica del Giudizio*, (1790), tr. it. di Gargiulo, A., Editori Laterza, Bari 1970.
- Kneller, J., *Kant and the Power of Imagination*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- Marcuse, H., *La dimensione estetica*, (1978), tr. it. Gatti, L., in Peticari, P. (a cura di), *La dimensione estetica; Un’educazione politica tra rivolta e trascendenza*, Guerini e Associati, Milano 2005.
- Reyburn, S., *Banksy Painting Self-Destructs After Fetching \$1.4 Million at Sotheby’s*, in “The New York Times”, 6 Ottobre 2018.
- Rind, M., *The Concept of Disinterestedness in Eighteenth-Century British Aesthetics*, in “Journal of the History of Philosophy”, vol. 40, no. 1, 2002.
- Searle, A., “*What would it be like to be evil?*” *Controversial Philip Guston show ridicules the virus-like KKK*, in “The Guardian”, 3 Ottobre 2023.
- Simoniti, V., *Artists Remake the World; A Contemporary Art Manifesto*, Yale University Press, publications eBook by Tetragonal, London 2023.
- Stolnitz, J., *On the Origins of “Aesthetic Disinterestedness”*, in “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 20, no. 2, pp. 131-143, 1961.

DISINTEREST RECONSIDERED: THEORIES
AND PRACTICES, PRESENT AND PAST

doi: 10.54103/2039-9251/29697

THE AGENTIAL DIMENSION OF DISINTERESTEDNESS

Francesca C. Mattioli

 ORCID: 0009-0000-1149-5983

Independent researcher

Contacts: francescacamilla.mattioli@um.es

ABSTRACT

The notion of disinterestedness is still central to the aesthetic debate today, as it has taken on very different and even ambiguous features throughout history. By tracing the roots of this concept, my aim is to read disinterestedness in the light of a perspective that is gaining ground in contemporary aesthetics, which sees the *agential dimension* as central. Kant's interpretation is of particular interest because while it retains some of the passive traits from previous formulations, presenting the aesthetic judgments as a *response*, at the same time introducing some initial practical aspects. The ambiguity of Kantian disinterestedness allows us to argue, drawing from a more contemporary reflection such as that of Alcaraz León (2019), for the importance of recognizing a practical dimension inherent in taste. It contends that disinterested attention, far from being detached or inert, allows for a space of novelty, openness, and aesthetic exemplarity. This reframing positions taste not as a mere passive response but as a situated, normative practice that participates in the formation of shared meaning through example rather than rule.

Keywords: Agency, Disinterestedness, Taste, Universal Agreement

LA DIMENSIONE AGENZIALE DEL DISINTERESSE

Il concetto di disinteresse è ancora oggi centrale nel dibattito estetico, poiché nel corso della storia ha assunto caratteristiche molto diverse e persino ambigue. Ripercorrendo le origini di questo concetto, il mio obiettivo è quello di interpretare il disinteresse alla luce di una prospettiva che sta guadagnando terreno nell'estetica contemporanea, che considera centrale la *dimensione agenziale*. L'interpretazione di Kant è di particolare interesse perché, pur conservando alcuni tratti passivi delle formulazioni precedenti, presenta i giudizi estetici come una *risposta*, introducendo al contempo alcuni aspetti pratici iniziali. L'ambiguità del disinteresse kantiano ci permette di sostenere, attingendo a una riflessione più contemporanea come quella di Alcaraz León (2019), l'importanza di riconoscere una dimensione pratica inerente al gusto. Essa sostiene che l'attenzione disinteressata, lungi dall'essere distaccata o inerte, consente uno spazio di novità, apertura ed esemplarità estetica. Questa riformulazione posi-

Licensed under a Creative Commons
Attribution-ShareAlike 4.0
International

© The Author(s)

Published online: 03/09/2025



Milano University Press

zione il gusto non come una semplice risposta passiva, ma come una pratica situata e normativa che partecipa alla formazione di un significato condiviso attraverso l'esempio piuttosto che la regola.

Parole chiave: Agenzia, Disinteresse, Gusto, Accordo universale

1. THE ORIGIN OF DISINTERESTEDNESS

If one looks at the roots of disinterestedness, as reconstructed by Stolnitz¹, one discovers that it did not originate as properly aesthetic concept, but it was rather linked to religious and ethical domains. The earliest definitions can be traced back to Lord Shaftesbury's theory at the beginning of the 18th century. For Shaftesbury, if interest identifies the motive for achieving good and individual well-being – thus carrying a 'selfish' connotation – disinterestedness initially takes on a privative meaning to define actions «not motivated by self-concern»². It can therefore be said that interest and disinterest have at a very early stage a *practical* meaning related to actions: interest is linked to motivated actions, whereas disinterest pertains to actions free from possible motives or consequences. Soon, however, the initial *practical* meaning gives way to a *perceptual* one, where disinterest comes to signify «barely seeing and admiring»³, and the virtuous man – still maintaining a strong ethical connotation – becomes «a spectator, devoted to the very survey and contemplation»⁴. This last one represents a more passive and contemplative connotation, whereas with this article I would like to suggest an agential and practical dimension of disinterest, drawing also from contemporary aesthetics theories.

Traces of this same contemplative perspective can be found in Alison at the end of the century (1790). In his *Essays*, Alison employs the concept of disinterestedness as a *way of organizing attention* – a sort of mental state or aesthetic attitude. Specifically, disinterestedness is that state in which attention is not occupied by any individual or private thought and is therefore free to receive the impressions that objects produce on us. Alison emphasizes that this kind of state is, in a sense, passive and not actively engaged, and it is precisely «upon the vacant and unemployed, accordingly, that the objects of taste make the strongest impression»⁵.

In light of this brief history of disinterestedness, it must be acknowledged that it is later with Kant that the link between disinterestedness and aesthetics is concretely established — which, as we shall see, also contributes to the ambiguity surrounding the concept. In Kant, disinterestedness is presented as a requirement for the «representation of the existence of the object»⁶, which he assigns to the judgment of taste. The judgment of taste is for Kant *aesthetic*, meaning that the judgment of beauty is a «response of pleasure or displeasure»⁷. From the outset, we note that Kant attributes to taste the character of a *response*. This response of pleasure in the case of aesthetic judgement takes on the characteristics of a disinterested pleasure that is not a response to the object itself but rather to its representation. Disinterestedness distinguishes

¹ J. Stolnitz, *On the Origins of "Aesthetic Disinterestedness"* in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 20, No. 2, 1961, pp. 131-143.

² J. Stolnitz, *On the Origins of "Aesthetic Disinterestedness"*, cit., p. 132.

³ *Ivi*, p. 133.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ivi*, p. 137.

⁶ S. Velotti, *Making Sense: Disinterestedness and Control*, in L. Berger (ed. by) *Disinterested Pleasure and Beauty: Perspectives from Kantian and Contemporary Aesthetics*, De Gruyter, Berlin Boston 2023, p. 103.

⁷ N. Zangwill, *Disinterestedness: Analysis and Partial Defense*, in L. Berger (ed. by) *Disinterested Pleasure and Beauty: Perspectives from Kantian and Contemporary Aesthetics*, De Gruyter, Boston 2023, p. 60.

aesthetic pleasure from other pleasures: whereas these latter always involve some form of desire and interest – thus being interested pleasures – this is not the case with aesthetic pleasure, which does not arise from any desire and is therefore disinterested. The term disinterested should be therefore understood exclusively in this sense, as neither a cause nor a product of any desire, and not in an overly modern interpretation.

Based on these definitions, one must be careful not to draw hasty conclusions. As Guyer argues, it would be absurd to claim that the beauty of an object cannot give rise to elements of desire and interest for the object itself. «Rather, we all assume that the beauty of an object is one of the best reasons we could have for taking an interest in it, and we justify a wide range of desires and activities simply by reference to the beauty of objects»⁸. If interpreted in this way, one cannot help but reject Kant's aesthetic theory outright as it would conflict with our most everyday experiences. But this is not what Kant meant by disinterestedness, which is primarily a principle of determination, a principle of possibility for the existence of an aesthetic response. It does not deny that the experience of beauty may naturally generate certain desires related to beautiful objects, but it must rule out the possibility of such desires directly influencing the response and the judgment. In other words: «when I judge something aesthetically, my judgment may be accompanied by all the interests in the world (political, economic, personal, gastronomic, etc.), but the principle by which I judge it aesthetically must not be identified with any of these interests»⁹. Disinterestedness thus becomes for Kant a *principle of possibility* for judgment – a transcendental principle.

2. THE AMBIGUOUS NATURE OF DISINTERESTEDNESS

Despite subsequent interpretations attributing an overly literal and modern reading to Kantian disinterestedness – such as Bullough's concept of *psychical distance* – it is essential to confront the true nature of this concept. This article argues that Kantian aesthetic judgment, along with its two connected principles – *disinterestedness* and *universal agreement* – has an ambiguous nature in which both practical and static moments coexist at a certain level. In Kant's definition the practical moment is present and hinted at, but at the end the responsive nature of judgment ultimately prevails. This responsive dimension, however dominant, never devolves into literal detachment, passive contemplation, or an inert state before the beautiful object.

Referring to the concept of attention might be a useful tool to understand the practical side involved in disinterestedness. This seems a paradoxical strategy since attention is often grounded on interest: Stolniz in his discussion of the origin of disinterestedness defines interestedness as *practical* because it refers to actions directed toward an anticipated goal. Moreover, when Shaftesbury uses “disinterested” privatively, to describe those who do not act morally or worship God with an eye to future reward, the reference of the term is still to actions and the motives to actions. But when he describes morality and religion as the «love for its own sake»¹⁰ the term no longer has to do with choice and action but with a *mode of attention* and concern. A reference made also by Alison when he defines disinterest as a way of organizing attention but only to characterize it as passive.

Attention again seems to be inevitably linked to interest, since the former is typically described as a way of control and monitor of experience through filtering and selection (a selective mode of attention); where-

⁸ P. Guyer, *Disinterestedness and Desire in Kant's Aesthetics*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Summer, Vol. 36, No. 4, 1978, p. 450.

⁹ S. Velotti, *La scelta di Danto*, in “Rivista di estetica”, 35, 2007, p. 17.

¹⁰ J. Stolnitz, *On the Origins of “Aesthetic Disinterestedness”*, cit., p. 170.

as the latter is identified as a sort of distance, detachment and passive contemplation. However, against this traditional link, Mole thinks that «It is easy to generate counterexamples to this proposal. If we consider tired or distracted thinkers we can find cognitive activities that are prompted by interest but that are not attentive. We can also find activities that are not prompted by interest but that are attentive»¹¹. The aim is to investigate the possibility of a *space* not strictly task-related but still practical, a space that can be found in the aesthetic experience. The *disinterested attention* can represent this *space* prior the interested selection, «within which the richness of varied and contingent material can emerge, along with the possibility of a suspension of habitual norms and pathways»¹².

But how can one pay attention while distancing oneself? According to Francesca Natale

if the extractive model is characterized by the figure/ground pair through which the distributive and functional dynamic of attention is articulated, then floating attention moves on a different plane. The aim is to highlight the importance of attention's blind spots, of what remains excluded from filtering and selection mechanisms and from the mapping of experience. The concept of disinterested attention, therefore, seems extendable to include floating attention as a "residual" dimension¹³.

The disinterested gaze can open a *space* in which attention does not only organize experience but rather allow for novelty to emerge.

To reevaluate the idea of disinterestedness means, then, to challenge the assumption that a form of pleasure derived from what is often seen as a passive or detached contemplative gaze, has nothing to do with practice. This view misinterprets the notion of what is "practical" by reducing it to actions taken solely for specific, specialized purposes. One can conceive of a form of contemplation (similarly to autotelic experiences)¹⁴ that is not detached from agentivity.

The Kantian disinterestedness has indeed this kind of practical implication since its contemplative dimension never «indicate a lasting state of static inactivity, but rather the fruitful result of an active process and the stimulating starting point for further developments»¹⁵. According to Pareyson, Kant's aesthetics is not merely one of *contemplation* but also and above all one of *production*. A productive and a contemplative moment coexist, corresponding to a movement of inquiry on one hand and discovery on the other. In this sense, contemplation «presents itself as the culmination of the interpreter's effort and therefore cannot simply be described [...] as inert stasis»¹⁶.

For instance, in § 12 of the *Analytic of the Beautiful*, Kant says that «we dwell on the contemplation of the beautiful because this contemplation strengthens and reproduces itself. The case is analogous (but analogous only) to the way we linger on a charm in the representation of an object which keeps arresting

¹¹ C. Mole, *Attention Is Cognitive Unison*, in "An Essay in Philosophical Psychology", Oxford University Press, 2011, pp. 47-48.

¹² F. Natale, *Attenzione e disinteresse nell'esperienza estetica e artistica*, Università degli Studi di Roma La Sapienza 2023, p. 100.

¹³ F. Natale, *Attenzione e disinteresse nell'esperienza estetica e artistica*, cit., p. 138 (my trans.).

¹⁴ Nicola Baumann, in an article on the autotelic personality, defines it as a "conjunction of receptive [...] and active qualities [...]". The openness to detect and become interested in new challenges is receptive yet not entirely passive. It also involves active engagement and persistence in highly challenging activities. However, the engagement is not meant to a specific goal. [...] The term *disinterested* emphasized a focus on a task-inherent as opposed to purpose-related incentives as well as an orientation towards mastery as opposed to performance". N. Baumann, *Autotelic Personality*, in S. Engeser (ed. by) *Advances in Flow Research*, Springer, 2012, p. 167.

¹⁵ F. Russo, *Contemplazione e interpretazione. L'estetica kantiana nell'analisi di Luigi Pareyson*, in "Acta Philosophica", vol. 4, fasc. 1, 1995, p. 106.

¹⁶ *Ivi*, p. 108.

the attention, the mind all the while remaining passive»¹⁷. Lingering is presented as a way of sustaining a mental representation and keeping the cognitive faculties engaged, without pursuing any specific goal. This kind of mental activity is not passive – as it would be in the charm case – it is rather a form of active engagement that differs from goal-oriented practical faculties. In the case of beauty, we linger because the act of contemplating beauty naturally renews and sustains itself. This is possible because the act is rooted in an open-ended relationship with the object, one without a defined aim, except that of linger and explore. This repeated and reenacted focus of our *attention* towards the object is taken by Natale as a sign that «the subject is not passive, but rather actively involved in investigating and examining the qualities of the object being observed»¹⁸.

There is thus a reframing of the idea of disinterest as a way of organizing attention as proposed by Alison, who saw in this very feature its condition of passivity. In contrast, the focus on attention challenges not so much the active aspect of such disinterest as its proper connection to action in terms of goals and productivity – and, as we have seen, these two elements are not necessarily linked. As Natale argues once again, disinterested attention, specifically aesthetic, does not translate into contemplation understood as a «space of non-action»¹⁹; rather, it should be understood as a theoretical notion that simultaneously offers an alternative to selective attention and «emphasizes the fluidity of the boundary between activity and passivity, a boundary often framed as an insurmountable polarity»²⁰.

Moreover, when Kant in § 2 of the *Analytic of the Beautiful* claims that «in order to say that the object is beautiful, and to show that I have taste, everything turns on the meaning which I can give to this representation, and not on any factor which makes me dependent on the real existence of the object»²¹, the thing he is referring to, as Natale once again suggests, has indeed the form of a practice²².

Despite these practical aspects, the *responsive dimension* attributed to aesthetic judgment remains Kant's main legacy to aesthetics, likely derived from earlier interpretations that, as we have seen, associate disinterest with a passive nature. This is precisely what Alcaraz León has recently argued, claiming that Kantian theory is emphasizing an overly responsive dimension in aesthetic judgment, thereby overshadowing its agential dimension that remains an essential and fundamental aspect of taste. According to Alcaraz León, two factors underpin the idea of taste as a response: the idea that aesthetic judgment derives from disinterested pleasure combined with the a-conceptual nature of such a response²³.

The aim of this analysis is not to reject Kant's aesthetics outright to assign taste a unilateral agential dimension, but rather to highlight the fundamental agency at play in aesthetic judgment by countering its responsive interpretation, while at the same time acknowledging that this co-presence of moments was already present *in nuce* in the Kantian conception of disinterestedness – hence the ambiguity of this concept – though not enough developed. It should be mentioned that in the contemporary debate, Alcaraz

¹⁷ I. Kant, *The Critique of Judgement*, J.C. Meredith (transl. by), Oxford University, New York, 2007, §12.

¹⁸ F. Natale, *Attenzione e disinteresse nell'esperienza estetica e artistica*, cit., p. 195 (my trans.).

¹⁹ F. Natale, *Attenzione e disinteresse nell'esperienza estetica e artistica*, cit., p. 11 (my trans.).

²⁰ *Ivi*, p. 18 (my trans.).

²¹ I. Kant, *Analytic of the Beautiful*, cit., §2.

²² In the edition edited by Garroni and Hohenegger, the “practical” reference is more evident: «in order to say that an object is beautiful and to demonstrate that I have taste, it is immediately clear that what matters is what I *do* within myself with this representation, and not the extent to which I depend on the existence of the object» (emphasis added, my trans.). I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, ed. by E. Garroni, H. Hohenegger, Einaudi, Torino 2022, §2.

²³ M. J. Alcaraz León, *Beauty and the Agential Dimension of the Judgment of Taste* in W. Huemer, I.V. Ferran (ed. by) *Beauty: New Essays in Aesthetics and the Philosophy of Art Book*, Philosophia, 2019, p. 124.

León's position is not the only approach possible; on the contrary, we find theories that have adopted a diametrically opposite interpretation. In this category, we find not only theories that explicitly address taste as passive, relying on the traditional association of aesthetics «not to action but to appreciation»²⁴, but also more recent approaches such as Serena Feloj's idea of normative agreement as a «mere subjective need of our reason»²⁵.

In the first part, I will argue for the possibility that both active and passive dimensions can coexist and are, in fact, indispensable for aesthetic judgment to take place. The assumption is often that these positions are irreconcilable, mutually exclusive, forcing one to make a choice. However, upon closer inspection, these supposed contradictions actually coexist without conflict within taste, due to a specific characteristic – namely, its nature as a *practice*. Taste, often relegated to a passive dimension as perception or sensitivity to aesthetic values, is instead «more a praxis – something that we do – than a receptive disposition»²⁶. Thus, taste is not a mere response to an object but rather a practice of active engagement and interaction with the world. Once the coexistence of active and passive nature in aesthetic judgment is demonstrated, a second fundamental concept will be addressed: Kant, in fact, links taste to another equally important category – namely, *universal agreement* – towards which we can aspire thanks to the disinterested nature of our response. Universal validity is indeed directly tied to disinterest: when aesthetic pleasure for an object is free from interest, that is, when such pleasure is not reducible to any condition, then it can be extended to all. More specifically, one could say that

since the delight is not grounded on any inclination of the subject (nor on any other considered interest), but rather the judging subject feels himself completely free with respect to the delight that he directs to the object, he can find no private conditions, to which his own subject alone might be party, as ground for his delight, and consequently must regard it as grounded in that which he may presuppose in everyone... accordingly he will speak of the beautiful as if beauty were a property of the object²⁷.

The second part of the article will therefore be aimed at demonstrating that, given the link between taste and the agential dimension – supported also by the idea of *disinterested attention* – it is possible to reconsider the universal agreement that Kant attributes to aesthetic judgment through *exemplarity*. Both these concepts indeed involve the idea of a (residual) space for the new.

3. THE ACTIVE AND PASSIVE DIMENSIONS

The first step to address taste as a practice is to delve deeper in its agential dimension, this allows to move beyond a polarized perspective on the issue challenging the traditional idea of a rigid division – not only of the pair subject and object but also of the traditionally assigned roles active and passive.

When we live, experience, and navigate reality, we are never merely a subject acting on a passive object; rather, we find ourselves embedded in a broader *agency net* involving the environment and the objects

²⁴ K. Gorodeisky, *Aesthetic Agency*, In L. Ferrero (ed. by) *The Routledge Handbook of Philosophy of Agency*, Routledge, New York 2022, p. 456.

²⁵ S. Feloj, *Aesthetic Normativity in Kant's Account: A Regulative Model*, in "Con-Textos Kantianos. International Journal of Philosophy", 12, 2020, p. 119.

²⁶ M. J. Alcaraz León. *Beauty and the Agential Dimension of the Judgment of Taste*, cit., p. 128.

²⁷ P. Guyer, *Disinterestedness and Desire in Kant's Aesthetics*, cit., p. 451.

themselves²⁸. The dynamic that this agency framework establishes is a dynamic of *active passivity* in which interactions unfold as a continuous interplay of roles²⁹. Every experience is both a *receptive undergoing* and an *active doing*³⁰, both moments are coexistent without contradiction. The use of *agency* in the study of taste thus allows for an initial disentanglement of taste from the notion of an *aesthetic response*.

Among the several reasons for this passive conceptualization of taste, the main one is that we often equate action with will, control, and intention, and only if these characteristics are present, we suggest a rational and active nature. Therefore, seeing that taste lacks these traits leads automatically to identify it as being merely contemplative (in the passive sense). However, the absence of a strong control or will in aesthetic judgments and taste does not entail that a rational agency is not involved. Perceiving taste as something that happens to us, passively, rather than something we do, as a visceral expression of what we like or dislike, an immediate response over which we have no control or will, leads to neglecting its agential and rational aspects: the scope of action does not end with will or control and this is true also for taste³¹. In taste, therefore, both dimensions, rational agency and «the kind of receptivity that characterizes our emotions»³² coexist.

The second reason is the tendency to equate the intuitive, the immediate and the unpredictable, with the responsive sphere. Anything experienced as immediate, meaning literally without mediation by (rational) reasoning, is frequently labeled as a pure emotional response. However, characteristics such as immediacy, unpredictability, intuition, and sensitivity do not establish a passive foundation for taste. Instead, they reflect the distinctive traits of our daily, spontaneous, and improvised way of living in which both passive and active traits are involved³³.

This idea of coexistence of opposite poles – active and passive – we have seen how it was already present, albeit to a minimal extent, in Kantian disinterestedness. This has another important consequence for the contemporary aesthetic debate: in Kant, in fact, we find a partially positive characterization of passivity, as we can see in Pareyson's interpretation, which attributes to Kant an idea of contemplation that is not static but almost productive, a concept that normally assumes a negative role as mere non-action or stasis. In the aesthetic field, although passivity has often assumed a negative significance of non-action, it has been reassessed more recently by Bertram, not only as a necessary counterpart to the active pole but also as a «willingness to be guided by the dynamic structure of the work»³⁴. Thus, it is not merely a matter of passive observation, as it might have been for Shaftesbury, but rather an «active discovery of internal relations and the tracing of the formal and semantic configuration of the work»³⁵.

²⁸ Cfr. B. Latour, *On Interobjectivity*, in *Mind, Culture, and Activity*, in "An International Journal Traduction", 1996; A. Gell, *Art and Agency*, in "Clarendon Press", Oxford, 1998; C. Knappett & L. Malafouris, *Material Agency: Towards a Non-Anthropocentric Approach*, Springer Science, 2007.

²⁹ A. Bertinetto, *Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione*, in A. Sbordoni (ed. by) *Improvvisazione Oggi*, libreria musicale italiana, 2014; A. Bertinetto, *Valore e autonomia dell'improvvisazione. Tra arti e pratiche*, vol.3, Mimesis, Milano 2018; G. Bertram, *L'arte come prassi umana. Un'estetica*, Cortina, Milano 2014.

³⁰ Cfr. J. Dewey, *Art as Experience*, New York Minton Balch & Co, 1934.

³¹ Against the claims of the "practical approach" that identifies agency with the capacity for intentional action and voluntary control, taste "is not merely a matter of deciding to respond in a particular way – there is something related to the exercise of one's rational and judgmental capacities involved in the practice and refinement of taste". M. J. Alcaraz León. *Beauty and the Agential Dimension of the Judgment of Taste*, cit., p. 127.

³² K. Gorodeisky, *Aesthetic Agency*, cit., p. 470.

³³ Cfr. A. Bertinetto, G. Bertram, *We Make Up the Rules as We Go Along: Improvisation as an Essential Aspect of Human Practices?*, in "Open Philosophy", 3(1), 2020.

³⁴ F. Focosi, *Being Tied to What, and Why? On the Objective Side of (Bertram's Notion of) Aesthetic Experience*, in "Comparative Studies in Modernism", n. 6, 2015, p. 76.

³⁵ *Ivi*, p. 77.

4. THE AESTHETIC NORMATIVITY

Once the importance of an agential perspective within taste is understood, it is necessary to delve into the second key concept in Kant: universal agreement. Once again, rediscovering its essential agential aspect will allow us to redefine the concept of disinterestedness accordingly. To address the issue of taste and of universal agreement, especially from an agential perspective, it is crucial to delve into the matter of normativity. «The recognition of the existence of a genuine kind of aesthetic agency depends on the acknowledgment of an intimate connection between agency and normativity in our practices»³⁶. Taste is not confined within subjectivity; rather, it is an open, ever-transforming practice. Its plasticity allows personal taste to touch and shape aesthetic normativity and its demanded objectivity.

To use Hannah Ginsborg's words³⁷, is there such a thing as an appropriate or inappropriate aesthetic response to an object, and if so how is that possible? The issue here is that while our aesthetic judgments claim universal agreement, making thus a normative claim³⁸, they are not objective since the aesthetic field lacks criteria or justifications to support this kind of claim: in the end what kind of normativity could there be? To address this issue, Ginsborg appeals to a particular type of normativity, more *primitive*, an intuitive commitment to the appropriateness not of some objective feature that others fail to recognize but of the way and manner of our engagement. This allows, according to Ginsborg, for the aesthetic response to be appropriate and thus normative without requiring justification.

Analyzing taste as an *appropriate response* allows us to untie normativity from veridicality, from the idea of correctness or incorrectness which would be impossible to establish in the case of taste. «We can perceive or feel something to be appropriate without it being a property (of an action or an object) to be inferred from a set of already existing norms or rules or standards»³⁹. Appropriateness involves more than awareness, it is strictly linked with interaction, agency, and the subject-world relationship. It cannot be adequately explained relying on subjective abilities or objects' specific properties alone. The development of taste, aesthetic normativity, and the sense of appropriateness results from an «*active* grappling with the environment»⁴⁰. Taste, as a practice rooted in exercise and interaction, does not imply a sort of fixed reactions established and mastered through repetition, but it once again transcends *passive response* dimension, asserting itself as dynamic, interactive, and inherently active: «not something to be grasped, but something to be exercised, and not something to be exercised solipsistically, but essentially relationally»⁴¹. If one limits the understanding of normativity to norms and their function, one misses the vital importance of normativity's openness, creativity, and adaptability, and, most importantly, how personal judgment and a more objective sense of appropriateness mutually reinforce each other.

Norms are the result of specific adaptations and applications in different cases guided by and tailored to one's sense of what the situation requires, what is appropriate, which in turn is constantly defined by

³⁶ L. Ferrero, *An Introduction to the Philosophy of Agency*, in L. Ferrero (ed. by), *The Routledge Handbook of Philosophy of Agency*, Routledge, New York 2022, p. 15.

³⁷ Cfr. H. Ginsborg, *Primitive Normativity and Skepticism about Rules*, in "The Journal of Philosophy", Vol. 108, No. 5, 2011.

³⁸ Here the normative claim is not about the object having a certain property, but it refers to the relationship between the subject and the object, and how the subject sees it. And this *way* is what is expected to be demanded of all human beings, to be shared universally.

³⁹ M. Del Mar, *Two Models of Normativity*, in "SSRN", 2019, p. 2.

⁴⁰ *Ivi*, p. 5. [emphasis mine].

⁴¹ *Ivi*, p. 3.

this aesthetic normativity. The articulation of taste and its normativity is then a never-ending process of active attentiveness, responsiveness and active engagement with the environment. «This commitment nurtures an attunement with the social-natural environment, fostering active and creative engagement in the normativity of practices. Norms are learned, absorbed as habits, and collectively articulated by individuals according to the opportunities/appropriateness of concrete situations»⁴².

5. THE UNIVERSAL AGREEMENT

This conclusions on the aesthetic normativity can have some repercussions on the idea of universal agreement implied in the aesthetic normativity discourse by Kant.

I suggest first moving beyond the idea of subjective aesthetic judgment as «internally caused»⁴³, which repositions taste as a passive response once again. Kant explains the necessity of universal validity through the idea that aesthetic judgment «is based on an internal feeling of disinterested pleasure» so that we are «justified in claiming that others ought to agree because the pleasure is in turn based upon something we can presuppose in all cognitive beings»⁴⁴. However, while it is true that judgments are in a sense subjective, I believe we should disentangle this term (which in itself carries several issues) from an internalist framework and instead conceive it as tied to an understanding of the subject that is not isolated but actively constructed through relationships with others and the environment.

This stance repositions objectivity and universality within taste as well. As previously mentioned, there is a claim to universal validity at a fundamental level – such as the *primitive normativity* described by Ginsborg, without which mutual recognition among individuals would be impossible. This basic normativity ensures the possibility of exchange, relationship, and interaction, without which the subject would be condemned to solipsism. However, this universal validity and thus aesthetic normativity are not subjective needs of our reason, as Serena Feloj claims; rather, they are once again the result of an agential dimension of taste. Aesthetic agreement, according to Feloj, is explained as the expectation that others have the same psychological capacity to establish the same connection between pleasure and the representation of the object through aesthetic judgment. On the contrary, I believe that this claim to objectivity is not merely a psychological necessity but rather arises from a more practical moment of constitution of the subject as an agent in the world.

This moment of agreement cannot rely on any principle or rule but can find its force in the power of *exemplarity*, as sustained by Ferrara⁴⁵. The power of example is presented in *The Force of the Example* (2008) as the third world-shaping force – alongside the force of what exists and of what ought to be – that is, the force of *what is as it ought to be*. Exemplary validity makes it possible to reconcile universalism and pluralism, allowing us to find the universal within the particular, as required by aesthetic judgment. However, exemplarity does not provide like in the case of schemata something to which the present case must be assimilated; rather, it enables a form of normativity that can be exercised outside of its original context.

⁴² A. Bertinetto, *Habits, Aesthetics and Normativity*, in “Aisthesis” 17(1), 2024, p. 252.

⁴³ M.R. Solomon, D.J. Pruitt, C.A. Insko, *Taste Versus Fashion: the inferred Objectivity of Aesthetic Judgments*, in “Empirical Studies of the Arts”, Vol 2(2), 1984, p. 115.

⁴⁴ L. Maitland, *Two Senses of Necessity in Kant's Theory of Aesthetic*, in “The British Journal of Aesthetics”, Vol. 16, Issue 4, 1976, p. 348.

⁴⁵ I want to thank the anonymous reviewer of *Itinera* for this important suggestion.

Exemplary validity creates the example rather than applying it, « the force of examples transcends local boundaries more easily than the force of laws or principles because they tap intuitions that run deeper, in the constitution of our subjectivity, than the level that requires translations»⁴⁶. The power of example thus lies in offering «outstanding instances of authentic congruency that are capable of educating our discernment by way of exposing us to selective instances of that special pleasure called by Kant the feeling of “the promotion of life”»⁴⁷. Once again, this is neither a shared horizon of common knowledge nor a common perceptual faculty, but rather a (still shared) capacity to let ourselves be carried by⁴⁸ the feeling of pleasure evoked by an object toward considering that object as an exemplary representation of itself. This allows for a universality of examples without principles, thanks to which examples have the power to introduce a space between *what exists* and of *what ought to be*, an *extra*⁴⁹, a *space of the new*.

Here we can finally connect the space that disinterested attention creates in contrast with the selective attention, and the space for the new that exemplarity seems to involve. Indeed, the contemplative gaze, understood not as a passive absorption, find in experience something that “spills over,” never entirely determinable. The disinterested attention do not reduce, as the selective one, experience as something manageable and homogeneous, but rather identifies in it «an “overabundance” that cannot be pinned down through concepts. In everyday experience, as often repeated, we pay attention to objects according to predetermined parameters; the contemplative gaze, by contrast, seems tasked with reactivating all these concepts»⁵⁰.

Aesthetic exemplarity begins with a singularity that strikes us. This singularity is not exemplary in the sense of corresponding to a known ideal, but it is exemplary precisely because it generates new thoughts and concepts, it does not presuppose them. This kind of exemplary validity is at work in aesthetic judgment when, for example, I see something beautiful and judge it to be so not because I am applying a previously acquired ideal of beauty, but because I recognize in it a harmony, a unique tension that I didn’t even know I was capable of perceiving. It is shown to us without telling us what it is. In the example, we are given the particular for which we must seek the universal in the absence of any rule or principle. «We are then typically left with the “particular” in our hands while our eyes scan the horizon in search of an adequate principle in light of which to assess it and under which to bring it. With a token in our hands, we look for a type that we have never separately experienced»⁵¹. The example thus creates space for novelty, a space that can be explored through a type of attention that does not selectively filter experience in the name of productive or economic ends, but rather recognizes a space of emergence and re-signification, in which the example is not reducible to being merely an example *of* something else, but is instead an elevation of the act, the gesture, or the work in its particularity, beyond its context, as something universally recognizable in its “appropriateness”.

This becomes possible in a *residual*, unselected *space* – where disinterestedness itself seems to reside – that allows for heterogeneity to emerge, loosening the tight bond between action, interest, and attention.

⁴⁶ A. Ferrara, *The Force of the Example. Explorations in the Paradigm of Judgment*, Columbia University Press, New York 2008, p. 61.

⁴⁷ A. Ferrara, *The Force of the Example. Explorations in the Paradigm of Judgment*, cit., p. 22.

⁴⁸ Here it recalls the idea of *active passivity* as formulated by Bertram.

⁴⁹ *Extra* is the same term Hannah Arendt uses to describe the *sensus communis* (strictly linked by Kant with universal agreement): “an extra sense that fits us into a community” going beyond the passivity and incommunicability of mere reception. H. Arendt, *Lectures on Kant’s Political Philosophy*, R. Beiner (ed. by), The University of Chicago Press, Chicago 1989, p. 72.

⁵⁰ F. Natale, *Attenzione e disinteresse nell’esperienza estetica e artistica*, cit., p. 17 (my trans.).

⁵¹ A. Ferrara, *The Force of the Example. Explorations in the Paradigm of Judgment*, cit., p. 20.

Disinterest itself is described in a residual sense as what remains after all other types of pleasures – those that are interest-driven – have been analyzed, though these are not actually excluded from concrete, effective judgment. Similarly, residual is the kind of attention Natale associates with disinterest, an attention that loosens the natural bond between interest and attention, recovering «what is left»⁵². What is evoked here is not a coherent and evenly distributed scanning of experience, but rather «a turning toward the blind spots of attention»⁵³, toward what is excluded by a purely extractive, selective, and productive mechanism.

This, in a certain sense, confines the discussion to the aesthetic domain, since in the moral sphere, where a similar type of exemplarity can be found, we are dealing with mechanisms that are excluded here. Attention to the work, in the moral case, is oriented toward action, interest, and the integration of the singular into operational schemes: exemplarity thus takes on the form of being an example *of* something, an example as the embodiment of a model already linked to shared or shareable norms and concepts⁵⁴. The moral example refers to something already intelligible: a person is exemplary in the name of a shared moral norm, such as altruism, compassion, or generosity. The moral example illustrates the norm, whereas the exemplarity connected to aesthetic judgment – and thus to disinterestedness – is properly a-conceptual⁵⁵; it precedes the concept.

Ferrara himself identifies two types of exemplarity – a distinction that seems particularly fitting here. «Sometimes what is exemplary embeds and reflects a normativity of which we are fully aware: we already know of what the example is an example»⁵⁶. This includes examples of virtuous conduct, military valor, or parental love.

At other times, however, the exemplariness of the example is so pure and innovative that we first vaguely sense it by drawing on the analogy with past experiences and only subsequently do we succeed in identifying the normative moment so forcefully reflected in the object or action at hand. Fully grasping exemplarity in this case requires that we formulate ad hoc the principle of which it constitutes an instantiation. [...] groundbreaking works of art are often of this kind⁵⁷.

6. CONCLUSION

In the first part of the article I have approached the concept of disinterestedness through the lens of attention, in light of references already present at the origin of the concept and later taken up by Kant, in whose work we find the most extensive conceptualization of disinterestedness. The connection with attention, and in particular the contrast between a possible *disinterested attention* and a selective one, highlights the possibility of characterizing disinterestedness as active and practical, while detaching such characterizations from purposes and actions that do not belong to the aesthetic sphere.

The space in which disinterestedness operates, along with the attention associated with it, is not one that is fixed once and for all; it is not shaped by recognition patterns. Rather, it is a space of novelty and

⁵² F. Natale, *Attenzione e disinteresse nell'esperienza estetica e artistica*, cit., p. 17 (my trans.).

⁵³ *Ivi*, p. 96.

⁵⁴ Cfr. T. Toracca, *Towards Exemplarity*, in “Exemplarity and its Normativity”, *Law and Literature*, Vol. 30, No. 3, 2018.

⁵⁵ A-conceptuality is part of Kant's proposal for the aesthetic judgement. According to Kant the judgement of beauty is not made by use of concepts and the same goes for its validity.

⁵⁶ A. Ferrara, *The Force of the Example. Explorations in the Paradigm of Judgment*, cit., p. 3.

⁵⁷ *Ibid.*

sensuous abundance, in which aesthetic normativity itself also moves. Aesthetic normativity, in fact, lacks pre-established rules, but unfolds against a background of appropriateness, as well described by Ginsborg, and draws its strength from exemplary validity. The example – as a space between what is and what ought to be – gains its force precisely through an a-conceptual disinterestedness, which is able to grasp the example as *particular* and not as a mere embodiment of the universal.

BIBLIOGRAPHY:

- Alcaraz León, M. J., *Beauty and the Agential Dimension of the Judgment of Taste*, in W. Huemer, I.V. Ferran (ed. by) *Beauty. New Essays in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Philosophia, 2019.
- Baumann, N., *Autotelic personality*, in S. Engeser (ed. by) *Advances in flow research*, Springer Science + Business Media, 2012, pp. 165–186.
- Bertinetto, A. & Bertram, G., *We Make Up the Rules as We Go Along: Improvisation as an Essential Aspect of Human Practices?*, in “Open Philosophy”, 3(1), (2020), pp. 202-221.
- Bertinetto, A., *Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione*, in A. Sbordoni (ed. by) *Improvvisazione Oggi*, libreria musicale italiana, 2014, pp 15-28.
- Bertinetto, A., *Valore e autonomia dell'improvvisazione. Tra arti e pratiche*, Mimesis, vol.3, 2018.
- Bertinetto, A., *Habits, Aesthetics and Normativity*, in “Aisthesis”, 17(1), (2024), pp. 247-263.
- Bertram, G., *L'arte come prassi umana. Un'estetica* (2014), ed. Cortina, tr. it. di A. Bertinetto, 2017.
- Del Mar, M., *Two Models of Normativity*, in “SSRN”, (2009).
- Dewey, J., *Art as Experience*, Minton, Balch & Co, New York 1934.
- Feløj, S., *Aesthetic Normativity in Kant's Account: A Regulative Model*, in “Con-Textos Kantianos. International Journal of Philosophy”, 12, (2020), pp. 105-122.
- Ferrara, A., *The Force of the Example. Explorations in the Paradigm of Judgment*, Columbia University Press, New York 2008.
- Ferrero, L., *An Introduction to the Philosophy of Agency*, in L. Ferrero (ed. by) *The Routledge Handbook of Philosophy of Agency*, Routledge New York 2022.
- Focosi, F., *Being Tied to What, and Why? On the Objective Side of (Bertram's Notion of) Aesthetic Experience*, in “Comparative Studies in Modernism”, n. 6., (2015).
- Gell, A., *Art and agency*, Clarendon Press, Oxford 1998.
- Ginsborg, H., *Primitive Normativity and Skepticism about Rules*, in “The Journal of Philosophy”, Vol. 108, No. 5, (2011), pp. 227-254.
- Gorodeisky, K., *Aesthetic Agency*, in L. Ferrero (ed. by) *The Routledge Handbook of Philosophy of Agency*, Routledge, New York 2022, pp. 456-466.
- Guyer, P., *Disinterestedness and Desire in Kant's Aesthetics*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 36, No. 4, (1978), pp. 449-460.
- Arendt, H., *Lectures on Kant's Political Philosophy*, R. Beiner (ed. by), The University of Chicago Press, Chicago 1989.
- Kant, I., *Analytic of the Beautiful*, in J.C. Meredith (transl. by) *The Critique of Judgement*, Oxford University Press Inc., New York 2007.
- Kant, I., *Critica della facoltà di giudizio*, E. Garroni and H. Hohenegger (ed. by), Einaudi, Torino 2022.

- Knappett, C., & Malafouris, L., *Material Agency: Towards a Non-Anthropocentric Approach*, Springer Science, 2007.
- Latour, B., *On Interobjectivity*, in “Mind, Culture, and Activity: An International Journal Traduction”, (1996).
- Maitland, L., *Two sense of Necessity in Kant's theory of Aesthetic*, in “The British Journal of Aesthetics”, Vol 16, issue 4, (1976).
- Mole, C., *Attention Is Cognitive Unison*, in “An Essay in Philosophical Psychology”, Oxford University Press, (2011).
- Natale, F., *Attenzione e disinteresse nell'esperienza estetica e artistica*, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2023.
- Russo, F., *Contemplazione e interpretazione. L'estetica kantiana nell'analisi di Luigi Pareyson*, in “Acta Philosophica”, vol. 4, fasc. 1, (1995), pp. 105-110.
- Solomon M. R., Pruitt D. J., Insko C. A., *Taste Versus Fashion: the inferred Objectivity of Aesthetic Judgments*, in “Empirical Studies of the Arts”, Vol 2(2), (1984), pp. 113-125.
- Stolnitz J., *On the Origins of “Aesthetic Disinterestedness”*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 20, No. 2, (1961), pp. 131-143.
- Toracca, T., *Towards Exemplarity*, in “Exemplarity and its Normativity”, Law and Literature, Vol. 30, No. 3, (2018), pp. 465-477.
- Velotti, S., *La scelta di Danto*, in “Rivista di estetica”, 35, (2007), pp. 357-374.
- Velotti, S., *Making Sense: Disinterestedness and Control*, in L. Berger (ed. by) *Disinterested Pleasure and Beauty: Perspectives from Kantian and Contemporary Aesthetics*, De Gruyter, Berlin Boston 2023, pp. 105-130.
- Zangwill, N., *Disinterestedness: Analysis and Partial Defense*, in L. Berger (ed. by) *Disinterested Pleasure and Beauty: Perspectives from Kantian and Contemporary Aesthetics*, De Gruyter, Boston 2023 pp. 59-86.

**DISINTEREST RECONSIDERED: THEORIES
AND PRACTICES, PRESENT AND PAST**

doi: 10.54103/2039-9251/29698

TECNICHE DI DISINTERESSE. PIACERE ESTETICO E AZIONI ORIENTATE ALLO SCOPO DA KANT A SIMONDON

Nicolò Pioli

Independent researcher

Contacts: nicolo.pioli@uniroma1.it

ABSTRACT

L'estetica kantiana è stata spesso interpretata come un tentativo di fondare sul piacere disinteressato la differenza tra l'esperienza estetica dell'opera d'arte e l'azione orientata allo scopo, che può al massimo essere combinata con il piacere interessato. Sia George Dickie che Thomas Hilgers, sebbene partendo da letture diverse, concordano sul fatto che il disinteresse esclude l'attività pratica. Intendo dimostrare che un'estetica che prende spunto da Kant può considerare gli esempi di attività pratica come casi in cui si verifica il piacere disinteressato. Ciò accade nei casi in cui l'esperienza è legata all'interesse degli esseri umani nel trovare un accordo tra natura e libertà. Il fatto che Kant utilizzi la tecnica come esempio per spiegare alcune caratteristiche del giudizio estetico dimostra che la differenza kantiana tra tecnica e arte è meno netta di quanto possa sembrare. Sulla base del rapporto tra tecnica e arte, è possibile riflettere su casi in cui il piacere estetico non è puro e quindi è consentito un rapporto tra interesse e disinteresse. Sottolineerò che la tecnoestetica di Gilbert Simondon approfondisce ulteriormente il legame tra interesse e disinteresse. Questo legame appare in modo esemplare quando l'operazione tecnica è accompagnata da un piacere che non può essere ridotto al semplice meccanismo delle impressioni, ma richiede un ripensamento dell'estetica come riflessione sulle condizioni di possibilità della nostra operazione.

Parole chiave: Kant, Simondon, tecnica, disinteresse.

TECHNIQUES OF DISINTERESTEDNESS. AESTHETIC PLEASURE AND PURPOSE-ORIENTED ACTIONS FROM KANT TO SIMONDON

Kantian aesthetics has often been read as attempting to ground on disinterested pleasure the difference between aesthetic experience of the work of art and purpose-oriented action, which can at best be combined with interested pleasure. Both George Dickie and Thomas Hilgers, though from different readings, agree that disinterestedness excludes practical activity. I intend to show that an aesthetics that takes its cue from Kant can consider examples of practical activity as cases in which disinterested pleasure occurs. This happens in cases in which experience is linked to the interest of human beings in finding agreement between nature and freedom. The fact that Kant uses technique as an example to explain some features of aesthetic judgment shows that the Kantian difference between technique



Licensed under a Creative Commons
Attribution-ShareAlike 4.0
International

© The Author(s)

Published online: 03/09/2025



Milano University Press

and art is less clear-cut than it might appear. On the basis of the relationship between technique and art, it is possible to reflect on cases in which aesthetic pleasure is not pure and thus a relationship between interest and disinterest is allowed. I will highlight that Gilbert Simondon's techno-aesthetics further deepens the link between interest and disinterest. This link appears in an exemplary way when the technical operation is accompanied by a pleasure that cannot be reduced to the simple mechanism of impressions but requires a rethinking of aesthetics as reflections on the conditions of possibility of our operation.

Keywords: Kant, Simondon, Technique, Disinterestedness.

A commonly held reading of the history of concepts in modern European aesthetics argues that disinterestedness as an essential component of aesthetic experience was first developed in eighteenth-century philosophy, only to be taken up and modified by Kant in the *Critique of the Power of Judgment*. This leap would not be a simple passing of the baton, for Kant would develop a conception of disinterestedness as a distance from practical life – understood in a broad sense – that would influence all following aesthetic theories¹. This reading became associated with a reductive conception of Kantian aesthetics, that was interpreted as a propensity to regard aesthetic experience – an issue that Kant never thematized – as a detachment from purpose-oriented activity that determines a contemplative attitude. Disinterestedness would consist of this disentangled attitude of the subject toward the practical implications of what they experience.

This interpretation leaves no room for thinking an aesthetic theory that reflects on the experience that occurs in the performance of the technical activities. Kantian aesthetics is, thus, read under the banner of a sharp distinction between participation in the experiences that interest us and detached contemplation, devoid of any interest, the only one that can legitimately be called aesthetic. Such a reading is further endorsed by a corrupted reading of the Kantian distinction between art and technic, according to which the former can be the object of aesthetic pleasure, since it is produced for the sole purpose of being contemplated, while the latter is reduced to a means to an end².

Not only is this distinction not clear-cut, but the analogy between aesthetic judgement and technique, which is fundamental in Kantian aesthetic theory, shows a space to rethink the link between aesthetic pleasure and interest that is not a mere juxtaposition. I will argue that by starting from a resumption of the relationship between aesthetic pleasure and technic it is possible to criticise reductive readings of Kantian disinterestedness in order to think of something as disinterestedness within the performance of technical operations.

I will take up Gilbert Simondon's aesthetics, considering it as an effort to rethink the link between interested pleasure and disinterested pleasure. Simondon, in his attempt to give philosophical dignity to technical thought, has hinted at a perspective he calls techno-aesthetics. He proposes examples through which he highlights instances of overlap between contemplation and action that prompt us to rethink these fundamental categories of modern aesthetics.

¹ A. Berleant, *Beyond Disinterestedness*, in "The British Journal of Aesthetics", XXXIII/3, 1993, pp. 242-254; G. Dickie, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca, London, 1974; P. Guyer, *Kant and the Experience of Freedom. Essays on Aesthetics and Morality*, Cambridge University Press, New York, Melbourne 1996; T. Hilgers, *Aesthetic Disinterestedness: Art, Experience, and the Self*, Routledge, New York, London 2017; J. Stolnitz, "On the Origins of 'Aesthetic Disinterestedness'", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XX/4, 1961, pp. 131-143.

² For a critique of this reading: S. Velotti, *Making Sense: Disinterestedness and Control*, in L. Berger (Eds.), *Disinterested Pleasure and Beauty: Perspectives from Kantian and Contemporary Aesthetics*, De Gruyter, Berlin, Boston 2023, pp. 103-128.

For Kant, technic plays an essential function in providing an analogy through which to exhibit some features of reflective judgment³. I will attempt to show that taking a cue from Kant's distinction between technical and mechanical, it is possible to show that Kant did not conceive disinterestedness as contemplation without relation to purpose-oriented activity. By using technic as an example for thinking something at once free and embedded in sensible experience, Kant provides us with a prompt for thinking about the relationship between disinterestedness as a distance from determined purposes and interest as a desire for the existence of an object. Simondon, in describing (techno)-aesthetic feeling as the pleasure for the technical object's tuning to uses that are not only actual but possible, shows a tentative formulation of disinterestedness embedded within a technical operation and yet still distinct from the mechanical pleasure that Kant would define as interested.

1. DISINTERESTEDNESS AND PRACTICAL LIFE

In his famous article about the beginning of aesthetic disinterestedness in British thought, Jerome Stolnitz claims that disinterestedness occurs when one experiences something without any other interest than perceiving it⁴. George Dickie criticised his position, as Stolnitz has superimposed a Kantian perspective on the whole history of the term⁵. A key feature of the Kantian legacy of disinterestedness is, according to Dickie, the isolation of the object of contemplation from any relation it entertains to anything else. Dickie uses the term relation in two senses, both as the relation of the object of contemplation to other objects and as the relation of the subject to their own desires.

Dickie has highlighted the ambiguity of disinterestedness. This notion confuses a question concerning *perception*, which can be interested or disinterested; with what we might call a *motivational or intentional distinction*, considering something as an end in itself or as a means to something else⁶. The author, however, believes he can resolve this ambiguity by arguing that neither of these two ways of understanding disinterestedness is sufficient to grasp aesthetic feeling. The only way of escaping this ambiguity is to focus on attention as an aesthetic category⁷.

Dickie lists instances in which works of art of different kinds, from music to poetry, may appear as objects of interest, but are, in fact, simply outside the attention of the supposed subject enjoying them⁸. Following this approach, Dickie makes a very wide range of cases fall within episodes of absence of attention. For example, if I were reading a novel for the purpose of learning about the language in which it was written, I would be paying attention to that aspect of the work and not to the artwork itself.

This reading of Kantian disinterestedness makes sense only if the paradigm of aesthetic experience is the experience of the work of art. Not only, however, does Kant not elaborate his conception of disinterested pleasure on the basis of art – at least not in the sense of considering art as *the only* exemplary case for clar-

³ Cf. F. Aigner, *Kant and Technics: from the Critique of Pure Reason to the Opus Postumum*, Bloomsbury Publishing, London, New York, Dublin 2024, see especially pp. 32-45, that deals with Simondon's relation to Kant. See also P. Montani, *Imagination, Performativity, Technics. A (Post)Kantian Approach*, in A. Pennisi, A. Falzone (Eds.), *The Extended Theory of Cognitive Creativity Interdisciplinary Approaches to Performativity*, Springer, Cham 2020, pp. 151-162.

⁴ J. Stolnitz, "On the Origins of 'Aesthetic Disinterestedness'", cit.

⁵ G. Dickie, "Stolnitz's Attitude: Taste and Perception", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XLIII/2, 1984, pp. 195-203.

⁶ G. Dickie, "The Myth of the Aesthetic Attitude", in *American Philosophical Quarterly*, I/1, 1964, p. 58

⁷ Ibid., pp. 61-65.

⁸ Ibid.

ifying aesthetic judgment. Kant uses art as an example for a non-pure aesthetic judgment in which disinterested pleasure is connected to the interest with which the object was produced by the artist⁹. Art already constitutes an example through which the free play of the faculties is sensitively exhibited, which, however, in its purity, is given only in the experience of a representation in which the concept by which the object of representation is known is disregarded.

Art – and also technic – serves an analogical function. Art shows inside experience, without clarifying it once and for all, a way in which we can reflect on the agreement between the faculties that is produced in aesthetic judgment, which we *feel* as a disinterested pleasure, but which we cannot *know* as such. Both art and technic are necessarily linked to the concept of an end. Producing a work of art requires that the artist has the intention of producing something. Technical activity requires the operator to set an expected result¹⁰.

One should not confuse disinterestedness with a state of attention in which one is not distracted by one's personal interests or beliefs, argues Thomas Hilgers, who, on the contrary, has attempted to recover this notion¹¹. The point, for Hilgers, is to understand which interests can fall within a disinterested experience. There are interests that derive from someone's social status, the role they play within a time-limited activity, that are fundamental in someone's conception of life, or indispensable to survival¹². These can be part of disinterested pleasure. However, he claims that disinterestedness is incompatible with any practical activity, as disinterestedness occurs when one relates to the world in a non-practical way and sees it from multiple perspectives¹³. But do we really need to distinguish between practical attitudes and perspectives?

Hilgers seems to assume that one cannot perform an activity and, at the same time, experience disinterested pleasure, because disinterestedness has no implications for practical life, only for our conception of life. We might ask whether a perspective on our life can exist without simultaneously transforming our way of being in the world and acting within it. Kant did not pose the question in these terms. He investigated, within his critical philosophy, the possibility for reflecting on this complex intertwining of disinterested aesthetic pleasure and practical activity, understood as the domain of actions produced by interest.

2. THE MANY FACES OF INTERESTED PLEASURE

Kant is not clear in distinguishing disinterestedness and practical activity. Although in the *Analytic of the Beautiful*, he shows that disinterestedness is required to define pure judgment of taste, this does not rule out a combination of aesthetic pleasure and interested pleasure¹⁴.

Disinterestedness is the first moment of the *Analytic*, the quality of the judgment of taste. Kant defines disinterestedness *via negationis*. In his first definition, Kant considers interest as the pleasure which derives

⁹ I. Kant, *Critique of the Power of Judgement* (1790), en. tr., P. Guyer, E. Matthews, Cambridge University Press, Cambridge 2000, § 16, pp. 114-116.

¹⁰ I. Kant, *Critique of the Power of Judgement*, cit., § 43-44, pp. 182-185.

¹¹ T. Hilgers, *Aesthetic Disinterestedness: Art, Experience, and the Self*, cit., pp. 60-93.

¹² Ibid., pp. 63-68.

¹³ «The emotions, then, that a person feels while disinterestedly attending to a work are not only disconnected from her individuality, but are also disconnected from her ordinary, practical life: they, so to say, are *practically inert*» (Ibid., p. 77).

¹⁴ See P. Guyer, *Disinterestedness and Desire in Kant's Aesthetics*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", XXXVI/4, 1978, pp. 449-460; id., *Interest, Nature, and Art: A Problem in Kant's Aesthetics*, in "The Review of Metaphysics", XXXI/4, 1978, pp. 580-603.

from the existence of an object¹⁵. Disinterested pleasure, which he then claims to be determined by the «free play»¹⁶ of imagination and intellect triggered by representation, is distinguished from two other types of pleasure, which are both interested. The *agreeable* on the one hand is the sensible pleasure determined by the impression that an object gives to the senses, and which determines an inclination towards it; interest is then caused by desire of objects of the same sort. *Pleasure of the good*, on the other hand, whether we are dealing with the *good for something* or the *good in itself*, is to be considered interested because it stems from «a satisfaction in the existence of an object or of an action»¹⁷. Although the good is the product of a being in the exercise of its freedom to determine the will, the resulting pleasure is not itself free. Within the *Third Critique's* framework, both the agreeable and the good are a «pathologically conditioned satisfaction»¹⁸, which affects the senses because of the existence of something pleasurable.

We must keep in mind that the notion of interest was first developed by Kant within his practical philosophy, which is, indeed, the area in which historically the philosophical notion of interest emerged before Kant¹⁹. But what exactly is interested pleasure? Interest is the product of a determining judgment; in contrast, pleasure, since we are dealing with sensible pleasure, cannot be the product of the power of judgment, but only of its object²⁰. Consequently, the pleasure that accompanies the judgment that something is the object of interest is not the product of interest itself. Something can be said to be of interest as long as it is pleasurable according to the senses, but pleasure does not depend on interest, but on the impression given by the senses.

Interested judgment puts the subject who makes it in a condition of passivity because the pleasure asserted is not produced by the autonomy – or rather «heautonomy»²¹ – of the faculty of judgment but depends on the way the object affects the subject's feeling. The freedom of the subject does not intervene, but only its receptivity. Pleasure is mechanically produced by the object, and interested judgment is a determining judgment. In disinterested judgment it is the very activity of the faculties that determines pleasure, which does not depend on the way the object affects the subject, but only on the way its representation animates their cognitive faculties.

The second definition provided by Kant concerns interested pleasure as something derived from «concepts»²². Pleasure is disinterested if it does not take into consideration the concept by which something is known, but only the form of its representation, which, however, agrees with the lawfulness of the intellect. In the *Analytic*, Kant unbinds aesthetic pleasure from reference to an object, but not from the form of its representation, which is what enables the agreement between imagination and intellect that determines disinterested pleasure. We will see that starting from the *Deduction of Pure Aesthetic Judgements* onwards, the question becomes more complicated.

¹⁵ I. Kant, *Critique of the Power of Judgement*, cit., § 2, pp. 90-91. See N. Zangwill, *Kant on Pleasure in the Agreeable*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", LIII/2, 1995, pp. 167-176.

¹⁶ Ibid., § 9, p. 102.

¹⁷ Ibid., § 4, p. 93.

¹⁸ Ibid., § 5, p. 94.

¹⁹ See J. Grenberg, *Feeling, Desire and Interest in Kant's Theory of Action*, in "Kant-Studien", XCII/2, 2001, pp. 153-179; J. Nauckhoff, *Incentives and Interests in Kant's Moral Psychology*, in "History of Philosophy Quarterly", XX/1, 2003, pp. 41-60.

²⁰ Cf. I. Kant, *Groundwork of the Metaphysics of Morals* (1785), en. tr. M. Gregor, J. Timmermann, Cambridge University Press, Cambridge 2012, p. 27.

²¹ I. Kant, *Critique of the Power of Judgement*, cit., V, p. 72.

²² Ibid., § 5, pp. 94-96.

Interest is the desire for the existence of similar objects. In this sense, we can link the two definitions. The existence of the object is required so that impressions affect me by causing pleasure. In order to have an interest in similar objects, it is necessary for me to know which object has caused sensible pleasure in me. Accordingly, we could say that interested pleasure is a pleasure mechanically produced by the existence of an object, which takes on the status of interested because the subject possesses a concept through which they desire similar objects on the basis of their assumption that they are able to mechanically cause pleasure. Interest is a consequence of pleasure, but it does not guarantee that similar objects will be pleasurable, because pleasure does not depend on the judgment by which we assert that a thing is pleasurable, nor on its concept, but only on the way in which the object impresses the subject.

What then occurs in disinterested pleasure? The subject, in this case, is not interested in the existence of similar objects, because the pleasure they feel is not based on the impression given by the object in question, but on the form of its representation when it produces free play between imagination and intellect that shows their mutual agreement that prescind from a determinate concept. The subject is not interested in the object that produces such representation because there is no reason to believe that objects that correspond to the same empirical concept will cause a similar play between their faculties.

We see that in Kant's perspective disinterestedness is not related to the internal perfection of an object conceived as a unity. This way of understanding disinterestedness emerges in some of the formulations of British aesthetics set forth by Stolnitz and is shared by German aesthetics that predates Kant. The exemplary case of which, besides Alexander G. Baumgarten, who based the notion of the beautiful on that of perfection, is Karl P. Moritz, who in his famous article of 1785 conceives the pleasure of beauty precisely through such a notion of disinterestedness, using it to distinguish it from what is useful²³.

For Kant, aesthetic pleasure does not arise from the conceptual determination of the object or from mere sensible appearance. There needs to be an interaction between faculties that the subject feels (without knowing it) as freedom from any determinate concept of an end, but that, nevertheless, is in harmony with the possibility of knowledge in general.

3. TECHNIC AND ITS ANALOGY WITH THE AGREEMENT BETWEEN FREEDOM AND NATURE

In this relationship between freedom and harmony Kant finds the basis for criticizing the mechanism that governs the operation of interested pleasure and to grasp the free play that defines aesthetic pleasure. Significantly, such characteristic was described in the *First Introduction* to the *Third Critique* through the analogy between the power of judgement and a technique²⁴. In this text, the principle of the reflection of the power of judgement is called «technique of nature»²⁵.

²³ K. P. Moritz, *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten*, in C. Wingerts Zahn (hrsg. v.), *Schriften zur Ästhetik*, Reclam, Ditzingen 2018

²⁴ See F. Hughes, *The Technic of Nature: What is Involved in Judging?*, in H. Parret (hrsg. v.), *Kants Ästhetik / Kant's Aesthetics / L'esthétique de Kant*, De Gruyter, Berlin-New York 1998, pp. 176-191; G. Lehmann, *Die Technik der Natur*, in Id., *Beiträge zur Geschichte und Interpretation der Philosophie Kants*, De Gruyter, Berlin 1969; U. Santozki, *Kants "Technik der Natur" in der Kritik der Urteilskraft: Eine Studie zur Herkunft und Bedeutung einer Wortverbindung*, in "Archiv für Begriffsgeschichte", XLVII, 2005, pp. 89-121.

²⁵ I. Kant, *First Introduction to the Critique of the Power of Judgment*, in Id., *Critique of the Power of Judgment*, cit., p. 17

In this case, the technical is distinguished from the merely mechanical, that is, that which follows the strict continuity between cause and effect. The analogy with technique is instrumental in understanding in what sense the power of judgement can operate according to a principle of its own and not derived from something else. Thinking of judgement as a technique makes it possible to illuminate the operation of a judgement occasioned by sensible experience and yet autonomous in its judging. In this sense, the heautonomy of the power of judgement is analogous to the mode of operation of a technique, which presupposes adaptation to the laws of natural phenomena and yet intervenes freely to modify them²⁶.

The distinction between beauty and what is useful is fundamental in Kant as much in this part of the *Analytic* as in the parts of the *Deduction*. Moreover, although beauty is to be distinguished from the useful, we do not rule out the possibility of connecting beauty and what Kant calls interest of reason. The interest of reason does not concern a determinate object, such as the other types of interest we have discussed so far. It is the interest of reason itself to lean toward the idea that the freedom that moral action requires can be reconciled with happiness, which only the empirical laws of nature can guarantee.

Without going into a discussion of the peculiarity of this interest in the architecture of critical philosophy, this is enough for us to show that disinterestedness, a notion that is not reducible to the suspension of practical activity, is how Kant in the *Analytic* attempts to define the pleasure of the free play of Judgment by juxtaposing it to a mechanically caused pleasure. But while in the *Analytic* the issue seems to be resolved by distinguishing disinterested pleasure as a pleasure without interest, in the course of the *Third Critique* the matter becomes more complicated, showing a strong, albeit indirect, link between disinterestedness and practical philosophy.

It is in the *Deduction*, that is, a legitimisation of the claim of aesthetic judgment, that it is possible to show that a relation between disinterestedness and interest is allowed in aesthetic judgement so that the reference of a judgment to pleasure determined by the existence of an object does not prevent it from being a judgment pronounced heautonomously. In the *Deduction*, a «fresh beginning»²⁷ of the *Critique*, Kant shows cases in which interest is not simply excluded from the judgment of taste.

Pure aesthetic pleasure does not combine with interest, but an indirect connection with an interest is permissible to provide a ground for aesthetic judgement²⁸. Are there therefore two parallel pleasures, which simply occur simultaneously and independently of each other? According to Kant, not only is the judgment of taste not based on an interest, but it also does not even produce one. However, there is an interest of reason in seeing in nature the traces of a principle that enables the agreement that determines aesthetic pleasure²⁹.

The reintroduction of interest in aesthetic judgement entails for Kant the resumption of the question of aesthetics as an intermediary, which he summarised in the introduction as «transition from the pure faculty of cognition, i.e., from the domain of the concepts of nature, to the domain of the concept of freedom»³⁰. This is why the interest of reason in not finding itself in the «swarm of appearances»³¹ is put in relation with

²⁶ Comparing the technique of nature to what he calls «Inventionstechnik», G. Lehmann insists on this point. Id., *Die Technik der Natur*, cit., p. 291

²⁷ J.H. Zammito, *The Genesis of Kant's Critique of Judgment*, University of Chicago Press, Chicago, London 1992, p. 130

²⁸ I. Kant, *Critique of the Power of Judgment*, cit., § 41, p. 176

²⁹ Ibid., § 42, pp. 178-182

³⁰ Ibid., § 3, p. 66

³¹ Id., *Critique of Pure Reason* (1787), en. tr., by P. Guyer, A. W. Wood, Cambridge University Press, Cambridge 1998, p. 234

the moral interest in the accord of freedom and *summum bonum*. This question is taken up again at the end of the *Critique of Aesthetic Judgement*, when Kant defines the symbolic way of reflecting on ideas, showing that the link between beauty and moral action is analogical³².

Consequently, disinterested pleasure, even if it does not itself produce an interest, can be thought of as an example through which to reflect on reason's need to think the agreement between freedom and nature. In the *First Critique* Kant had spoken of the interest of reason as an interest in staying in the conflict of antinomies, leaning toward the thesis, without imposing a lasting and final peace between them³³. This interest for the thesis stems from the necessity for human beings to admit that phenomena are not in perpetual oscillation, but in accord with their way of judging, so that knowledge of nature is possible. Aesthetic pleasure is the sensible evidence of the possibility of a transition from phenomena to freedom. But this evidence is not a conclusive proof that the interest of reason accords with every experience we have. Consequently, aesthetic pleasure simply «promotes the receptivity of the mind for the moral feeling»³⁴ but does not ground it once and for all.

On the one hand, pure aesthetic judgment is disinterested; on the other hand, aesthetic pleasure can be intertwined with the interest of reason in admitting that nature can accord with its needs. Starting from the *Deduction*, Kant does not rule out the conjunction of interested activity and aesthetic judgment, without thereby confusing the determining ground of judgment, which remains disinterested.

In the experience of the technical operation an exemplary case is shown to analyse the intertwining of freedom and interest. In the paragraphs in which he defines fine art, Kant briefly refers to an example of technical activity. He mentions Petrus Camper, who, in his treatise *Abhandlung über die beste Form der Schuhe*, analysed the optimal structure of the shoe, describing how the sole must adapt to the individual structure of each foot, the motion of walking, and the various diseases caused by poorly made footwear. Kant uses this example to argue that art cannot be the result of an operation for which it is sufficient to know everything that needs to be done to achieve the desired result³⁵. Camper described how to make the ideal shoe, but he was not able to make one. It takes what Kant later calls a «talent»³⁶ to technically apply his theory to shoemaking. Kant goes so far as to argue that in all the arts there is something constrained, a mechanism, as well as freedom; implying that, perhaps, even in the most mechanical craft some degree of talent is required. In this way, Kant thins the distance between art and technic, while separating both from pure aesthetic judgement. Making a shoe is certainly an interested activity, because the technique one applies, albeit with talent, must eventually give us a shoe. But this does not mean that the technical operation is mechanically determined. In this operation, which requires talent so that theory accords with nature, Kant attempts to think of an analogy with the freedom we find in aesthetic judgement. This example is particularly interesting because art, in this case, is not characterised by the production of an object that is not determined before it is made³⁷, but by the production of an object that is determined by a theory, but whose production requires talent. Therefore, what is analogous to aesthetic judgement is the technical operation itself, not the result, as in the case of art – at least as it is understood in the parts of the *Critique* dedicated on fine art.

³² Id., *Critique of the Power of Judgement*, § 59, pp. 225-228

³³ Id., *Critique of Pure Reason*, cit., pp. 496-503

³⁴ Id., *Critique of the Power of Judgement*, cit., VIII, p. 82

³⁵ Ibid., § 43, p. 183

³⁶ Ibid.

³⁷ Later in defining beautiful art Kant says that «if the intention were aimed at the production of a determinate object, then, if it were achieved through art, the object would please only through concepts» (Ibid., § 45, p. 142)

In technical activity, in which scientific knowledge accords with nature through a talent, we find a case in which to reflect differently on the relationship between aesthetic judgement and interest. After admitting that reflecting on beauty is at the same time being interested in it³⁸, Kant compares art to the application of a theory through technic. In technical production, we find an exemplary case through which to reflect by analogy on the fact that from the disinterested pleasure of aesthetic judgement springs an interest of reason in discerning «some sort of ground»³⁹ through which to think the agreement between freedom and nature. Technical activity is a case through which disinterestedness and interest show a complex entanglement that, rather than prompting us to abandon the Kantian perspective, refines it. Looking at this case we see further that the reduction of disinterestedness to the absorbed contemplation of the object's internal perfection, rather than being the burden left by Kant to aesthetics, constitutes what his perspective allows us to question. This is because disinterestedness is not properly the elimination of the subject's relation to the world that determines interest, but the quality of pure aesthetic judgement that, in the ordinary way in which we judge, can find a ground even in a purpose-oriented action. But this can happen only if this action is not reducible to a mechanical operation but requires a talent that is analogous to that with which the power of judgement judges according to its own principle.

4. TECHNO-AESTHETIC FEELING: THE HARMONY BETWEEN OBJECT AND *MILIEU*

It is within the domain of technic that one can identify a crucial juncture at which interest and disinterestedness converge in a state of profound ambiguity, though never in absolute congruence. There are cases in which the use of a technical instrument causes pleasure in the operator. Should we necessarily bring these cases within the realm of interested pleasure, or is it possible, holding firm to the picture traced so far, to reflect on cases in which interest and aesthetic pleasure show a fruitful interweaving for the understanding of what we mean by disinterestedness.

I will take up Gilbert Simondon's reflection on the pleasure he defines as techno-aesthetic, and which, I believe, can be seen as an attempt to rethink the nexus between interest and disinterest that we have seen. My intention is not to highlight a continuity with Kantian aesthetic theory, but to show that the examples of techno-aesthetic pleasure that Simondon provides, when reinserted into the framework of Kantian aesthetic theory, bring out the complexity of the relationship between disinterestedness and interest that we are investigating⁴⁰.

We could interpret techno-aesthetics as an attempt to think of a disinterestedness that arises from the interaction between object and *milieu* – although Simondon does not adopt this terminology and prefers

³⁸ Ibid., § 42, p. 180

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Beaubois has recently shown how some notions of Simondonian aesthetic thought have a Kantian legacy, particularly that of *scheme*. Beaubois correctly argues that sometimes this inheritance is prolonged against Kant himself. I will try to put more emphasis on the continuity between the two, that emerges if one emphasises the analogical role of technics, rather than its opposition to the notion of art. V. Beaubois, *La zone obscure du design. Une pensée des pratiques de conception (d')après Gilbert Simondon*, Thèse de doctorat, Université Paris Nanterre 2019

to speak of contemplation⁴¹. Simondon introduces techno-aesthetics in a 1982 letter⁴². The protagonist of techno-aesthetics is not the spectator but the operator. It is a subject that feels the agreement of an object with its *milieu* within the operation they are conducting⁴³.

For Simondon, aesthetics performs the task of enabling a transition between different species of thinking. We can think of techno-aesthetics as a case in which the different species of thought, such as technical, religious, and aesthetic, presented in the final part of *On the Mode of Existence of Technical Object*, are intermingled.⁴⁴ The aesthetic object *par excellence* is the work of art, which works as a «unique intermediate reality»⁴⁵ that tries to unify human experience by using analogy. In techno-aesthetics this link with art is severed. What remains is a feeling, more primitive than the aesthetic one, of an object's agreement with its *milieu*⁴⁶. This feeling performs a double intermediary function, showing the different uses to which an object can be put and optimising it for a specific function.

If we concentrate on the letter, techno-aesthetics seems a very labile and open-ended theory, as its main framework consists of examples. One would misunderstand Simondon, however, if one considers these examples as functional in recognizing a typology of objects. Techno-aesthetics is not only concerned with technical objects. Simondon favours examples that show ambiguity between aesthetics and practical life; he gives examples of tools, machines, landscapes, paintings, cinema. He also states that techno-aesthetics is not only concerned with objects, but also with purposive gestures and conducts⁴⁷. This confirms that techno-aesthetics is a theoretical paradigm that does not pre-emptively select the objects it can legitimately be applied to.

The grip of a wood or metal file, the bite of a saw with clean teeth, are a joy for the hands and the forearms, a pleasure of action. In the same way, the dynamic regime of the axe or the adze gives a very particular pleasure of sensation.⁴⁸

⁴¹ The relationship between contemplation and technics was already discussed in Simondon's first works, when he speaks of «un sentiment esthétique de beauté technique» (G. Simondon, *Place d'une initiation technique dans une formation humaine complète*, in Id., *Sur la technique (1953-1983)*, Presses Universitaires de France, Paris 2014, p. 204)

⁴² G. Simondon, «On Techno-Aesthetics», in *Parrhesia*, 14, 2012, pp. 1-8. Simondon had introduced something similar in his *thèse complémentaire*, when describing the aesthetics of technical objects. «But in certain cases there is a beauty proper to technical objects. This beauty appears when these objects become integrated within a world, whether it be geographical or human: aesthetic feeling is then relative to this integration; it is like a gesture. The sails of a ship are not beautiful when they are at rest, but when the wind billows and inclines the entire mast, carrying the ship on the sea; it is the sail in the wind and on the sea that is beautiful, like the statue on the promontory.» (G. Simondon, *On the Mode of Existence of Technical Objects* (1958), en. tr. by C. Malaspina, J. Rogove, Univocal Publishing, Minneapolis, 2017, pp. 196-197)

⁴³ I rely mostly on the following studies of Simondon's aesthetics: P. Carrozzini, *Esthétique et techno-esthétique chez Simondon*, in J.-H. Barthélémy (éd. par), *Cahiers Simondon III*, L'Harmattan, Paris 2011, pp. 51-60; A.C. Dalmasso, *Techno-aesthetic Thinking: Technicity and Symbolism in the Body*, in «Aisthesis», XII/1, 2019, pp. 69-84; L. Duhem, *Thinking Aesthetic Reality (with Simondon)*, in «SubStance», XLI, 2012, pp. 16-31; Y. Michaud, *The Aesthetics of Gilbert Simondon: Anticipation of the Contemporary Aesthetic Experience*, in A. de Boever, J. Murray, J. Roffe, A. Woodward (Eds.), *Gilbert Simondon: Being and Technology*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2012, pp. 121-134; G. Tenti, *Estetica e morfologia in Gilbert Simondon*, Mimesis, Milano-Udine 2020

⁴⁴ Simondon himself admitted cases of contamination between different species of thought, when he affirmed that «Aesthetic judgment generally remains a mixture of technical judgment and pure aesthetic judgment» (G. Simondon, *On the Mode of Existence of Technical Objects*, cit., p. 205)

⁴⁵ Ibid., p. 200.

⁴⁶ «Aesthetics is not only, nor first and foremost, the sensation of the “consumer” of the work of art. It is also, and more originally so, the set of sensations, more or less rich, of the artists themselves: it's about a certain contact with matter that is being transformed through work.» (G. Simondon, *On Techno-Aesthetics*, cit., p. 3)

⁴⁷ G. Simondon, *Supplément 1. Sur la techno-esthétique*, in Id., *Sur la technique (1953-1983)*, cit., p. 392

⁴⁸ G. Simondon, *On Techno-Aesthetics*, cit., p. 3

Techno-aesthetic pleasure can occur as type of perceptual-motor intuition in which «the body of the operator gives and receives».⁴⁹ The materiality of the object, that is, the way in which it simultaneously accompanies and resists the operative gesture, is crucial in determining this exchangeable play that produces pleasure in the operator. Simondon presents techno-aesthetic feeling as that which operates as a «pre-selector»⁵⁰ of an object's acceptability. One does not focus on the technical object itself, but on how it appears or, at any rate, how it fits with the body when it is used and when it appears as something one could use. But this accordance is not just a question of achieving a purpose, it is about accompanying the operator in a process in which the instrument is tuned to their sensible needs. For this reason, Simondon offers examples of objects that might accord with the user's purposes, but which the operator accepts only because the sensible surface they encounter accompanies or rejects their expectations⁵¹. Techno-aesthetic feeling does not arise from the suitability of an object to the purpose set by the operator, but from the sensible encounter, which can only be verified within the purpose-oriented operation⁵².

Speaking of the product of the industrial technical object, he writes: «there exists a margin of liberty that enables it to be used for ends that were not foreseen. Inversely, aesthetic sensibility can be used to optimize a machine»⁵³. The point seems to be that in the technical operation freedom is situated in the encounter between the materiality of the technical object, which is suitable for many purposes, and the indeterminate needs of the operator. The freedom of this interaction is, in a way, analogous to that which Kant describes for the judgment of taste, which he depicts as free play. However, while, for Kant, free play is shown in its purity in the representation of a form; in techno-aesthetic pleasure it is the sensitive encounter between object and possible uses that presents itself as free play. Techno-aesthetic pleasure has to do with the way an object accords with our needs to use it, not only for determinate uses but also possible and indeterminate ones.

The fact that an object accommodates our way of acting is not something we recognise through intellectual knowledge of its mechanical functioning, but something we feel when an object does not merely perform its function but provokes pleasure in the way it fits into its *milieu* – and the *milieu* in question may be the context, the landscape or our own bodies. It is therefore not utility as such that determines techno-aesthetic pleasure, but the way in which the encounter between the object and the *milieu* is facilitated by an agreement that we feel. Therefore, the affective dimension of experience plays a mediating function between the human being and the technical object, and it is configured as the condition of possibility for purpose-oriented action⁵⁴.

Techno-aesthetic pleasure, which Simondon calls «*épiphanie*»⁵⁵, can only be grasped through analogy between the examples he gives us; it is analogous to the pleasure experienced by the user of a tool when the

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid., p. 4; Cf. G. Simondon, *On the Mode of Existence of Technical Object*, cit., pp. 202-203

⁵¹ G. Simondon, *On Techno-Aesthetics*, cit., p. 4

⁵² In the course he gave at the Université de Poitiers in 1962-1963, he spoke of aesthetics as the discovery of a harmony that occurs during «l'expérience pré-noétique de la correspondance entre deux structures» (G. Simondon, *Étude de quelques problèmes d'épistémologie et de théorie de la connaissance*, in N. Simondon, I. Saurin (éd. par), *Sur la Philosophie 1950-1980*, Presses Universitaires de France, Paris 2016)

⁵³ G. Simondon, *On Techno-Aesthetics*, cit., p. 5

⁵⁴ In the résumé of the 1974-1975 general psychology course, he assigns affectivity the task of mediating the choice between different uses of intellectual knowledge: «Mais un même savoir peut servir à plusieurs actions; il manque en l'homme, entre l'entrée d'information et les effecteurs de l'action, quelque chose qui soit capable d'orienter et de faire communiquer ces deux extrêmes: ce médiateur est encore mal défini; c'est l'affectivité, ce sont les motivations de la conduite.» (G. Simondon, *L'homme et l'objet 1974-1975*, in Id., *La résolution des problèmes*, Presses Universitaires de France, Paris 2018, p. 55)

⁵⁵ G. Simondon, *Supplément 1. Sur la techno-esthétique*, cit., p. 393

tool is suitable to its intended purposes, but also when the use of an instrument shows the possibility of that instrument tuning to other possible purposes. This ambiguity, which Simondon leaves open, shows the connection with the Kantian perspective. We might say that pleasure experienced in the use of a technical instrument is not merely an interested pleasure, as sensible pleasure can be, because it is accompanied by the feeling that shows the agreement of the instrument to other possible and yet indeterminate purposes. Therefore, techno-aesthetic pleasure is analogous to aesthetic pleasure, for which the principle of determination can be defined purposiveness without an end, but which can occur concomitantly with sensible pleasure caused by the existence of an object, thus by purpose-oriented action.

Simondon uses the pleasure generated by the interaction between technical object and *milieu* to highlight instances of possible ambiguity between technical thinking and aesthetic feeling. He allows us to put back at the centre of aesthetics the link between contemplation and practical activity. A long tradition in the history of aesthetics has argued that Kant separated aesthetics experience from practical life through the notion of disinterestedness. Showing that Simondon is in continuity with the Kantian perspective also shows that Kantian disinterestedness cannot be reduced to a detached contemplation in which the object of perception is isolated from all reference to possible uses. Kantian aesthetic feeling thus shows room for a techno-aesthetic feeling as an epiphany in which the agreement of our activity with external objects gives us the opportunity to reflect on the purposiveness without an end of the operator-instrument relationship. This purposiveness is expressed in the pleasure we take in feeling that an instrument is not only attuned to the use we are making of it, but also to other possible uses. Accordingly, it is possible to reread parts of the *Third Critique* as an attempt to investigate the complex link that is established between disinterestedness as the determining principle of aesthetic judgement and interest in the object that occurs in purpose-oriented action. Technic, therefore, can be elevated to an exemplary case in which the interweaving of freedom and natural laws shows itself in an agreement that allows aesthetic feeling to be relocated within practical life.

BIBLIOGRAPHY

- Aigner, F., *Kant and Technics: From the Critique of Pure Reason to the Opus Postumum*, Bloomsbury, London-New York-Dublin 2024.
- Beaubois, V., *La zone obscure du design. Une pensée des pratiques de conception (d')après Gilbert Simondon*, Thèse de doctorat, Université Paris Nanterre, Paris 2019.
- Berleant, A., *Beyond Disinterestedness*, in “The British Journal of Aesthetics”, XXXIII/3, 1993, pp. 242-254.
- Carrozzini, P., *Esthétique et techno-esthétique chez Simondon*, in J.-H. Barthélémy (éd. par), *Cahiers Simondon III*, L'Harmattan, Paris 2011, pp. 51-60.
- Dalmaso, A.C., *Techno-aesthetic Thinking: Technicity and Symbolism in the Body*, in “Aisthesis”, XII/1, 2019, pp. 69-84.
- Dickie, G., *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca-London 1974.
- Dickie, G., *Stolnitz's Attitude: Taste and Perception*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, XLIII/2, 1984, pp. 195-203.
- Dickie, G., *The Myth of the Aesthetic Attitude*, in “American Philosophical Quarterly”, I/1, 1964, pp. 56-65.
- Duhem, L., *Thinking Aesthetic Reality (with Simondon)*, in “SubStance”, XLI, 2012, pp. 16-31.
- Grenberg, J., *Feeling, Desire and Interest in Kant's Theory of Action*, in “Kant-Studien”, XCII/2, 2001, pp. 153-179.
- Guyer, P., *Disinterestedness and Desire in Kant's Aesthetics*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, XXXVI/4, 1978, pp. 449-460.
- Guyer, P., *Interest, Nature, and Art: A Problem in Kant's Aesthetics*, in “The Review of Metaphysics”, XXXI/4, 1978, pp. 580-603.
- Guyer, P., *Kant and the Experience of Freedom: Essays on Aesthetics and Morality*, Cambridge University Press, New York-Melbourne 1996.
- Hilgers, T., *Aesthetic Disinterestedness: Art, Experience, and the Self*, Routledge, New York-London 2017.
- Hughes, F., *The Technic of Nature: What is Involved in Judging?*, in H. Parret (hrsg. v.), *Kants Ästhetik / Kant's Aesthetics / L'esthétique de Kant*, De Gruyter, Berlin-New York 1998, pp. 176-191.
- Kant, I., *Critique of the Power of Judgment* (1790), transl. by P. Guyer, E. Matthews, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- Kant, I., *Critique of Pure Reason* (1787), transl. by P. Guyer, A. W. Wood, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Kant, I., *Groundwork of the Metaphysics of Morals* (1785), transl. by M. Gregor, J. Timmermann, Cambridge University Press, Cambridge 2012.
- Lehmann, G., *Die Technik der Natur*, in Id., *Beiträge zur Geschichte und Interpretation der Philosophie Kants*, De Gruyter, Berlin 1969.

- Michaud, Y., *The Aesthetics of Gilbert Simondon: Anticipation of the Contemporary Aesthetic Experience*, in A. de Boever, J. Murray, J. Roffe, A. Woodward (eds. by), *Gilbert Simondon: Being and Technology*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2012, pp. 121-134.
- Montani, P., *Imagination, Performativity, Technics: A (Post)Kantian Approach*, in A. Pennisi, A. Falzone (eds. by), *The Extended Theory of Cognitive Creativity*, Springer, Cham 2020, pp. 151-162.
- Moritz, K.P., *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten*, in C. Wingertszahn (hrsg. v.), *Schriften zur Ästhetik*, Reclam, Ditzingen 2018.
- Nauckhoff, J., *Incentives and Interests in Kant's Moral Psychology*, in "History of Philosophy Quarterly", XX/1, 2003, pp. 41-60.
- Santozki, U., *Kants "Technik der Natur" in der Kritik der Urteilskraft*, in "Archiv für Begriffsgeschichte", XLVII, 2005, pp. 89-121.
- Simondon, G., *La résolution des problèmes*, Presses Universitaires de France, Paris 2018.
- Simondon, G., *On the Mode of Existence of Technical Objects* (1958), transl. by C. Malaspina, J. Rogove, Univocal, Minneapolis 2017.
- Simondon, G., *Sur la philosophie (1950-1980)*, éd. par N. Simondon, I. Saurin, Presses Universitaires de France, Paris 2016.
- Simondon, G., *Sur la technique (1953-1983)*, Presses Universitaires de France, Paris 2014.
- Stolnitz, J., *On the Origins of "Aesthetic Disinterestedness"*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", XX/4, 1961, pp. 131-143.
- Tenti, G., *Estetica e morfologia in Gilbert Simondon*, Mimesis, Milano-Udine 2020.
- Velotti, S., *Making Sense: Disinterestedness and Control*, in L. Berger (ed. by), *Disinterested Pleasure and Beauty*, De Gruyter, Berlin-Boston 2023, pp. 103-128.
- Zammito, J.H., *The Genesis of Kant's Critique of Judgment*, University of Chicago Press, Chicago-London 1992.
- Zangwill, N., *Kant on Pleasure in the Agreeable*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", LIII/2, 1995, pp. 167-176.
- .

VARIA

VARIA

doi: 10.54103/2039-9251/29728

AESTHETICS OF CONTROL AND ABSENCE IN THE VAJONT DISASTER AND GIOVANNI MICHELUCCI'S CHIESA MONUMENTALE DI SANTA MARIA IMMACOLATA

Anda Pleniceanu

 ORCID: 0000-0002-8693-2102

Vilnius University (03nadee84)

Contacts: anda.pleniceanu@if.vu.lt

ABSTRACT

This article examines the intersection of aesthetics, memory, and technopolitics through a critical analysis of the Vajont disaster and Giovanni Michelucci's Chiesa Monumentale di Santa Maria Immacolata in Longarone. It explores how Michelucci's controversial project, built on the site of a village church destroyed by the 1963 Vajont disaster, responds to the physical, environmental, and symbolic violence of the nearby Vajont dam, an emblem of the Italian technosphere and extractivist modernity. The disaster, caused by the collapse of Monte Toc into the dam's reservoir, represents a catastrophic failure rooted in the technocratic disregard for local and environmental semiotics in favor of technological abstraction. Drawing on the works of Marco Armiero, Peter K. Haff, and Gilles Deleuze, the article analyzes two competing semio-epistemic regimes: one grounded in dominance and blindness to natural and local signs; the other, in contemplative attention to presence and absence. The latter regime, exemplified by Michelucci's church, represents a new aesthetic paradigm for post-disaster remembrance through architecture. Accordingly, the article proposes a radical alternative to the aesthetics of epistemic control, reimagining community as a shared openness to loss rather than as a monument that recreates a fixed past.

Keywords: technosphere, environmental semiotics, Vajont disaster, Giovanni Michelucci

ESTETICA DEL CONTROLLO E DELL'ASSENZA NEL DISASTRO DEL VAJONT E NELLA CHIESA MONUMENTALE DI SANTA MARIA IMMACOLATA DI GIOVANNI MICHELUCCI

Questo articolo esamina l'intersezione tra estetica, memoria e tecnopolitica attraverso un'analisi critica del disastro del Vajont e della Chiesa Monumentale di Santa Maria Immacolata di Giovanni Michelucci a Longarone. Esplora come il controverso progetto di Michelucci, costruito sul sito di una chiesa di paese distrutta dal disastro del Vajont del 1963, risponda alla violenza fisica, ambientale e simbolica della vicina diga del Vajont, emblema della tecnosfera italiana e della modernità estrattivistica. Il disastro, causato dal crollo del Monte Toc nel bacino della diga, rappresenta un fallimento catastrofico radicato nel disprezzo tecnocratico per la semiotica locale e ambientale a favore dell'astrazione tecnologica. Attingendo alle opere di Marco Armiero, Peter K. Haff e Gilles Deleuze, l'articolo analizza due regimi semio-epistemici concorrenti: uno fondato sul dominio e sulla cecità nei confronti dei segni naturali e locali;



Licensed under a Creative Commons
Attribution-ShareAlike 4.0
International

© The Author(s)

Published online: 03/09/2025



Milano University Press

l'altro, sull'attenzione contemplativa alla presenza e all'assenza. Quest'ultimo regime, esemplificato dalla chiesa di Michelucci, rappresenta un nuovo paradigma estetico per la memoria post-catastrofe attraverso l'architettura. Di conseguenza, l'articolo propone un'alternativa radicale all'estetica del controllo epistemico, reimmaginando la comunità come un'apertura condivisa alla perdita piuttosto che come un monumento che ricrea un passato fisso.

Parole chiave: tecnosfera, semiotica ambientale, disastro del Vajont, Giovanni Michelucci

«Vajont è anche questo: mille bare con qualcosa dentro e altre mille senza niente dentro... Mille e non più mille... Perché non c'erano corpi per tutte le bare... Da metterle in terra, o anche chissà dove, a riposare...»
 Marco Paolini, Gabriele Vacis. *Il Racconto di Vajont*,¹

INTRODUCTION

What purpose does aesthetics serve in the recovery period following a disaster? When commemorating the destruction of a landmark building, is it a profanation of the victims' memory to erect an experimental monument instead of rebuilding a copy of the original? Can an ostentatious display of aesthetic inventiveness convey the sense of profound loss that accompanies the extinction of a community? These and similar questions confront the modernist Chiesa Monumentale di Santa Maria Immacolata – with its spacious amphitheatres, rose-coloured concrete, and spiralling stairwells – which now stands in the place of the 18th-century Church of Longarone, a beloved chapel mourned by the surviving community after its complete destruction during the 1963 Vajont disaster. However, as I argue in this article, the commemorative building, despite its architectural and political contortions, liberates itself from the controlling imagination of its maker – the illustrious 20th-century architect Giovanni Michelucci – and gestures toward a speculative, contemplative dimension of memory that succeeds, if only fleetingly, to evoke a vanished community, the surrounding nature, and the hope for peace. In the end, Michelucci's architectural gesture, despite participating in the dynamics of technocratic power over local people and knowledge, becomes a sign of care that is radically opposed to the imposition of the Vajont dam three decades earlier.

The Vajont disaster of October 9, 1963, devastated several villages and left a death toll of 1,910 victims (the exact number varies by source²), all inhabitants of the Piave Valley on the border between the Veneto and Friuli-Venezia Giulia regions of Italy. Due to its grandeur and technological power, the Vajont dam, a project built by the Società Adriatica di Elettricità (SADE) during the years of the Italian economic miracle,³ was seen as emblematic of its time. The project, along with many other undertakings of similar magnitude and ambition, described by Marco Armiero as «modern⁴ sirens – forces capable of

¹ M. Paolini, G. Vacis, *Il Racconto del Vajont*, Garzanti, Milano 2013, p. 12.

² For example, the Global Atlas of Environmental Justice notes that «The final count for the accident was 1,917 victims of which 1,450 in Longarone, 109 in Codissago and Castellavazzo, 158 in Erto and Casso and 200 from other municipalities». L. Temper, J. Martinez-Alier, *Vajont Dam disaster, Italy* in the "Global Atlas of Environmental Justice", 2015, <https://ejatlas.org/print/vajont-dam-disaster-italy>.

³ The Italian economic miracle refers to the rapid industrial growth of Italy between the late 1950s and early 1970s, when the country was transformed from a largely agrarian society into one of the world's major economies. The process was initiated as a break with the fascist regime's militarized economic policies.

⁴ Translations from the Italian, unless otherwise noted, are by the author.

transforming rivers into turbines and valleys into laboratories»,⁵ was celebrated by engineers and political institutions as a symbol of progress and the definitive answer to the growing energy demands stemming from the rapid development and industrialization of the region. From the 1920s until 1943, the Vajont dam project underwent multiple iterations, each envisioning a larger dam than the previous one.⁶ In 1943, as Armiero, citing Marco Paolini, recounts, «with the country divided between Nazi and Allied occupation, the Higher Council of Public Works met in Rome»⁷ and approved a project that would be authorized in 1948 by the Einaudi government. The project's 1937 iteration proposed by SADE presented a dam 261 meters in height, while the final version, approved in 1957, reached 722 meters above sea level, with a reserve capacity of up to 150 million cubic meters.⁸ Carlo Semenza, the project's designer, who would later become a world-renowned hydraulic engineer, set out to construct «the world's tallest arch dam».⁹ It was, for all intents and purposes, an exceptionally ambitious technological undertaking with significant economic and political backing.

However, the planning and construction regime imposed by SADE – and by the political apparatus that the company succeeded in mobilizing from the very start – systematically disregarded the material and immaterial signs emerging from the landscape and local community. For instance, the very name of the nearby mountain, Monte Toc, indicated a more troubling assessment of the natural environment and its capacity to host the dam: in the local Friulian dialect, Monte Toc translates as the «Rotten Mountain», as «toc», an abbreviation of the word «patoc», means «broken», «rotten».¹⁰ During the construction of the dam, fissures opened in nearby roads, homes, and even along the mountain's slopes, as reported by the locals and journalist Tina Merlin.¹¹ All of these and other signs were ignored by the project's constructors, whose reliance on technical abstraction did not leave room for the inclusion of local and environmental knowledge. In fact, the epistemic regime adopted by SADE paid no attention to the mountain's slow language and constant movement, and even deliberately suppressed any signs that would counteract its technocratic superiority.

⁵ A. Marco, *La tragedia del Vajont: Ecologia politica di un disastro*, Giulio Einaudi, Torino 2023, p. 33.

⁶ For an engineering geology review of the logistical decisions that preceded the Vajont disaster, and for a summary of the studies undertaken before and after the landslide, see R. Genevois, P. R. Tecca, *The Vajont landslide: State-of-the-art* in "Italian Journal of Engineering Geology and Environment", pp. 15-39, 2013, <https://doi.org/10.4408/IJEGE.2013-06.B-02>. A timeline of major events leading up to the construction of the Vajont dam and the Vajont disaster can be found in F. Niccolini, *Timeline of a Disaster: From the Construction of the Vajont Plant to the Trial*, tr. A. Del Vesco, in "Vajont Foundation", https://fondazionevajont.org/wp-content/uploads/2024/10/Cronologia_inglese.pdf.

⁷ A. Marco, *La tragedia del Vajont: Ecologia politica di un disastro*, Giulio Einaudi, Torino 2023, p. 35.

⁸ Ibid., 36.

⁹ A. Marco, *La tragedia del Vajont: Ecologia politica di un disastro*, Giulio Einaudi, Torino 2023, p. 37.

¹⁰ Istituto di Ricerca per la Protezione Idrogeologica, 9 Ottobre 1963. *Il disastro del Vajont*, in "Popolazione a Rischio da Frana e da Inondazione in Italia", <https://polaris.iri.cnr.it/9-ottobre-1963-il-disastro-del-vajont/>.

¹¹ Tina Merlin was a journalist from the neighbouring town of Belluno who worked for the journal *l'Unità* and undertook a detailed investigation of the corruption behind SADE's project. She called attention to the risks that the dam posed for the community, warning years before of the impending disaster. Merlin was silenced by the political authorities – in fact, she was even denounced by the law enforcement agency for spreading misinformation and disturbing public order – and her warnings were considered alarmist. Her book (T. Merlin, *Sulla pelle viva: come si costruisce una catastrofe: il caso del Vajont*, Cierre, Caselle 2004) documents her investigation of the events that preceded the Vajont disaster and its effects over the following years. Merlin's account served as a foundation for Marco Paolini's public performance of the *Story of Vajont* (1993) and for Renzo Martinelli's film *Vajont* (2001).

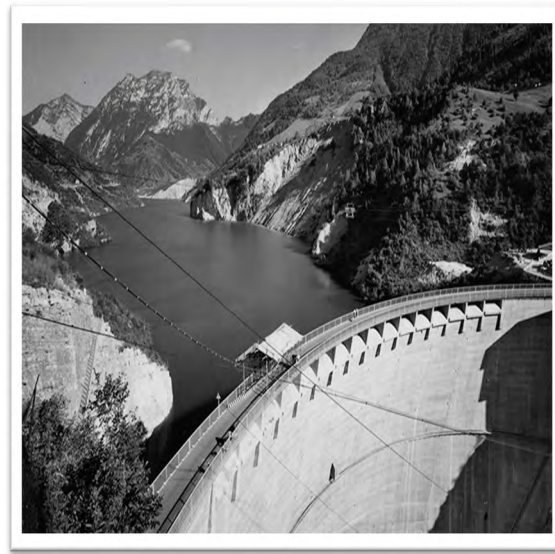


Figure 1. The Vajont dam, finished construction, September 1963.¹²

In 1960, SADE obtained authorization from the Superior Council of Public Works to fill, for the first time, the reservoir of the hydroelectric dam. A series of cracks appeared on the Monte Toc, with the most important being «the M-shaped fissure-imprint about 2,500 meters long [that] opened on Mount Toc».¹³ Three years later, on October 9, 1963, a part of the mountain collapsed into the water reservoir, causing a tidal wave that crashed over the dam and engulfed the villages below.

This landslide and its relation to signs¹⁴ is symptomatic of the different semiotic regimes employed by technocratic and vernacular epistemologies. The former involves a refusal to see, privileging abstract visualizations produced by planners. In this context, the M of the mountain, a sign of nature's role as both actor and archive, represents a counter-aesthetic to the engineering order imposed on it in order to erase what is inconvenient to future plans. In fact, it is important to note the fundamental difference between the two types of relation to signs and visual regimes: the vernacular approach exhibits attentiveness to environmental signs, along with constant observation and interpretive reading, and is rooted in the present, while the technocratic approach is shaped by projection into the future and reduction of both spatial and temporal dimensions. The Vajont disaster, therefore, marks the triumph – and failure – of the aesthetics of control over nature and exemplifies the cost of ignoring a countervailing aesthetic regime of attention to material memory and environmental time.

¹² Unknown photographer, Lecco, *Vajont. Per non dimenticare*, 2023, <https://primalecco.it/tempo-libero/eventi/vajont-per-non-dimenticare/>.

¹³ R. Zanolli, *Vajont: Cronaca di una tragedia annunciata*, De Bastiani, Godega di Sant'Urbano 2016, p. 72.

¹⁴ For a technical account of SADE's process of handling the 1960 slope crisis – including the decision to ignore or gloss over several signs of fissures and erosion – with the participation of rock mechanics engineer Leopold Müller, hydraulics engineer and University of Padua professor Augusto Ghetti, and SADE's engineers, alongside Semenza, see P. Paronuzzi, A. Bolla, *I tecnici di fronte alla complessità del Vajont: carenze conoscitive e accondiscendenza*, in "Monografia sul Vajont (1963-2023)", a cura di N. Aprilis, G. Dri, Rassegna Tecnica del Friuli-Venezia Giulia & Notiziario Ingegneri, LXIX, 2023, pp. 78-85.

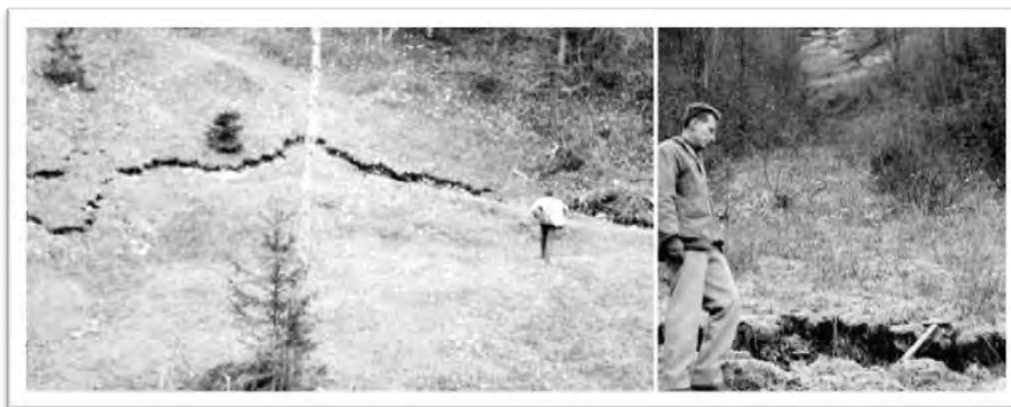


Figure 2. Fissures that appeared on Monte Toc on November 9, 1960.¹⁵

The process of constructing the monumental dam and the recklessness of those responsible for its planning, along with the disaster that followed, are often forgotten despite being extensively documented.¹⁶ In fact, the well-known instability of the Monte Toc followed a course that was forewarned by locals, journalists, and scholars – and by the mountain itself. The tragic and violent event that occurred on October 9, 1963, resulted from the systematic refusal to interpret and act upon the signs that did not align with the forward march of extractivist modernity. Thus, the epistemic split between reading and erasing signs maps onto a broader political economy of knowledge and attention, one that marginalizes environmental and communitarian epistemic practices to maximise control through abstraction. The dam functioned as the central symbol of this forced interpretive regime – a symbol at the core of a semiotic apparatus geared to erase all signs that would obstruct the workings of the technosphere.

THE STANDING DAM: A MONUMENT TO TECHNOSCIENCE

The Vajont disaster is a haunting symbol of what Peter K. Haff has termed *the technosphere*: «the set of large-scale networked technologies that underlie and make possible rapid extraction from the Earth of large quantities of free energy and subsequent power generation, long distance, nearly instantaneous communication, rapid long-distance energy and mass transport, the existence and operation of modern governmental and other bureaucracies, high-intensity industrial and manufacturing operations ... without which modern civilization ... could not exist».¹⁷ In the case of Vajont, technological ambition detached from environmental reality produced a geo-technological assemblage with distinct metabolic and semiotic regimes. In fact, the metabolism of the Vajont dam was sustained by its disconnection from the semiotic ecology

¹⁵ G. Masè, M. Semenza, P. Semenza, M.C. Turrini, *Le foto della frana del Vajont. La scoperta dell'antica frana. Le fotografie e gli studi geologici di Edoardo Semenza, Franco Giudici e Daniele Rossi, prima e dopo la catastrofe del 9 ottobre 1963*, K-flash, Ferrara 2004, (3 maps & CD-ROM).

¹⁶ In 2008, on the occasion of the International Year of Planet Earth, the Vajont disaster was declared by the UN as one of the 10 disasters caused by human negligence in the last 50 years. The records documenting and demonstrating that the Vajont disaster was caused by human negligence can be accessed at the State Archives of Belluno, Tina Merlin Cultural Association, Vajont Foundation of October 9, 1963, *Archival funds of the Vajont Criminal Proceedings*, https://media.unesco.org/sites/default/files/webform/mow001/35_38%252B.pdf.

¹⁷ P. K. Haff, *Technology as a geological phenomenon: Implications for human well-being* in “Geological Society, London, Special Publications”, 395.1, 2014, pp. 301-309, pp. 301-2.

surrounding it. The dam functioned as an extension of the technosphere's isolated logic: it demanded and produced energy, scale, and spectacle while remaining indifferent to the fragile dynamics of the Monte Toc and the warnings of the local population. Moreover, as a monument to modern progress, the Vajont dam was a node in a larger system that prioritized extraction and systemic expansion over environmental stability, ethical considerations, and human and non-human lives. As Armiero argues, the tragedy of Vajont is emblematic of Anthropocene dynamics:

Looking out from the Vajont dam, it feels like one can touch the Anthropocene that everyone talks about. Certainly, the scientific definition emphasizes the planetary scale of humanity's transformative action; nonetheless, Vajont can function as a microcosm in which many of the central themes of the Anthropocene are reflected. At Vajont, humans became a geological force capable of moving mountains and setting a prehistoric landslide back into motion. At Vajont, engineers roam like gods – powerful and reckless in the way only gods and heroes can be. At Vajont, everyone seems to know that disaster is imminent, and yet it is never real enough to prompt immediate action – just as with climate change. The Anthropocene seen from the Vajont dam is the story of an impending catastrophe caused by human arrogance, a story in which omens and signs are never enough to halt the relentless march of progress in the name of precaution.¹⁸

In the wake of the Vajont disaster, the Anthropocene can be understood as a regime of conscious forgetting in a double sense: one in which casualties are buried beneath monuments to progress, but also, as I will discuss in the second part of this article, as a regime that sets in motion an aesthetic machine that produces erasure and absence. Thus, the Anthropocene's monuments are those in which victims are entombed in silence – a condition captured masterfully by Paolini's description in the *Story of Vajont* (1993) as «mille bare con qualcosa dentro e altre mille senza niente dentro»¹⁹ – «a thousand coffins with something inside and another thousand with nothing inside».

Particularly in academic parlance, we often approach great engineering projects, including failed ones, with an attitude of awe and respect, taking into consideration first and foremost their techno-industrial features while treating as secondary their social and environmental conditions and outcomes. Even in ecocritical frameworks, a project's supposed technical accomplishments can sometimes take precedence over its disastrous consequences, as illustrated in the introduction of the geological study of the Vajont disaster penned by Prestininzi: «While the construction technique used by Italian engineers in 1963 was adequate, as witnessed by the stability of the dam after 50 years, studies for the design of the impoundment and, in particular, applied geological studies proved to be inadequate».²⁰ In other words, the engineering and technical prowess of the dam remain unblemished; if anything, it was human error in adjacent fields that failed to live up to the dam's technological greatness.

However, the Vajont project was not merely a set of plans whose executioners overlooked some details, leading to disaster. Rather, the dam project, obsessed with its own technocratic transcendence, failed to live up to the environment, both natural and human, in which it was constructed. Given its outcome and consequences, what does it mean to state that «the construction technique (...) was adequate»²¹ simply because the dam remains standing and inoperative fifty years after it levelled several villages? Is there anything ade-

¹⁸ M. Armiero, *La tragedia del Vajont: Ecologia politica di un disastro*, Giulio Einaudi, Torino 2023, 14.

¹⁹ M. Paolini, G. Vacis, *Il Racconto del Vajont*, Garzanti, Milano 2013, p. 12.

²⁰ A. Prestininzi, *Editoriale*, in «International Conference on Vajont 1963-2013», eds. R. Genevois, A. Prestininzi, Vol. 6, Sapienza Università Editrice, 2013, pp. 3-4, p. 3.

²¹ Ibid.

quate about a project whose metabolic and semiotic regimes demolish the very conditions of its existence? Indeed, what does the popularity of this image – of the all-powerful technological landscape that survives its own destruction – reveal about the *aesthetic* power of the technosphere?

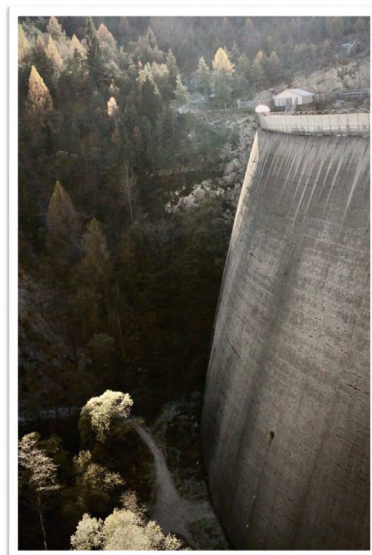


Figure 3. The disused Vajont dam, 61 years after the disaster.²²

The dam's towering presence, its refusal to yield even in the face of geological instability, and its endurance after the destruction of Longarone, all exemplify the technosphere's ability to operate according to a logic distinct from, and often in opposition to, human and ecological well-being. Thus, the catastrophe is not a failure of *techné* but a manifestation of the technosphere's inherent drive to consume and transform the environment and its ability to immortalize the epistemic violence it imposes. The first witnesses to arrive at the sites of one of the five completely destroyed villages – Longarone – described their awe when confronted with the image of the immense dam that had remained undamaged:

Longarone had disappeared, turned into an immense riverbed, with very few houses left at the edges, visibly half-destroyed or damaged. The first image that aroused extreme wonder and deeply struck us was, on the right, the intact dam, gray, severe, and imposing as always, embedded in the sides of the mountain—those, yes, flayed and eroded by the immense, impetuous wave that had swept over them.²³

It is, therefore, in the tension between the inhuman scale of the technosphere and the intimate scale of mourning that the task of memory begins. The technosphere's spectacle of mastery, symbolized in the witnesses' accounts by the towering dam amid the destruction, gives way to the imperative of reframing the narration of disasters representative for the Anthropocene with a focus on grief, silence, and the memory of those who were erased rather than through the neutralizing distance of technical adequacy. The asymmetry between engineered endurance and the vulnerability of the victims, as well as the dissonance embedded in the process of witnessing and remembrance, demand a reckoning that only art, in its ability to materialize and reproduce the very structures that were the cause of the destruction, can stage.

²² Photograph by the author, October 9, 2024.

²³ I. Cauteruccio, *Intervento degli alpini nella tragedia del Vajont*, in "Sei un alpino se", <https://sites.google.com/site/mulidellacadore/racconti-e-poesie/intervento-degli-alpini-nella-tragedia-del-vajont>).

Valeria, who was sixteen at the time of the disaster and away from her village, Longarone, when the slide occurred, offers her account of the aftermath in an interview with Chiara Calzana – a voice that emerges from the void left in the wake of the tragedy:

You do not feel safe anymore, and security is the foundation of yourself. Why do I say that? Because it has become an abstract world, there is nothing that materially reminds you of your home, your nest, your parents, or the family. Nothing is left. You also have a different view of the place because the area was turned into a flood of stones and mud. So, your traditions, your history, which were your reference points... They were gone. You were thrown into nothingness. [...] I loved my little girl [meaning her young self]; I loved my place. I loved it. I loved my Longarone. My streets, my squares, the Piave River... All this was ripped away, even from within.²⁴

The disintegration of the world that Valeria describes places loss at the centre of her imaginary and enacts a poetics of rupture in which the world becomes abstract – in the sense that both the visible and the referential have been lost. Thus, absence and abstraction constitute the world and the subject after the traumatic event, becoming foundational to the structures of memory and perception that narrate the loss. This testimony, like many others from Vajont and from environmental destruction sites across the world, demands an approach that reaches beyond the archival or evidentiary mode and builds a system of signs focused on absence and sustained by a reconfigured abstraction.



Figure 4. Longarone after the Vajont disaster.²⁵

THE ARCHITECT OF THE TECHNOSPHERE

Engineer Carlo Semenza, the mastermind of the Vajont dam project, is recognized as one of the most prominent designers of dams in 20th-century Italy. Meanwhile, the «Grand Old Man of the Tuscan School»,²⁶

²⁴ C. Calzana, *Witnesses, memories, and places of after catastrophe: the Vajont dam case* in “AHM conference 2022: witnessing, memory, and crisis”, Vol. 1, Amsterdam University Press, 2022, pp. 144-151, p. 146.

²⁵ Unknown author. Taken on October 30, 1963. UNESCO. *Criminal Proceedings of the Vajont Dam Disaster*. <https://www.unesco.org/en/memory-world/criminal-proceedings-vajont-dam-disaster>.

²⁶ M. D. Bardeschi, *Kiesler, the Florentine School and the Curving of the World (1966)*, in “*Histories of Postwar Architecture*” Vol. 10, 2022, pp. 75-81, p. 77, <https://doi.org/10.6092/issn.2611-0075/17720>.

Giovanni Michelucci, is *par excellence* the architect of the great projects of the Italian technosphere of the same era. Michelucci developed his career as architect during the 1920s, under the Mussolini government, being connected with prominent figures of the Fascist regime, such as Minister of Education Giuseppe Bottai, architect Marcello Piacentini, and art critic Roberto Papini,²⁷ a prominent ideologue of the Fascist era. In the early part of his career, Michelucci participated in teams building colossal projects, such as the Città Universitaria di Roma, which promoted the Mussolini regime's nationalist and rationalist aesthetics. Perhaps his most celebrated project was the monumental train station Santa Maria Novella in Florence, built between 1934 and 1936. A highly controversial building due to its proximity to Florence's historic centre and the demolition of a row of historic houses to make space for it, the Santa Maria station is nevertheless considered one of the masterpieces of Italian Rationalism.²⁸ Besides promoting the Fascist regime's ideology, the station was intended to be a symbol of progress, movement, and industry,²⁹ much like the Vajont dam in the North.

The analogy between the two approaches – the construction of architectural masterpieces and the development of energy infrastructure – is not accidental and extends to the relations that the masterminds of such monumental projects had with the environment, the law, and the communities situated in the proximity of their works. Like Semenza, Michelucci did not hold much regard for the rule of law. Petrocelli notes, when setting the Vajont dam project in its historical context, that during «the years of the Second World War, there is a situation of confusion and power vacuum and the SADE obtains the necessary permits without any difficulty. The works were started in 1957, amid the protests of the inhabitants who feel in danger».³⁰ Semenza and SADE treated bureaucracy and the signs that the environment emits as unnecessary hurdles, which delay and hinder advancement toward progress. Likewise, describing with admiration Michelucci's process of building the imposing red steel bank in Colle Val d'Elsa, Brandlhuber states the following:

According to the building law, he should have cladded the steelwork for fire protection. But he didn't follow the regulations. I heard the story that he was telling: "I will never add it, because this legal system of Italy, well, it would take ten years or more to force me to modify it accordingly, and by then I will be dead anyhow." To me, this specific situation in Italy at the time, with this extremely slow legal apparatus, opened up a new exciting field to creating architecture: to not just go along with the rules but to use them creatively.³¹

Thus, both Semenza and Michelucci approached their projects with a combination of the ideology of progress and a Romantic vision of the individualist designer who overrides legal constraints, environmental concerns, and local lives and whose creative vision becomes the guiding force in a world reduced to a series of obstacles for the genius to overcome. Michelucci's approach, though centered on the expressive and mediating potential of architecture, mirrors the disregard for procedural norms exhibited by Semenza and SADE.

However, although Michelucci remained an architect of the technosphere, his sensibility – perhaps coupled with his affinity to informal aesthetics, which became dominant in the second part of his career – adds a sense of awareness and an excess in form that, instead of erasing signs, brings back heightened attention

²⁷ For more information, see F. D. Co, *Giovanni Michelucci: A Life One Century Long*, in "Perspecta", 1992, pp. 99-115.

²⁸ For a reconstruction of the intense debates, controversies, and sociopolitical context around Michelucci's Santa Maria Novella in Florence, see C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola, N. Musumeci, P. Ricco, *La stazione di Firenze di Giovanni Michelucci e del Gruppo Toscano 1932-1935*, Electa, Firenze 2016.

²⁹ For an exploration of the Florence Station in the context of fascist ideology and urban planning strategy, see W. Ward, *Rationalism: Architecture in Italy between the Wars*, "Thirties Society Journal", 1987, pp. 32-41.

³⁰ C. Petrocelli, *Stability of the Vajont dam: the precision calculations of the Ferranti Mark I*, in "SIGCAS Comput. Soc.", Vol. 50, 3, 2021, p. 9, <https://doi.org/10.1145/3557900.3557904>.

³¹ F. de Ferrari, A. Brandlhuber, *Don't follow the rules, create them!*, in "Laws", 104, 2020, pp. 12-33, p. 13.

to them. These are signs of nature, of art, and of absence, embedded in projects that prioritize expression through action and movement rather than the commanding grandeur, traditionalism, and centralized aesthetics of his early works. Describing the shift in Michelucci's aesthetic register, Bardeschi writes as follows:

Thus Michelucci, who had always made the “praise of Nature”, the critique of all stereotypes of Abstract Form and the exaltation of such fluid, pulsating, indescribable spaces (like life itself) his own constant point of reference for projecting himself into ever new experiments, was now returning to draw heavily on the great historical lesson of Expressionism – from Mendelsohn to Taut – assimilated in his formative years and which he now effectively combined with a strong focus on the “avant-garde” of the Informal (this is surely one of the rare echoes in architecture of Action painting).³²

Thus, in the years following WWII, Michelucci's vision and method of approaching his work took a turn toward openness to nature and away from the division between the inside and the outside. His work during this period was, on the one hand, in dialogue with the environment (though not in a representational relationship) and, on the other hand, in a tormented relationship with itself through the incessant vectors of movement it contained. This tendency toward expressionist and informal aesthetics in Michelucci's later years was coupled with his growing interest in the architecture of memorialization. He participated in the reconstruction of the areas of the historic center of Florence, around the Ponte Vecchio, destroyed during WWII; designed, together with the sculptor Henry Moore, a project commemorating Michelangelo near Carrara (a project that was never implemented); built the Chiesa di San Giovanni Battista (known also as la Chiesa dell'Autostrada – the Church of the Highway) to commemorate the workers who died while building Italy's longest highway, Autostrada del Sole (the Sun Highway, simply known as A1, that stretches from Milan to Naples); planned the reconstruction of the Santa Croce district in Florence after the devastating 1966 Arno river flood; and finally, designed and built, following a long process of negotiation, the Chiesa Monumentale di Santa Maria Immacolata in Longarone, commemorating the victims of the 1963 Vajont disaster.

MICHELUCCI'S SEARCH FOR LOST TIME



Figure 5. Chiesa Monumentale di Santa Maria Immacolata, exterior view.³³

³² M. D. Bardeschi, *Kiesler, the Florentine School and the Curving of the World* (1966), in “*Histories of Postwar Architecture*” Vol. 10, 2022, pp. 75-81, pp. 77-78, <https://doi.org/10.6092/issn.2611-0075/17720>.

³³ Photograph by G. della Longa in G. della Longa, *Ri-costruire identità. Le chiese e i cimiteri di Erto e Vajont*, in “*Monografia*

The building of the Chiesa Monumentale di Santa Maria Immacolata (also known as the Chiesa di Longarone) retains the technocratic posture exhibited by Semenza and SADE's Vajont dam. Michelucci set out to build a soaring modernist structure upon the scarred terrain of Longarone, imposing his own vision of memory over that of the community. It was a vision that retained elements of the same abstraction which, as Valeria testifies, lay at the centre of the mourning community's lives («it has become an abstract world, there is nothing that materially reminds you of your home, your nest, your parents, or the family. Nothing is left»³⁴). Although Michelucci's application of abstraction is distinct from the Italian Rationalist version – in that, rather than celebrating technical progress, it is aimed at recovering the capacity to perceive the signs lost in the process that started with designing the dam and ended with the environmental disaster – the problematic history of this project needs to be taken into consideration along with the architectural, aesthetic, and philosophical merits of the building. The violence of the construction's aesthetic insertion is, in fact, one of the conditions for the mimetic gesture that Michelucci's church undertakes in relation to the Vajont dam and the difficult task of a mnemonic search for absence through signs. In this way, Michelucci stages a tension between form and formlessness, with concrete and mimetic forms that reproduce an irretrievable past.

Part of the violent gesture lies in the fact that the church was not the outcome of a communal process of consultation and participation but rather the product of a singular vision supported by political will. Due to the controversy surrounding Michelucci's project, the process of approval and construction lasted nine years: from 1966, when the plans for the church were selected by the jury, until 1975, when the church was finally built, although its consecration was postponed until 1983. As Della Longa notes in his account of the events that preceded the church's construction, the objections raised by the parish community, headed by the parish priest, Don Pietro Bez, as part of their sustained effort and protest against Michelucci's project, were the following:

1. It does not harmoniously integrate into the urban and natural context;
2. By reproducing in its architectural form the Calvary, an exemplary symbol – according to the architect himself – of the Passion of Longarone, it generates a sense of dismay and deep sorrow. The architect dwells on the tragedy of the Calvary, evoking in the minds and hearts of the survivors a sorrow that is an end in itself, that does not open to Hope nor sublimates into the Resurrection, as would be fitting for the parish church of a town risen from the rubble;
3. The proposed design – whose intrinsic artistic value, in terms of inspiration and originality of execution, we do not deny – might be appropriate as a Votive Temple, a Memorial Monument to the Victims of the tragedy, but it is not suitable as a parish church because [...] it does not create that atmosphere of warmth, intimacy, and contemplation which are a fundamental need of the religious spirit of our people. [...];
4. The absolute originality of the concept stands in open contrast with a glorious tradition of sacred architecture, a tradition which the people do not feel ready to completely renounce.³⁵

sul Vajont (1963–2023)”, a cura di N. Aprilis, G. Dri, *Rassegna Tecnica del Friuli-Venezia Giulia & Notiziario Ingegneri*, LXIX, 2023, pp. 42-51, p. 43.

³⁴ C. Calzana, *Witnesses, memories, and places of after catastrophe: the Vajont dam case* in “AHM conference 2022: witnessing, memory, and crisis”, Vol. 1, Amsterdam University Press, 2022, pp. 144-151, p. 146.

³⁵ G. della Longa, *Ri-costruire identità. Le chiese e i cimiteri di Erto e Vajont*, in “Monografia sul Vajont (1963-2023)”, a cura di N. Aprilis, G. Dri, *Rassegna Tecnica del Friuli-Venezia Giulia & Notiziario Ingegneri*, LXIX, 2023, pp. 42-51, p. 43.

At the same time, against the objections voiced by the community, there was strong political backing for Michelucci's project – from the enthusiasm of Giuseppe Samonà, the mayor of Longarone after the disaster, to the support of the Ministry of Public Works, of the Institute for the Development of Social Housing, and of the Bishop of the Diocese of Belluno-Feltre, Giacomo Muccin. It is also true, nevertheless, that Michelucci, invoking his wish not to disturb the community and acknowledging the parish's selection of an alternative project, which aligned more closely with their preferences, announced his withdrawal from the commission at one point. He wrote that he wished to «avoid the discomfort of feeling like an intruder in an environment where relationships between the community and the professional have long been established».³⁶ In the end, however, the authorities continued to support the project, and Michelucci's Chiesa di Longarone was built, facing its antithesis, the inoperative Vajont dam.

Although it is true, as the parish strongly contests, that Michelucci's evocation of the Calvary is central to the design of the Chiesa di Longarone, this centrality does not function as a reenactment of pain but rather as a reorientation of how pain is received. The cross, in this case, becomes a point of departure for a new regime of visual and spiritual attention. Michelucci, in his formal zeal, seeks to transform the act of mourning into an exercise in reading and perception: of the land, of history, of memory, and of loss. While forceful, Michelucci's gesture toward the community of Longarone involves cultivating a receptivity that exceeds representation and fosters non-static contemplation. By reorganizing visibility around signs and by providing the conditions for re-learning how to perceive them, Michelucci's church resists the technosphere, bending its logic from within – by using its materials, bureaucratic infrastructure, and scale – to orient attention toward another modality of being.

For example, the spiral forms and fractured lines of the building invite the visitor into a space where signs must be discerned rather than passively absorbed. The Calvary, evoked by the bell tower and steeple, reconfigures perception by producing a strong sensory response through its unexpected form. This, in turn, enables the viewer to access a state of attentiveness in which memory is neither fixed nor complete but continually unfolding. The Calvary-centered design of the church, in dialogue with the mountain behind it, opens a perceptual breach – a moment in which the absence of a time past asserts itself through sensation. In this way, involuntary memory reactivates what has been submerged by the technosphere: the signs of the environment and the memory of an announced disaster. This regime of visibility and perception marks a decisive break between Michelucci's intervention and the visual logic of the technosphere, which operates through instrumental clarity, legibility, and control. In contrast, the church stages what Gilles Deleuze, quoting Proust, calls a «morsel of time in the pure state»,³⁷ meaning a temporal fold in which the memory of what was lost becomes palpable not because it is recalled but because it is allowed to haunt the present as absence.

³⁶ G. della Longa, *Ri-costruire identità. Le chiese e i cimiteri di Erto e Vajont*, in “Monografia sul Vajont (1963-2023)”, a cura di N. Aprilis, G. Dri, Rassegna Tecnica del Friuli-Venezia Giulia & Notiziario Ingegneri, LXIX, 2023, pp. 42-51, p. 43.

³⁷ G. Deleuze, *Proust and Signs*, trans. R. Howard, The Athlone Press, London 2000, p. 61.

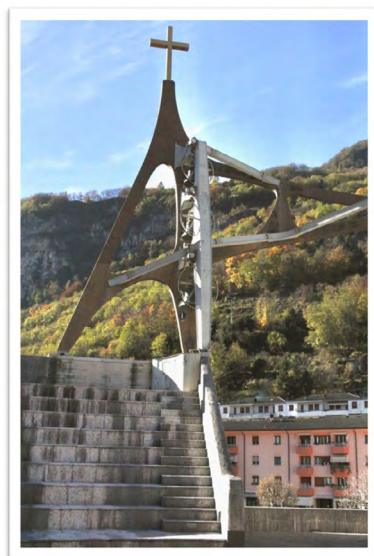


Figure 6. The bell tower and steeple evoking the Calvary and facing the mountain.³⁸

The fluid spaces of the Chiesa di Longarone suspend the viewer in a temporal threshold, which creates the conditions for a search – a process of learning to read signs. As Deleuze notes, «the sign and truth»³⁹ are the objects of this process. When designing the Chiesa di Longarone, Michelucci was careful not to create an architecture that is commemorative but which still maintains elements of a memorial. The structure does not use a representative schema; the difference it articulates lies between invoking memory through a direct temporal link – such as reconstructing a structure that was destroyed or a memory of the past – and, in Michelucci's case, creating an environment in which what is lost can be experienced as lost and absent (rather than recovered) through a process of active, dynamic signification. Thus, when the parish notes that «it does not create that atmosphere of warmth, intimacy, and contemplation which are a fundamental need of the religious spirit of our people»,⁴⁰ this is indeed true. The space, instead of consoling and reconciling, creates the conditions for memory to register disappearance as lived intensity. For Deleuze, «memory is valid only as a faculty capable of interpreting certain signs»⁴¹ because «what is essential is not to remember, but to learn».⁴² Seen through this lens, the church becomes a medium for learning to read discernible signs and to recall «the ineffable vision... made of the mixture of survival and of nothingness»⁴³ – a vision recalled in Valeria's testimony. Within the space of the Chiesa di Longarone, to perceive is to remember differently: to allow the past to fold into the present not as content but as absence.

Michelucci's decision to structure the interior of the Chiesa Monumentale as an amphitheatre rather than following the traditional axial rows of pews constitutes one of the most radical spatial gestures of the project. The circular, descending configuration breaks with the linear logic of liturgical space – a logic historically tied to hierarchy, processional movement, and visual focus on a central altar – and instead fosters a

³⁸ Photograph by the author, October 9, 2024.

³⁹ G. Deleuze, *Proust and Signs*, trans. R. Howard, The Athlone Press, London 2000, p. 91.

⁴⁰ G. della Longa, *Ri-costruire identità. Le chiese e i cimiteri di Erto e Vajont*, in "Monografia sul Vajont (1963-2023)", a cura di N. Aprilis, G. Dri, Rassegna Tecnica del Friuli-Venezia Giulia & Notiziario Ingegneri, LXIX, 2023, pp. 42-51, p. 43.

⁴¹ G. Deleuze, *Proust and Signs*, trans. R. Howard, The Athlone Press, London 2000, p. 91.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid., p. 63.

sense of communal gathering that is spatially open, fluid, and decentred. The amphitheatre does not direct the gaze toward a fixed sacred object but disperses it across a dynamic field, inviting each visitor to inhabit the space differently, to participate in a form of memory that is collective yet unresolved. This spatial configuration also speaks to the kind of community that the church addresses itself to – or more precisely, the kind of community it invokes in its very fragmentation. The curved and layered seating of the amphitheatre suggests a series of singular viewpoints, discontinuous and partial, each oriented toward the outside, toward a horizon in which one is always waiting for someone absent to arrive. This shared exposure to absence gestures in the direction of what Maurice Blanchot calls «the unavowable community»⁴⁴ and Jean-Luc Nancy «being-in-common»⁴⁵: concepts of community founded through the shared experience of loss, finitude, and the impossibility of full presence.



Figure 7. The internal amphitheatre.⁴⁶

For Deleuze, absence is the generative core of any act of searching. Involuntary memory – which Michelucci's church stimulates in its evocation of familiar forms while fundamentally changing their configuration, as the senses connect the familiar with the different, the indeterminate, the unfinished, the maimed – leads, on one hand, to the remembrance of lost vernacular epistemic practices (the reading of signs) and the ongoing suspension of memory as a recognition of the trauma without closure and compensation. Trauma, loss, and displacement are not, therefore, subjected to a regime of erasure and blindness but rather re-signified as the core of the present. The amphitheatre, in this light, is a temporal machine that orbits an absent centre, endlessly deferring resolution. It is this absence at the core that sustains its movement and the perception that it organizes.

Michelucci's departure from classical liturgical form is further reinforced by the presence of another amphitheatre, this time in open air atop the church. The upper level functions as an exposed civic terrace,

⁴⁴ M. Blanchot, *The Unavowable Community*, trans. by P. Joris, Station Hill Press, Barrytown, New York 1988.

⁴⁵ J. L. Nancy, *The Inoperative Community*, ed. by P. Connor, trans. by P. Connor, L. Garbus, M. Holland, S. Sawhney, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN 1991.

⁴⁶ Photograph by S. Giftthaler, in J. Glancey, *Giovanni Michelucci's dramatic concrete church in the Italian Dolomites*, in "Wallpaper", on March 16, 2024, <https://www.wallpaper.com/architecture/santa-maria-immacolata-giovanni-michelucci-italia>.

opening toward the valley and facing the derelict Vajont dam. This spatial arrangement enacts a counter-technospheric logic that exposes the viewer to the landscape of the catastrophe. Contrary to the dam's system of containment and control, the amphitheatre opens to a horizon where the subject of the search becomes a witness to the geological trauma. The open structure orients the viewer toward a kind of speculative mourning: the site of the dam, alongside the view of Monte Toc, demands a semiotic reintegration of the environment. The spatial alignment transforms the dam from a monument of technocratic domination into a failed structure seen from the perspective of history – a perspective greater than the technological abstraction of the dam's semiotic regime and one that includes signs of geology, communities, and loss. Viewers are thus transformed into active participants in a mnemonic ecology in which the act of looking becomes a practice of critical remembrance.



Figure 8. The external amphitheatre of the Chiesa di Longarone.⁴⁷

Therefore, in the wake of a disaster born from the blindness of technocratic ambition, the Chiesa di Longarone stages a reconfiguration of space, memory, and the conditions of perception. Whereas the Vajont dam lingers on as a fossil of a regime of control, Michelucci's church unfolds as a gesture toward a regime of perception attuned to signs, absence, and silence. If the dam exemplifies the technosphere's drive to abstract, contain, and erase, the church counters it with an architecture of exposure that calls forth the unspoken and unhealed. The two amphitheatres and the elliptical structure of the church set in motion a learning apparatus that amplifies the absence at the heart of the community and rehearses a continuous movement around what can no longer be recovered. By refusing closure, it reclaims the right to mourn without consolation, to remember without monumentality, and to imagine community as a shared openness to loss. In this way, Michelucci's radical break with the aesthetics of the technosphere begins with a mimetic proximity to the architecture of control and ultimately unfolds into the invention of a visual and affective apparatus through which memory is constituted in the interval of suspended attention.

⁴⁷ Photograph by S. Giftthaler, in J. Glancey, *Giovanni Michelucci's dramatic concrete church in the Italian Dolomites*, in "Wallpaper", on March 16, 2024, <https://www.wallpaper.com/architecture/santa-maria-immacolata-giovanni-michelucci-italia>.

BIBLIOGRAPHY:

- Armiero, M., *La tragedia del Vajont: Ecologia politica di un disastro*, Giulio Einaudi, Torino 2023
- Bardeschi, M. D., Kiesler, *the Florentine School and the Curving of the World* (1966), in “Histories of Postwar Architecture”, Vol. 10, 2022, pp. 75-81, <https://doi.org/10.6092/issn.2611-0075/17720>.
- Blanchot, M., *The Unavowable Community*, trans. by P. Joris, Station Hill Press, Barrytown, New York 1988.
- Calzana, C., *Witnesses, Memories, and Places of after Catastrophe: The Vajont Dam Case* in “AHM Conference 2022: Witnessing, Memory, and Crisis”, Vol. 1, Amsterdam University Press, 2022, pp. 144-151.
- Cauteruccio, I., *Intervento degli alpini nella tragedia del Vajont*, in “Sei un alpino se”, online source, <https://sites.google.com/site/mulidellacadore/racconti-e-poesie/intervento-degli-alpini-nella-tragedia-del-vajont>)
- Co, F. D., *Giovanni Michelucci: A Life One Century Long*, in “Perspecta”, 1992, pp. 99-115.
- Conforti, C., Dulio, R., Marandola, M., Musumeci, N., Ricco, P., *La stazione di Firenze di Giovanni Michelucci e del Gruppo Toscano 1932-1935*, Electa, Firenze 2016.
- De Ferrari, F., Brandlhuber, A., *Don't Follow the Rules, Create Them!*, in “Laws”, 104, 2020, pp. 12-33.
- Deleuze, G., *Proust and Signs*, trans. R. Howard, The Athlone Press, London 2000.
- Della Longa, G., *Ri-costruire identità. Le chiese e i cimiteri di Erto e Vajont*, in “Monografia sul Vajont (1963-2023)”, a cura di N. Aprilis, G. Dri, Rassegna Tecnica del Friuli-Venezia Giulia & Notiziario Ingegneri, LXIX, 1963, pp. 42-51.
- Genevois, R., Tecca, P. R., *The Vajont Landslide: State-of-the-Art* in “Italian Journal of Engineering Geology and Environment”, pp. 15-39, 2013, <https://doi.org/10.4408/IJEGE.2013-06.B-02>
- Giftthaler, S. in Glancey, J., *Giovanni Michelucci's Dramatic Concrete Church in the Italian Dolomites*, in “Wallpaper”, on March 16, 2024, <https://www.wallpaper.com/architecture/santa-maria-immacolata-giovanni-michelucci-italia>
- Haff, P. K., *Technology as a Geological Phenomenon: Implications for Human Well-being*, in “Geological Society, London, Special Publications”, 395.1, 2014, pp. 301-309.
- Istituto di Ricerca per la Protezione Idrogeologica, *9 Ottobre 1963. Il disastro del Vajont*, in “Popolazione a Rischio da Frana e da Inondazione in Italia”, <https://polaris.irpi.cnr.it/9-ottobre-1963-il-disastro-del-vajont/>
- Lecco, *Vajont. Per non dimenticare*, in “Prime Lecco”, 2023, <https://primalecco.it/tempo-libero/eventi/vajont-per-non-dimenticare/>
- Masè, G., Semenza, M., Semenza, P., Turrini, M.C., *Le foto della frana del Vajont. La scoperta dell'antica frana. Le fotografie e gli studi geologici di Edoardo Semenza, Franco Giudici e Daniele Rossi, prima e dopo la catastrofe del 9 ottobre 1963*, K-flash, Ferrara 2004, (3 maps & CD-ROM).
- Merlin, T., *Sulla pelle viva: come si costruisce una catastrofe: il caso del Vajont*, Cierre, Caselle 2004.

- Nancy, J. L., *The Inoperative Community*, ed. by P. Connor, trans. by P. Connor, L. Garbus, M. Holland, S. Sawhney, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN 1991.
- Niccolini, F., *Timeline of a Disaster: From the Construction of the Vajont Plant to the Trial*, tr. A. del Vesco, in “Vajont Foundation”, https://fondazionevajont.org/wp-content/uploads/2024/10/Cronologia_inglese.pdf
- Paolini, M., Vacis, G., *Il Racconto del Vajont*, Garzanti, Milano 2013.
- Paronuzzi, P., Bolla, A., *I tecnici di fronte alla complessità del Vajont: carenze conoscitive e accondiscendenza*, in “Monografia sul Vajont (1963-2023)”, a cura di N. Aprilis, G. Dri, Rassegna Tecnica del Friuli-Venezia Giulia & Notiziario Ingegneri, LXIX, 2023, pp. 78-85.
- Petrocelli, C., *Stability of the Vajont dam: the precision calculations of the Ferranti Mark I*, in “SIGCAS Comput. Soc.”, Vol. 50, 3, 2021, p. 9, <https://doi.org/10.1145/3557900.3557904>
- Prestininzi, A., *Editoriale*, in “International Conference on Vajont 1963-2013”, eds. R. Genevois, A. Prestininzi, Vol. 6, Sapienza Università Editrice, 2013, pp. 3-4.
- State Archives of Belluno, Tina Merlin Cultural Association, Vajont Foundation of October 9, 1963, *Archival funds of the Vajont Criminal Proceedings*, https://media.unesco.org/sites/default/files/webform/mow001/35_38%252B.pdf
- Temper, L., Martinez-Alier, J., “Vajont Dam disaster, Italy” in the Global Atlas of Environmental Justice, 2015, <https://ejatlas.org/print/vajont-dam-disaster-italy>
- UNESCO. *Criminal Proceedings of the Vajont Dam Disaster*. <https://www.unesco.org/en/memory-world/criminal-proceedings-vajont-dam-disaster>
- Ward, W., *Rationalism: Architecture in Italy between the Wars*. “Thirties Society Journal”, 1987, pp. 32-41.
- Zanolli, R., *Vajont: Cronaca di una tragedia annunciata*. De Bastiani, Godega di Sant’Urbano 2016.

BEYOND CAPACITY: EXAKTE PHANTASIE AND THE RECONFIGURATION OF EDUCATIONAL NORMATIVITY

Audrius Pocius

 ORCID: 0000-0001-5789-2810

Vilnius University (03nadee84)

Contacts: audrius.pocius@fsf.vu.lt

ABSTRACT

This article argues for rethinking education in the Anthropocene as a site for reconfiguring subjectivity, rather than a reactive response to crisis. Framing the climate crisis as an aesthetic and phenomenological challenge, following Scott Hamilton and Dipesh Chakrabarty, it explores how ontological insecurity undermines the imagination of alternative futures. Drawing on Gayatri Chakravorty Spivak's concept of planetarity, the article proposes an ethical and epistemological shift beyond universalizing frameworks, foregrounding alterity and contingency as central to educational thought. The argument develops through Theodor W. Adorno's negative dialectics and his notion of education after Auschwitz, offering a model of negative normativity grounded in critical reflection on historical rupture and epistemic limits. Central to this is Adorno's concept of *exakte Phantasie*, reimagined here as a pedagogical practice of receptive and speculative imagination. As a form of *ars inveniendi*, it fosters critical hope and imaginative agency within conditions of ecological and ontological uncertainty. Adorno's critical and material reconceptualization of imagination, I argue, offers a new – performative – interpretation of aesthetic education, which is attuned to address contemporary socioeconomical and ecological challenges.

Keywords: : Aesthetic Education, Phantasie, Adorno, imagination

OLTRE LA CAPACITÀ: EXAKTE PHANTASIE E LA RICONFIGURAZIONE DELLA NORMATIVITÀ EDUCATIVA

Questo articolo sostiene la necessità di ripensare l'istruzione nell'Antropocene come luogo di riconfigurazione della soggettività, piuttosto che come risposta reattiva alla crisi. Inquadrandolo la crisi climatica come una sfida estetica e fenomenologica, seguendo Scott Hamilton e Dipesh Chakrabarty, esplora come l'insicurezza ontologica minacci l'immaginazione di futuri alternativi. Attingendo al concetto di planetarità di Gayatri Chakravorty Spivak, l'articolo propone un cambiamento etico ed epistemologico che va oltre i modelli universalizzanti, mettendo in primo piano l'alterità e la contingenza come elementi centrali del pensiero educativo. L'argomentazione si sviluppa attraverso la dialettica negativa di Theodor W. Adorno e la sua nozione di educazione dopo Auschwitz, offrendo un modello di normatività negativa fondato sulla riflessione critica sulla rottura storica e sui limiti epistemici. Al centro di tutto ciò c'è il concetto di Adorno di *exakte Phantasie*, qui reimmaginato come pratica pedagogica di immaginazione



ricettiva e speculativa. Come forma di *ars inveniendi*, essa promuove la speranza critica e l'azione immaginativa in condizioni di incertezza ecologica e ontologica. La riconcettualizzazione critica e materiale dell'immaginazione di Adorno, sostengo, offre una nuova interpretazione – performativa – dell'educazione estetica, in sintonia con le sfide socioeconomiche ed ecologiche contemporanee.

Parole chiave: Educazione estetica, Phantasie, Adorno, immaginazione

1. ONTOLOGICAL INSECURITY AND THE CRISIS OF EDUCATIONAL FUTURITY

In the context of the Anthropocene, political theorist Scott Hamilton observes, society faces a paradox. Anthropogenic climate change diagnoses a human condition as a state of crisis that at once assumes deep entanglement with nature and insurmountable alienation from it. This dual character generates «ontological insecurity», an «existential discontinuity, in which humanity must secure itself in the future from itself in the present». ¹ This paradox paralyzes meaningful action, despite widespread calls to address looming environmental and societal crises. Moreover, Dipesh Chakrabarty deepens this diagnosis, arguing that these contradictions arise from an inability to subjectively experience the environment as a space for tangible action. He emphasizes that «the mode of being in which humans collectively may act as a geological force is not the mode of being in which humans—individually and collectively—can become conscious of being such a force.» ² Hence, before such problems can be framed politically, changes to life-supporting planetary systems need to be addressed as phenomenological and aesthetic challenges.

This double bind often leads to calls for increased societal awareness and environmental responsibility, positioning education as a primary means of addressing the climate crisis. ³ As a result, reimagining education has become central to contemporary debates in theory and policy. ⁴ As observed by Anette Gough, a consensus shared among both policy makers and academics is that education needs to be perceived less as an instrument for securing sociocultural reproduction and transmission of existing knowledge and more as a catalyst for social and cultural change. Education in the Anthropocene, Gough writes, «needs to be socially reconstructive and transformative – business as usual and social reproduction in a neo-liberal and neo-conservative agenda will not work as society and our environment has changed so much.» ⁵ at the start of the nuclear age, or some other time, both earlier and later than these dates. The term itself is also contentious because of its humanist and human supremacy focus, and the way it hides troublesome differences between humans (including gender and cultural differences

Critics, however, argue that framing education reactively can erode futural imagination by subsuming «ontological categories like time, space, possibility, and experience into the penumbra of crisis», thereby intensifying ontological insecurity and contributing to what Graham B. Slater describes as a «social ontol-

¹ S. Hamilton, «Securing Ourselves from Ourselves? The Paradox of “Entanglement” in the Anthropocene», *Crime, Law and Social Change*, 68, nr. 5, 2017, p. 580.

² D. Chakrabarty, *The Climate of History in a Planetary Age*, University of Chicago Press 2021, p. 185.

³ See UNESCO Changing Minds, Not the Climate: The Role of Education. 2017 and Education for Sustainable Development, UNESCO Publishing, 2020.

⁴ For a broader analysis, see A. Pocius, «Education as Performative Contradiction: Limits (And Possibilities) of Subjectification in the Anthropocene», *Acta Paedagogica Vilnensia*, 53, Vilnius University 2025, pp. 42–56.

⁵ A. Gough, «Education in the Anthropocene», in *Oxford Research Encyclopedia of Education*, by Annette Gough, Oxford University Press, 2021. “plainCitation”.” Annette Gough, «Education in the Anthropocene», in *Oxford Research Encyclopedia of Education*, by Annette Gough (Oxford University Press, 2021

ogy of crisis». As a result, education risks producing precarious subjectivities rather than opening spaces for new possibilities.⁶

Further, commenting on Greta Thunberg's vocal protests against perceived irresponsibility of adults, Toscano and Quay highlight the risk that education, when reduced to a tool for managing crisis, becomes a form of indoctrination—imposing a «new world order» saturated with the assumptions and failures of the old. They stress that such an approach not only robs the young of their role in inaugurating the truly new but substitutes their unique potential for renewal with an illusory future modeled on the past. These “novel” visions—whether utopian or dystopian—risk becoming a fait accompli, foreclosing the disruptive and spontaneous possibilities intrinsic to youth's role as newcomers to the world.⁷

Education scholar Anna-Katrina Holfelder identifies a similar contradiction at the heart of contemporary educational discourse: the belief that a sustainable future can be secured through proper education coexists with a deep societal conviction that the future is both unpredictable and predetermined. Both conventional and ‘progressive’ models of environmental education, she argues, fail to foster subjective determination and responsibility, as they impose a foreclosed sense of futurity. As she writes, in both cases, the future is not understood as open or shaped by human actions. Education becomes an instrument for attaining predetermined objectives, contradicting the ideals of self-determination and openness⁸. For Holfelder, climate change and the neoliberal instrumentalization of education together undermine the normative core of educational ideals, particularly those of subjectification, citizenship, responsibility, and freedom. This fosters detachment and disillusionment, making it harder for students to see their future as something they can actively shape.

In this context, as Jan Jagodzinski suggests, «education is in need of some serious fabulation»⁹. Contemporary education confronts ambiguous experiences of societal and environmental alterity, without the shelter of normative frameworks that might dispel these ambiguities. I argue that in order to foster a meaningful sense of futurity, education must be reconceived not as a response to crisis, but as the site where subjectivity itself is reconfigured. In the aftermath of the Anthropocene, historically central ideas of subject formation—reason, autonomy, and freedom—have become partially unstable. They can no longer retain their normative authority when faced with such contradictory experience. In this light, rethinking subjectification becomes a pedagogical imperative—not as a pre-defined *telos*, but as an open-ended negotiation of limits and possibilities. The challenge, then, is to resist what Debbie Sonu calls «a momentary ethics temporarily satisfied through contained activity and manipulation».¹⁰ Instead, pedagogy must become, as Carrie Campbell suggests, «a field of discourse that allows us to pose critical questions and actions that re-frame and reinterpret freedom and agency in the face of the ‘limits and limitations’ imposed on us through the Anthropocene».¹¹

⁶ G. B. Slater, ‘Education as Recovery: Neoliberalism, School Reform, and the Politics of Crisis’, *Journal of Education Policy* 30, no. 1, 2015, p. 7.

⁷ M. Toscano and J. Quay, “‘How Dare You!’ When an Ecological Crisis Is Impacted by an Educational Crisis: Temporal Insights via Arendt”, *Educational Philosophy and Theory* 55, no. 10, 2023, p. 1143.

⁸ Anne-Katrin Holfelder, *Towards a Sustainable Future with Education?*, in “*Sustainability Science*” 14, no. 4, 2019, p. 944.

⁹ J. Jagodzinski, *The Precarious Future of Education: The Speculative Fictions of Education* in Jan Jagodzinski, ed., *Precarious Future of Education: Risk and Uncertainty in Ecology, Curriculum, Learning, and Technology*, New York: Palgrave Macmillan, 2017, p. 3.

¹⁰ Debbie Sonu and Nathan Snaza, *The Fragility of Ecological Pedagogy: Elementary Social Studies Standards and Possibilities of New Materialism*, in “*Journal of Curriculum and Pedagogy*” 12, no. 3, 2015, p. 273.

¹¹ C. Campbell, *The Anthropocene Subject and Emancipation: The Challenge of “Emancipatory” Pedagogy in an Era of Climate Crisis* in Nataša Lacković et al. (ed by), *Rethinking Education and Emancipation: Diverse Perspectives on Contemporary Challenges*,

Inevitably, this reimagining requires, as David A. Greenwood writes, revising our «guiding metaphors, that suggest what is real and important, what counts and does not count, what is worth knowing, and how knowledge itself should be approached».¹² Kristupas Sabolius offers one such intervention by shifting from the concept of environment—predicated on stable epistemological structures that privilege the human—toward the dynamic notion of milieu. As he writes, «The concept of milieu encompasses dynamism and a creative moment, suggesting that the milieu itself is never given as a stable or defined structure: it requires the recognition and enacting of relationality.»¹³ Drawing on Simondon, Sabolius identifies the Anthropocene as the experience of an alienated milieu—a loss of relationality that impoverishes the capacity to perceive one’s surroundings as a horizon for action and receptivity.

In this light, subjectification is neither a teleological formation toward self-identity nor its dissolution into distributed agencies. In education, it becomes a rearticulation of subjective closure as a site of openness towards the milieu – a relational practice of negotiating what Gert Biesta calls «qualified freedom». Existentially, he describes this as a perpetual effort of remaining in the difficult «middle ground» between withdrawal and engagement, where at one end we encounter the risk of world-destruction; at the other – self-destruction.¹⁴

Cary Wolfe furthers this argument: «The very thing that separates us from the world connects us to the world, and self-referential, autopoietic closure... is generative of openness to the environment». Limits do not enclose subjectivity but enable new forms of relationality. As Wolfe writes, «closure increases, by constituting elements more capable of being determined, the complexity of the environment that is possible for the system»¹⁵.

Framed thus, a rearticulation of subjective closure underwrite both actual and virtual possibilities for acting within the associated milieu, while educational subjectification can be understood as a critique of human capacity: recognizing that our capacities simultaneously constitute our limitations. This frames the experiential challenge of the Anthropocene as an aesthetic one—what Tom Huhn describes as «the capacity to liberate ourselves continuously from the very faculties that, paradoxically, constitute us»¹⁶.

This rethinking of subjectification necessitates reconsidering the normative content of education’s guiding concepts: freedom, responsibility, and agency. These must emerge from within aesthetic and relational complexities rather than from pre-given ideals. In what follows, I turn to Gayatri Spivak’s critique of globality and her notion of planetarity to explore how aesthetic entanglement with alterity and contingency might reconfigure subjective agency. I then return to Adorno’s negative dialectics to develop *exakte Phantasie* as a rigorous pedagogical practice—one that fosters imaginative, responsible action in the Anthropocene.

Palgrave Studies in Educational Philosophy and Theory, Cham: Springer International Publishing 2024, p. 93.

¹² D. A. Greenwood, *Culture, Environment, and Education in the Anthropocene* in *Assessing Schools for Generation R (Responsibility)*, ed. Michael P. Mueller, Deborah J. Tippins, and Arthur J. Stewart, vol. 41, Contemporary Trends and Issues in Science Education, Dordrecht: Springer Netherlands 2014, p. 283.

¹³ K. Sabolius, *How Can We Learn from Milieus?*, “Acta Paedagogica Vilnensia” 53 2025: p. 13. Humphreys and Blenkinsop (2017

¹⁴ G. Biesta, *Risking Ourselves in Education: Qualification, Socialization, and Subjectification Revisited*, “Educational Theory” 70, no. 1 (February 2020): p. 97.

¹⁵ C. Wolfe, *What Is Posthumanism?*, Posthumanities Series, v. 8, University of Minnesota Press 2010, p. 21.

¹⁶ T. Huhn, *Aesthetic Education, Human Capacity, Freedom*, in N. Ross (Ed.), *The Aesthetic Ground of Critical Theory*. (pp. 177–179). Rowman & Littlefield Publishers, p. 178

2. FROM GLOBALITY TO PLANETARITY: RETHINKING EDUCATIONAL NORMS

In her essay *Imperative to Reimagine the Planet*, Gayatri Chakravorty Spivak criticizes the concept of globality, arguing that it creates the illusion that cultural, political, and economic contradictions can be subsumed under a single denominator and managed within a homogeneous matrix of abstract space. Unlike material geographical and social parameters, globality is structured through networks of global exchange and information flows, which are not neutral but reduce social and cultural differences to a centralized system of control. Spivak illustrates this by stating: «The globe is on our computers. It is the logo of the World Bank. No one lives there; and we think that we can aim to control globality. The planet is in the species of alterity, belonging to another system; and yet we inhabit it, indeed are it.»¹⁷

As a totalizing image, globality does not simply define external space but shapes possible experiences and subjective relations to the world. It imposes a fixed framework on pragmatic, ethical, and cultural possibilities, particularly in relation to otherness — whether marginalized communities, non-human entities, or forces of nature and technology beyond human scale. Like the slogan “think globally, act locally,” it assumes a part-whole relation in which each part is identical in relation to the whole, while the whole remains abstract.

As a counterpoint, Spivak proposes to rewrite the globe as a planet¹⁸. Unlike the conceptually closed system of globality, which seeks total comprehension, the planet functions as a radical horizon of alterity—politically and ethically engaged yet irreducible to a single epistemic framework. The planet is fragmented, uneven, and materially conditions different subjective perspectives, making it impossible to be rationalized under a universal definition. Spivak contrasts planetary being with global agency:

If we imagine ourselves as planetary accidents rather than global agents, planetary creatures rather than global entities, alterity remains underived from us, it is not our dialectical negation, it contains us as much as it flings us away-and thus to think of it is already to transgress, for, in spite of our forays into what we metaphorize, differently, as outer and inner space, what is above and beyond our own reach is not continuous with us as it is not, indeed, specifically discontinuous.¹⁹

Because planetarity resists being fully assimilated into dominant epistemic structures, it forces an engagement with the limits of perception and knowledge. In education, this has crucial implications. Planetarity neither affirms nor negates global epistemology. Instead, it reterritorializes it. It disrupts its inherited oppositions such as universal/particular, center/periphery, and self/other. Spivak’s perspective does not prescribe new universal principles but instead enables a questioning of how educational models sustain epistemic structures and how they might be rethought.

This shift is particularly relevant to aesthetic education, which does not seek to resolve contradictions but rather to develop the capacity to engage with their complexity. Rather than a new normative system, planetarity serves as a regulative idea for rethinking categories like justice, freedom, and responsibility. Put more forcefully, it requires an aesthetic education oriented towards «an epistemological change that will

¹⁷ G. C. Spivak, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2012, p. 338.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ G. C. Spivak, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, p. 339.

rearrange desires»²⁰. If globality presumes a homogeneous knowledge system, planetary thinking requires a pedagogy that sustains epistemological uncertainty, questioning the very frameworks through which meaning is constructed²¹.

Spivak's concept of freedom reflects this shift. She rejects the idea of freedom from responsibility and instead redefines freedom as the right to assume responsibility²². This marks a departure from abstract notions of rights and places responsibility in a concrete relationship to alterity — a capacity to respond without reducing the other to one's own epistemic structures. This resonates with Gert Biesta's idea that subjectivity in education is not about asserting autonomy but about recognizing the conditions that shape freedom itself. If we are to engage with planetary thinking, we must ask: How can we assume the limits that define us and recognize them as conditions for collective action, cultural self-determination, and coexistence?

This question highlights not only the critical potential of aesthetic education but also its transformative possibilities. Education shaped by planetarity is not merely a site of critique but one where normative structures can be reimagined through engagement with concrete aesthetic experience. Spivak insists that this is not about abandoning tradition but about actively taking responsibility for its inheritance and transformation — what she calls «ab-use»²³ — by working within tradition while exposing and claiming its epistemic limits as a new point of departure. Aesthetic education, in this sense, does not seek to define identity in positive terms but through a reflection on non-identity, cultivating openness to those whose existence is marginalized by economic and cultural structures of power.

Thus, planetarity challenges the universalizing tendencies of global knowledge, not by rejecting tradition wholesale, but by repositioning education as a site for negotiating new modes of thought. It invites us to rethink how epistemic structures condition freedom, how aesthetic experience can foster new political imaginations, and how responsibility might be redefined not as a burden but as an enabling condition for collective agency.

The notion of planetary thought provides us with a guiding educational metaphor for thinking normativity without claiming universal validity. Even further, Spivak effectively problematizes universality while resisting the plunge into relativism. Her approach compels us to reconsider how epistemological structures shape ethical and political engagement, making aesthetic experience the primary site for cultivating responsibility—one that emerges as a right toward one's own capacities for engaging with the world. This is specifically where the recognition of the limitations of subjectivity may also reveal an opening toward futural possibilities.

Yet, while Spivak's notion of aesthetic education offers an important reorientation for education, it does not provide a fully developed conceptual framework for engaging with normativity in its critical and aesthetic dimensions. Here, I argue, Adorno's negative dialectics provide a significant contribution—offering a concrete method for reimagining normativity as an ongoing negotiation between critique and possibility. His thought not only aligns with Spivak's reconceptualization of responsibility but further radicalizes it by foregrounding the tensions within aesthetic experience. More importantly, it provides us with a concrete interpretative model for rethinking normative frameworks guiding education, as well as a tangible pedagogical agenda.

²⁰ G. C. Spivak, p. 9.

²¹ G. C. Spivak, p. 342.

²² G. C. Spivak, p. 346.

²³ G. C. Spivak, p. 3.

3. NEGATIVE NORMATIVITY AND THE PEDAGOGICAL IMPERATIVE AFTER AUSCHWITZ

Adorno's engagement with teaching cannot be categorically separated from his philosophical work, as in both cases, he sought to address a fundamental impasse: the necessity of an epistemic shift in society and the seeming impossibility of that very shift. As Volker Heins observes, Adorno's idea of education was not simply about restoring democratic institutions but about «the transformation of the ideas and habits of citizens»²⁴. This makes Adorno's reflections on education particularly significant in this context: it is through education that his philosophy—often deemed excessively negative or pessimistic—opens a way to engage with a question he considered essential: «how a thinking obliged to relinquish tradition might preserve and transform tradition»²⁵.

Education, in this sense, had to reckon with the historical rupture left by Auschwitz—not by offering moral prescriptions or ideological reconciliations but by cultivating a habit of critical vigilance and resistance to regression. This, for Adorno, meant fostering an ethical stance that resists the normalization of past atrocities by making their memory an active force in the present. In *Education After Auschwitz* Adorno formulates a new categorical imperative for education with the following statement: «The premier demand upon all education is that Auschwitz not happen again. Its priority before any other requirement is so absolute that I believe I do not need to justify it.»²⁶

The figure of Auschwitz here functions in a way that fundamentally complicates the relationship between particularity and universality. It operates in two distinct yet intertwined registers: first, as a concrete event that resists rationalization or integration into historical continuity, and second, as a synecdoche—an allegory for systemic violence embedded in modernity. While Auschwitz remains a singular historical event, in Adorno's imperative, it marks a radical break that negates the Enlightenment's progressive teleology, thereby gaining a universal *meaning*. However, Adorno does not seek to transform Auschwitz into a fixed moral maxim but rather insists on recognizing it as a materially embedded social fact—one that already conditions the possibilities of individual and collective self-determination. As Davies observes: «That is what 'after Auschwitz' means: the environment is contaminated.»²⁷

Hence, Adorno retains an open futurity, as his demand is not for historical closure, but aimed at a re-orientation toward its non-recurrence: «to arrange one's thoughts and actions so that Auschwitz does not repeat itself»²⁸. This imperative is new not in its content, but in its form. Unlike the Kantian maxim, it is not grounded in a rational, universally applicable rule, but rather critical reflection on materially grounded – aesthetic – experience: «A discursive consideration [of this imperative] would be a mockery, for the new imperative gives us a corporeally felt moral addendum.»²⁹

Adorno reconstructs normativity through a contradiction between particular experience and universal concept—a negative normativity grounded in historical rupture. Consequently, Adorno's approach does

²⁴ V. Heins, *Saying Things That Hurt: Adorno as Educator*, "Thesis Eleven" 110, no. 1, 2012, p. 72.

²⁵ T. W. Adorno, *Negative Dialectics*, London: Taylor & Francis 2004, p. 55.

²⁶ T. W. Adorno, *Education After Auschwitz* in *Critical Models: Interventions and Catchwords*, New York: Columbia University Press 2005, p. 191.

²⁷ M. L. Davies, 'Education after Auschwitz' Revisited in Martin L. Davies ir Claus-Christian W. Szejnmann (ed.), *How the Holocaust Looks Now*, Macmillan UK 2006, p. 249.

²⁸ T. W. Adorno, *Negative Dialectics*, p. 365.

²⁹ Ibid.

not impose an ethical norm onto experience but derives it from experience itself—demanding critical reflection rather than moral affirmation.

This shift challenges classical subject-centered epistemology by prioritizing the object, suspending its determination by existing knowledge systems. As Bernstein argues, Adorno's imperative does not merely call for critical reflection but necessitates a transformation of the structures regulating everyday life³⁰. Education "after Auschwitz," then, cannot rely on memory politics or ethical precepts, nor can it remain bound to Enlightenment tradition that failed to prevent its occurrence.

If Auschwitz is understood not simply as an analogy for systemic violence, but as a synecdoche—a material fragment that immanently expresses social contradictions—then we can utilize Adorno's ideas as a model for reinterpreting normativity in education. Instead of prescribing doctrines, such interpretation would seek out and articulate experiential ruptures and open space for a possible «epistemological change that will rearrange desires» to use Spivak's expression. An Adornian perspective is fertile here, as it resists both moral universalism and historical relativism, instead demanding a continuous critical engagement with the contradictory character of experience.

Such notion of aesthetic education precludes closure of subjectivity and is based on anthropology of indeterminacy³¹. As such, it provides a minimal negative criterion for self-determination based on grounds of continuous critical self-reflection of experiential conditions of violence—not as a universal moral lesson, but as an active force disrupting complacency. As he states: «Perhaps we do not know what man is and what the right order of human affairs should be, but we do know what man should not be and what order of human affairs is wrong. Only in this real and concrete knowledge does something else, something positive, remain open to us.»³²

Finally, despite its radical critical engagement, this understanding of negative normativity avoids the infinite regress that sometimes plagues critical approaches to education, Carsten Büniger observes. Here, critique does not become the goal of education as such. It must stop where it encounters the materiality of the event, which exceeds the powers of rationalization. This suspension of rationalization is, in essence, a reflection on the limits of (human) capacity—it is this suspended negation of negation that gives critique its force and allows the aims of education to be defined negatively, as «the necessary negation of the negativity symbolized by Auschwitz.»³³

4. IMAGINING OTHERWISE: EXAKTE PHANTASIE AND THE CRITIQUE OF HUMAN CAPACITY

As seen above, Adorno's educational thought can be understood as an attempt to transform the foundational concepts that orient education—salvaging their emphatic content by negating their fixed meanings and, in doing so, opening possibilities for their renewal without prescribing in advance what that renewed

³⁰ J. M. Bernstein, *Intact and Fragmented Bodies: Versions of Ethics "after Auschwitz"* in "New German Critique" 33, nr. 1, 2006, p. 32.

³¹ C. Thompson, *Adorno And the Borders of Experience: The Significance of the Non-Identical For a 'Different' Theory of Bildung* in "Educational Theory" 56, no. 1, 2006, p. 82.

³² T. W. Adorno, "Individuum und Organisation" in *Gesammelte Schriften, t. 8: Soziologische Schriften I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, p. 457.

³³ C. Büniger, *Negative Normativität: Zur prekären Konstitution pädagogischer Kritik in Normativität in der Erziehungswissenschaft*, ed. Wolfgang Meseth et al., Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 2019, p. 97.

meaning should be. For example, as Ian Macdonald observes, Adorno endorses Kant's critique of immaturity, emphasizing the need to take responsibility for one's own thought and experience. Yet he simultaneously rejects Kant's concept of autonomy—an ostensibly kindred notion—because it posits a purely formal sphere of rational interiority, in which the self-legislating subject is bound solely by the moral law. Such an *a priori* account of morality, Macdonald explains, is for Adorno «utterly contradictory: in acting only in accordance with the abstract moral law, the subject abandons the lived, material and a posteriori context that calls for action and in which action happens.»³⁴ In this light, the analysis of Adorno's framing of 'Auschwitz' as an educational imperative provides a model for thinking normativity negatively—grounded in reflection on aesthetic experience. It is this mediated, embodied experience that becomes, for Adorno, the necessary site from which responsibility and ethical reflection must emerge.

Similarly, Daniel Cho points out that Adorno's notion of critical self-reflection should not be mistaken for introspection or self-analysis. Rather, it is an outwardly-oriented practice in which the self becomes a site for mediating contradictions of society as a whole—an expansive form of thinking that situates individual experience within a broader historical and social constellation.³⁵ However, this openness is only possible through an acute awareness of the closure that defines subjective epistemic structures. For Adorno, reflection, indeed, any thought that is truly productive, involves a certain «passivity»³⁶ – an awareness of the material and epistemic conditioning of the self, that allows for an expansive experiential field in which subjectivity is no longer the sole privileged point.

Therefore, for Adorno, reflection entails a paradoxical movement. It turns away from objects as they are immediately given in order to grasp the form of their givenness—understood as the expression of a subjective relation that constitutes their sedimented content. Such *intentio obliqua*, in Adorno's terms, is a secondary reflection that exposes the contingency of reflection itself by revealing its form as aesthetic semblance (*Schein*). From this aesthetic perspective, an object's apparent stability reflects not intrinsic qualities but the historical limits of our cognitive and pragmatic capacities.

As Thomas Huhn emphasizes, reflection itself bears an internal dialectic: it not only discloses the boundaries set by our capacities but simultaneously gestures toward the possibility of their transformation. Reflection reveals its own limit as a capacity—and in doing so, becomes a *meta-capacity*: the ability to establish a relation that remains undetermined in advance.³⁷ Every reflection is thus also a narrowing, as each determination imposes a boundary that defines not only the object but also our own epistemic horizon.

In this light, the ontological insecurity induced by the paradoxical character of the Anthropocene can be understood as the outcome of over-determination of our capacities. Without secondary reflection our modes of relating harden into tautological structures. Hence, subjectivity risks becoming subordinated and trapped within the recursive logic of its own faculties. The conditions of experience begin to coincide with the outcomes of production, rendering the world into a projection that reinforces its fixed identity. And yet, it is precisely against this constraint that reflection can open toward what is not yet determined—toward a singular encounter with otherness that resists familiar conceptual frameworks.

³⁴ I. Macdonald, *Cold, Cold, Warm: Autonomy, Intimacy and Maturity in Adorno*, "Philosophy & Social Criticism" 37, no. 6, 2011, p. 670.

³⁵ D. Cho, *Adorno on Education or, Can Critical Self-Reflection Prevent the Next Auschwitz?* in "Historical Materialism" 17, no. 1, 2009, p. 76.

³⁶ T. W. Adorno, *Notes on Philosophical Thinking* in *Critical Models: Interventions and Catchwords*, New York: Columbia University Press 2005, p. 129.

³⁷ T. Huhn, *Aesthetic Education, Human Capacity, Freedom* in Nathan Ross, ed., *The Aesthetic Ground of Critical Theory*, Rowman & Littlefield Publishers 2015, p.178.

The “passivity” required by such reflection entails yielding to the “preponderance of the object,” where semblance mediates the transgression of subjective closure by illuminating its contingency—shaped by cultural norms, habits of thought, social structures, needs, and desires. As Adorno writes, «In the places where subjective reason senses its own contingency, the primacy of the object shimmers through: that in the object which is not a subjective addition.»³⁸ The «warmth of things,»³⁹ as Adorno sometimes calls it, is not a positive intensification but the apprehension of an altogether different relation to the world—one discovered within the very materiality of experience and our capacities to respond to it.

Framed as a critique of capacity, aesthetic reflection offers both a challenge and an opportunity for rethinking education in the context of the Anthropocene. On the one hand, it compels us to reconsider the normative content of objectivity and truth, demanding a perspectival shift in how knowledge is conceptualized and enacted. Perhaps mirroring a turn from globality to planetarity in its orientation, Adorno’s educational thought invites a move away from a representational paradigm of knowledge toward a performative interpretation of knowing⁴⁰. From this perspective, education is no longer oriented solely by the question of how to know the world, or what we can say about how it is. Rather, it calls us to ask: what kind of relationship with the world does our knowledge materially express—and ultimately, what kind of relationship could it bring into being?

Through its critical, aesthetic engagement, Adorno’s educational thought grounds the guiding concepts of education—truth, autonomy, responsibility—in lived, materially mediated experience. It offers an interpretive framework that recharges these seemingly abstract ideas by recognizing traces of alterity within what appears most familiar: the concrete, if contradictory, materiality of anthropomorphic experience. Aesthetic reflection foregrounds the contingency of our mediated relation to the world, enabling an immanent transgression of human-centered perspectives without abandoning human determinacy. As J. M. Bernstein remarks, «Adorno’s philosophical project is to resurrect a legitimate anthropomorphism, an anthropomorphic nature»⁴¹. Crucially, this legitimacy is not grounded in a return to some unspoiled, mythical state, but rather in «a recovery of objects where object means a thing that exemplifies the entirety of what is human in tension with what is not.»⁴² Put otherwise, aesthetic education seeks to mobilize the tension that arises from reflecting on the contingent closure of our epistemic frameworks, transfiguring it into a generative opening toward radical, immanent possibility in relation to alterity. Adorno thematizes this dynamic in *Aesthetic Theory* as an aesthetic *tour de force*: «How can making bring into appearance what is not the result of making?»⁴³

This utopian charge of aesthetic semblance introduces into education an inductive yet speculative mode of material imagination—what Adorno terms *exakte Phantasie* (exact fantasy). In contrast to Kant’s productive imagination, which synthesizes intuitions through *a priori* concepts, Adorno conceives exact fantasy as a mode of invention – *ars inveniendi* – grounded in rigorous receptivity and material responsiveness. Rath-

³⁸ T. W. Adorno, *On Subject and Object* in *Critical Models: Interventions and Catchwords*, New York: Columbia University Press 2005, *Critical Models*, p. 254.

³⁹ T. W. Adorno, *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life*, Radical Thinkers, London, New York: Verso 2005, p. 22.

⁴⁰ For a more expansive discussion on Adorno’s performative understanding of truth see: O. Hulatt, *Adorno’s Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*, Columbia Themes in Philosophy, Social Criticism, and the Arts, New York: Columbia University Press 2016.

⁴¹ J. M. Bernstein, *Adorno: Disenchantment and Ethics*, Modern European Philosophy, Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press 2001, p. 196.

⁴² T. Huhn, „Aesthetic Education, Human Capacity, Freedom”, p. 183.

⁴³ T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, London; New York: Continuum 2002, p. 107.

er than creating *ex nihilo*, it «abides strictly within the material which the sciences present to it, reaching beyond them only in the smallest aspects of their arrangement.»⁴⁴ Such a mode of imagination relies on minimal, yet decisive, rearrangement of the elements of experience to disclose its dormant immanent possibilities. Exact fantasy operates in the tension between fidelity to the object and the imaginative revelation of what exceeds its immediate appearance: its non-identity.

As Philipp von Wussow emphasizes, this process embodies the productive charge of Adorno's "negative" experiential passivity. In order «to mirror the thing as it is, the subject must give back more than it receives,»⁴⁵ recreating the world from the traces left in perception, traces that are non-identical to any pre-given conceptual determination of the object. In this act, the subject not only reconstructs the object's fragmentary properties into a new aesthetic semblance but simultaneously reconfigures itself as a relational agent. For Wussow, the originality of *exakte Phantasie* lies in this interplay of receptivity and spontaneity, a conscious constellation in which world and subject reciprocally emerge. It is this dynamic that renders exact fantasy both precise and inventive.⁴⁶

This dialectic grants exact fantasy its critical and utopian function. It fosters a mode of thinking that remains open to the "preponderance of the object," disrupting the tautological closure of over-determined capacities. Its exactness lies not in abstraction, but in its refusal to impose external meanings — allowing the object's latent possibilities to emerge from within the historical and material constellation in which it appears. As Wussow notes, exact fantasy thus exceeds its epistemological significance: it «also acquires a therapeutic function and becomes, indeed, a condition for the success of culture.»⁴⁷

Exakte Phantasie suggests a receptive yet speculative pedagogy—an *ars inveniendi* rooted in concrete experience and attuned to possibilities yet to emerge. As Douglas Yacek observes, the significance Adorno attributes to images in education is often overlooked.⁴⁸ Yet it is precisely this emphasis on images that enables us to reimagine environmentally and socially critical education not merely as deconstructive, but as imaginative and open-ended. Through aesthetic distancing, which defamiliarizes the relation to the object, *exakte Phantasie* fosters a form of experiential intimacy—one that both questions and transforms students' capacities to relate to the world.

Learning, in this sense, revolves around the interpretation of phenomena as expressive images: freed from logical necessity and revealed in their contingency. This contingency, in turn, opens a space for aesthetic reconstruction, where such images can reappear as counter-images to the given. As Adorno puts it in *The Actuality of Philosophy*, philosophy—or here, pedagogy—must bring the singular and dispersed elements of experience into changing constellations until they coalesce into a figure that can be «read as an answer, while at the same time the question disappears.»⁴⁹

More pointedly, the challenge of reviving futural imagination under conditions of ontological insecurity in the Anthropocene may not require a new pedagogical framework, but rather an opportunity for students to act and reflect within education itself. A pedagogy informed by *exakte Phantasie* empowers teachers to

⁴⁴ T. W. Adorno, *The Actuality of Philosophy* in "Telos" no. 31, 1977, p. 131.

⁴⁵ P. von Wussow, *Logik Der Deutung: Adorno Und Die Philosophie*, Epistemata, Bd. 434, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, p. 202.

⁴⁶ P. von Wussow, p. 204.

⁴⁷ P. von Wussow, p. 205.

⁴⁸ D. Yacek, *Dialectics of Education: Adorno on the Possibility of Bildung in Consumer Society* in "Philosophy of Education", 72, 2016, p. 210.

⁴⁹ T. W. Adorno, 'The Actuality of Philosophy', p. 127.

take play with utmost seriousness—facilitating a space in which students reflect on their own experiences without imposed preconceptions. As Adorno writes in *Minima Moralia*, «The unreality of games gives notice that reality is not yet real. Unconsciously [children] rehearse the right life»⁵⁰.

In this sense, *exakte Phantasie* calls for a pedagogy that treats imagination as a way of reconfiguring it from within. It fosters what we might call *pragmatic fictions*: images and counter-images that question the prevailing norms of efficacy, usefulness, and instrumentality—not by rejecting them wholesale, but by exposing their contingent, historically situated character. Such fictions destabilize the anthropocentric assumption that human perspectives and interests are the sole measure of value and action. They open up a space for considering alternative modes of participation in a shared world, attuned to the contradictions and entanglements of our material reality.

As Susan Buck-Morss suggests, children's games, with their confusion between what is 'natural' and what is 'fabricated', offer a critical model for such imaginative practices. «Perhaps the child's game of *Topsy-Turvy*, where humor, knowledge of reality, and make-belief all find expression,» she writes, «is the ontogenetic origin of negative dialectical operations.»⁵¹ The inversion of objects and subjects in play mirrors a utopian reversal of the real distortions of social life—the transformation of subjects into objects. What the child gets “wrong” in play, Buck-Morss argues, reflects «a humane inversion of the original distortion.»⁵² Pedagogically, then, *exakte Phantasie* affirms the potential of imaginative play as an aesthetic rehearsal for a different way of inhabiting the world. In an educational context marked by ontological insecurity and an impoverished sense of futurity, such practices are not mere fantasy. They are exercises in critical hope, grounded in the capacity to hold open the question of what life—human or non-human—could mean.

⁵⁰ T. W. Adorno, *Minima Moralia*, p. 228.

⁵¹ S. Buck-Morss, *Piaget, Adorno, and Dialectical Operations* in John M. Broughton, ed., *Critical Theories of Psychological Development*, PATH in Psychology, New York: Plenum Press 1987, p. 258.

⁵² S. Buck-Morss, *Piaget, Adorno, and Dialectical Operations*, p. 261.

BIBLIOGRAPHY

- Adorno, T.W., *The Actuality of Philosophy*, in “Telos”, 31 (1977), pp. 120–133.
- Adorno, T.W., *Negative Dialectics*, Taylor & Francis, London 2004.
- Adorno, T.W., *Aesthetic Theory*, Continuum, London 2002.
- Adorno, T.W., *Soziologische Schriften*, 1. Aufl., *Gesammelte Schriften*, Band 8, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003.
- Adorno, T.W., *Minima Moralia. Reflections on a Damaged Life*, Verso, London-New York 2005.
- Adorno, T.W., *Critical Models. Interventions and Catchwords*, Columbia University Press, New York 2005.
- Bernstein, J.M., *Adorno. Disenchantment and Ethics*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- Biesta, G., *Risking Ourselves in Education. Qualification, Socialization, and Subjectification Revisited*, in “Educational Theory”, 70/1 (2020), pp. 89–104.
- Buck-Morss, S., *Piaget, Adorno, and Dialectical Operations*, in J.M. Broughton (ed. by), *Critical Theories of Psychological Development*, PATH in Psychology, Plenum Press, New York 1987, pp. 245–272.
- Bünger, C., *Negative Normativität. Zur prekären Konstitution pädagogischer Kritik*, in W. Meseth et al. (eds.), *Normativität in der Erziehungswissenschaft*, Springer Fachmedien Wiesbaden, Wiesbaden 2019, pp. 95–114.
- Campbell, C., *The Anthropocene Subject and Emancipation. The Challenge of “Emancipatory” Pedagogy in an Era of Climate Crisis*, in N. Lacković et al. (eds.), *Rethinking Education and Emancipation. Diverse Perspectives on Contemporary Challenges*, Palgrave Studies in Educational Philosophy and Theory, Springer International Publishing, Cham 2024, pp. 87–117.
- Chakrabarty, D., *The Climate of History in a Planetary Age*, University of Chicago Press, Chicago-London 2021.
- Cho, D., *Adorno on Education or, Can Critical Self-Reflection Prevent the Next Auschwitz?*, in “Historical Materialism”, 17/1 (2009), pp. 74–97.
- Davies, M.L., *‘Education after Auschwitz’ Revisited*, in M.L. Davies, C.-C.W. Szejnmann (eds.), *How the Holocaust Looks Now*, Macmillan, London 2006, pp. 247–261.
- Gough, A., *Education in the Anthropocene*, in *Oxford Research Encyclopedia of Education*, Oxford University Press, Oxford 2021.
- Greenwood, D.A., *Culture, Environment, and Education in the Anthropocene*, in M.P. Mueller, D.J. Tippins, A.J. Stewart (eds.), *Assessing Schools for Generation R (Responsibility)*, Springer Netherlands, Dordrecht 2014, pp. 279–292.
- Hamilton, S., *Securing Ourselves from Ourselves? The Paradox of “Entanglement” in the Anthropocene*, in “Crime, Law and Social Change”, 68/5 (2017), pp. 579–595.
- Heins, V., *Saying Things That Hurt. Adorno as Educator*, in “Thesis Eleven”, 110/1 (2012), pp. 68–82.

- Holfelder, A.K., *Towards a Sustainable Future with Education?*, in “Sustainability Science”, 14/4 (2019), pp. 943–952.
- Huhn, T., *Aesthetic Education, Human Capacity, Freedom*, in N. Ross (ed.), *The Aesthetic Ground of Critical Theory*, Rowman & Littlefield, Lanham 2010, pp. 177–179.
- Hulatt, O., *Adorno's Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*, Columbia University Press, New York 2016.
- Jagodzinski, J. (ed.), *Precarious Future of Education. Risk and Uncertainty in Ecology, Curriculum, Learning, and Technology*, Palgrave Macmillan, New York 2017.
- Macdonald, I., *Cold, Cold, Warm. Autonomy, Intimacy and Maturity in Adorno*, in “Philosophy & Social Criticism”, 37/6 (2011), pp. 669–689.
- Pocius, A., *Education as Performative Contradiction. Limits (And Possibilities) of Subjectification in the Anthropocene*, in “Acta Paedagogica Vilnensia”, 53 (2025), pp. 42–56.
- Sabolius, K., *How Can We Learn from Milieus?*, in “Acta Paedagogica Vilnensia”, 53 (2025), pp. 8–18.
- Slater, G.B., *Education as Recovery. Neoliberalism, School Reform, and the Politics of Crisis*, in “Journal of Education Policy”, 30/1 (2015), pp. 1–20.
- Sonu, D., Snaza, N., *The Fragility of Ecological Pedagogy. Elementary Social Studies Standards and Possibilities of New Materialism*, in “Journal of Curriculum and Pedagogy”, 12/3 (2015), pp. 258–277.
- Spivak, G.C., *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 2012.
- Thompson, C., *Adorno and the Borders of Experience. The Significance of the Non-Identical for a ‘Different’ Theory of Bildung*, in “Educational Theory”, 56/1 (2006), pp. 69–87.
- Toscano, M., Quay, J., *“How Dare You!” When an Ecological Crisis Is Impacted by an Educational Crisis. Temporal Insights via Arendt*, in “Educational Philosophy and Theory”, 55/10 (2023), pp. 1137–1147.
- Wolfe, C., *What Is Posthumanism?*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2010.
- Wussow, P. von, *Logik der Deutung. Adorno und die Philosophie*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007.
- Yacek, D., *Dialectics of Education. Adorno on the Possibility of Bildung in Consumer Society*, in “Philosophy of Education”, 72 (2016), pp. 204–213.

THE FEMALE ARCHETYPES OF GREEK AESTHETICISM IN THEATER

Alexandra Voutzouraki

 ORCID: 0000-0002-4404-2101

National and Kapodistrian University of Athens (04gnjpq42)

Contacts: alexvoutzou@gmail.com

ABSTRACT

Aestheticism was a movement that had a significant impact on early 20th-century Greek drama, as elements of it can be discerned in certain plays by some of the most prominent Greek playwrights of the period, such as Nikos Kazantzakis, Petros Nirvanas, and Konstantinos Christomanos. The movement's female archetypes - the fatal, sensual, and dangerous woman who seduces and destroys the man, and the psychologically and physically frail and vulnerable woman - also appear in Greek theatrical works influenced by aestheticism. The present study aims to present and analyze the representation of female figures in some of these plays, as well as their reception by contemporary critics, who were strongly influenced both by feminism, socialism, and Nietzschean philosophy - dominant social and philosophical currents of the time - and by realism and ethnography, which prevailed in literary and theatrical circles.

Keywords: Greek theatre, aestheticism, woman, plays, early 20th century.

GLI ARCHETIPI FEMMINILI DELL'ESTETISMO GRECO NEL TEATRO

L'estetismo fu un movimento che ebbe un impatto significativo sul teatro greco dell'inizio del XX secolo, poiché alcuni suoi elementi sono riscontrabili in alcune opere teatrali di alcuni dei più importanti drammaturghi greci dell'epoca, come Nikos Kazantzakis, Petros Nirvanas e Konstantinos Christomanos. Gli archetipi femminili del movimento - la donna fatale, sensuale e pericolosa che seduce e distrugge l'uomo, e la donna psicologicamente e fisicamente fragile e vulnerabile - compaiono anche nelle opere teatrali greche influenzate dall'estetismo. Il presente studio mira a presentare e analizzare la rappresentazione delle figure femminili in alcune di queste opere teatrali, nonché la loro ricezione da parte dei critici contemporanei, fortemente influenzati sia dal femminismo, dal socialismo e dalla filosofia nietzscheana - correnti sociali e filosofiche dominanti dell'epoca - sia dal realismo e dall'etnografia, che prevalevano nei circoli letterari e teatrali.

Parole chiave: teatro greco, estetismo, donna, spettacoli teatrali, primo Novecento.



In 1908, when the «forbidden» *Salome* by Oscar Wilde was presented on the Greek stage¹, the intellectual world of the country warmly welcomed the masterpiece of the English writer, who was already well known². Since the late 19th century, Greek prose writers and poets such as N. Episkopopoulos and K. P. Kavafis had published works influenced by the Aestheticism movement³, which gradually gained more admirers within Greek intellectual circles⁴. According to St. Xefloudas, Aestheticism emerged as a reaction to the dominance of ethnographic literature⁵, while for L. Arambatzidou, Greek Aesthetes innovated by combining English and French Aestheticism with Nietzschean philosophy⁶.

Ap. Sachinis defines Greek aestheticism as «the influence of foreign ideas and foreign expressive modes: that of Western European aestheticism»⁷. Nevertheless, this definition is limiting, as it does not take into account the specific characteristics of Greek aestheticism that are connected to the particular conditions of Greek society in the early 20th century. These include the emergence and establishment of psychiatry and forensic science, which placed sexuality and its various manifestations under the spotlight of science in order to delineate and define the «moral» and the «immoral», the «healthy» and the «pathological», the «social» and the «antisocial»;⁸ the rise of socialism, which proposed a different approach to social relations⁹; and the emergence of the feminist issue, which was increasingly gaining ground and support among the middle and upper bourgeois classes¹⁰.

The modern Greek dramatic literature of the early 20th century was primarily focused on realism and ethnographic writing, often featuring a clear intent to critique societal institutions and traditions - especially regarding family relationships, marriage, and the role of women¹¹. At the same time, the expectation of annexing regions with Greek populations following the anticipated collapse of the Ottoman Empire fostered a surge in national and nationalist rhetoric. Combined with Nietzschean philosophy, which had become somewhat of a trend in literary circles at the time, this shaped the image of the robust Greek warrior - an image that starkly contrasted with the archetypal hero of 19th - century Aestheticist dramas.

A pivotal figure in the transmission of the movement to Greece was G. D'Annunzio, who became popular in the country early on. He visited Greece in 1895, in 1899 with El. Duse, and again in 1908. Initially recognized for his poetry and later for his novels, D'Annunzio was widely discussed in Greek literary

¹ It was performed on June 7, 1908, by the Fyrst-Nikas theater company, with Rozalia Nikas, Edmondo Fyrst, and Spyros Trichas in the leading roles (K. Petrakou, *The Reception of Oscar Wilde in Greek Theater*, *Theater Studies Miscellanea*, Diavlos, Athens 2004, p. 86).

² The trial and conviction of Oscar Wilde had been published in the newspaper *Akropolis* as early as 1895, and there were numerous references in the press to his life and work (Ivi, p. 71).

³ N. Episkopopoulos (1874-1944), particularly influenced by *Salomé*, wrote *The Kiss of Assur* in 1899, while in 1909, G. Kazantzaki published her only Aestheticist work, the short story *Salomé* (L. Arambatzidou, *Aestheticism: The Modern Greek Version of the Movement*, Methexis, Thessaloniki 2012, p. 415).

⁴ In 1910, the magazine *Anemone* was published, focusing mainly on Wilde's work. Shortly thereafter, the magazines *Alki* (1912), *Ormi* (1913), and *Korydallos* (1914) were also published, all influenced by the Aestheticist movement (ivi, p. 80).

⁵ St. Xefloudas, *Nirvanas, Christomanos, Rodokanakis, and Others*, Zacharopoulos, Athens 1957, p. 8.

⁶ L. Arambatzidou, *Aestheticism: The Modern Greek Version of the Movement*, cit., p. 11.

⁷ A. Sachinis, *The Prose of Aestheticism*, Estia, Athens 1981, p. 194.

⁸ See D. Tzanaki, *Gender and Sexuality (1801-1925): Uprooting the Human*, Asini, Athens 2018; G. Christodoulou, D. Ploumpidis, A. Karavatos (ed.by), *Anthology of Greek Psychiatric Texts*, transl. by A. Apostolaki, World Psychiatric Association, Athens, 2011.

⁹ See P. Noutsos, *Socialist Thought in Greece from 1875 to 1974*, vol. I: *The Socialist Intellectuals and the Political Function of Early Social Criticism (1875-1907)*, Gnosis, Athens 1990.

¹⁰ See E. Avdela, An. Psarra, *Feminism in Interwar Greece – An Anthology*, Gnosis, Athens 1985; El. Varika, *The Ladies' Revolt: The Birth of a Feminist Consciousness in Greece, 1833-1907*, Katarti, Athens 1996.

¹¹ See W. Puchner, *Anthology of Modern Greek Dramaturgy*, vol. II, b. 2, Cultural Foundation of the National Bank of Greece, Athens 2006, p. 615; Th. Chatzipantazis, *Outline of the History of the Modern Greek State*, University of Crete Press, Heraklion 2014, pp. 369-414; Th. Grammatas, *Greek Theatre in the 20th Century*, Papazisis, Athens 2017, pp. 96-110.

circles¹². Dozens of articles in the Greek press discuss both his works and his life, while many well-known Greek poets and writers, such as K. Palamas¹³, write about him with admiration. Therefore, Italian Aestheticism, as presented through the works of D'Annunzio, influenced Greek Aestheticism because his works integrated Nietzschean philosophical thought, portraying the dominant male figure as an embodiment of the Übermensch.¹⁴

Another important consideration is that in Greek drama of the time, Aestheticism - along with other modernist trends such as Neo-Romanticism, Symbolism, and Decadent Theater - appeared in various «combinations and fusions»¹⁵ with realism and ethnographic elements, which, as mentioned, were the dominant trends in the theater of that period. Simultaneously, Nietzschean philosophy, socialist ideology, Freudian psychoanalysis, sociological determinism, and other philosophical, social, ideological, and aesthetic currents of the time contributed to an «ideological and aesthetic confusion»¹⁶ that influenced Greek playwrights of the era.

Researchers identify several key elements of Aestheticism in early 20th-century Greek literature. Firstly, there is an underlying morbidity on both intellectual and psychological levels¹⁷, with characters exhibiting obsessions and neuroses that often lead to perversion, murder, or suicide. Disease - whether physical or mental - constantly lurks, undermining their thoughts and their actions¹⁸. Secondly, there is a pervasive sensuality and eroticism, often bordering on fetishism, emphasizing the intense experience of fleeting moments and the activation of all senses. Lastly, unlike their European counterparts, Greek Aesthetes did not reject nature; instead, «they reformed it by projecting archetypes of corporeality and pleasure onto it»¹⁹.

The female figure - a woman of fatal beauty who surrenders to pleasure and pushes boundaries in pursuit of erotic fulfillment - becomes the archetype of the movement.²⁰ Salomé embodies all these characteristics: beautiful, sensual, and simultaneously morbid and obsessive, she seeks to lure her victims into an existence of oblivion and inertia, where love reigns supreme but outside and beyond the real world- a love devoid of movement and action, leading to isolation.

Consequently, we could categorize Greek theatrical plays that are influenced by aestheticism into: 1. Plays that fully align with Aestheticism, displaying all its characteristics. These include dramas by key representatives of the movement in Greece: K. Christomanos (*The Ashen Woman* and *The Three Kisses*, as well as his novel *Wax Doll*, which was adapted for the theater in 1915), Pl. Rodokanakis (*Saint Demetrius*), N. Poriotis (*Rodopi*). 2. Works heavily influenced by Aestheticism but also incorporating elements from other movements (such as Expressionism, Realism, and Symbolism). This category includes early plays by N. Kazantzakis (*It Dawns*, *Phasga*, and *The Master Builder*), plays by P. Nirvanas (*The Architect of Martha*, *The Swallow*, and *Maria Pentagiotissa*), *Ioni* by Ch. Daralexis, early plays by G. Kazantzaki (*More Noble*, *The Arrival*). 3. Realistic or symbolic dramas that contain Aestheticist elements like *The Red Shirt* by Sp. Melas, *Rachel* by Gr. Xenopoulos and *Invaluable* by P. Horn.

¹² El. Daraklitsa, *The Reception of 20th Century Italian Drama in Greece (1900-1940)*, Polytron, Athens 2016, pp. 52-53.

¹³ *Ivi*, pp. 56-58.

¹⁴ L. Arambatzoglou, *Aestheticism: The Modern Greek Version of the Movement*, cit., p. 45.

¹⁵ W. Puchner, *Anthology of Modern Greek Drama*, cit., p. 707.

¹⁶ G. P. Pefanis, *The Endless Autumn of a Baron-Clown: The Symbolist Movement and Konstantinos Christomanos*, in *Landscapes of Dramatic Writing: Fifteen Studies on Greek Theater*, Kostas and Eleni Ourani Foundation, Athens 2003, p. 285.

¹⁷ A. Symons, *The decadence movement in Literature*, in M. Brandbury, D. Palmer (ed. by), *Decadence in the 1890's*, Edward Arnold, London 1979, p.24.

¹⁸ L. Arambatzoglou, *Aestheticism: The Modern Greek Version of the Movement*, cit., p. 55.

¹⁹ *Ivi*, pp. 59-60.

²⁰ *Ivi*, p. 59.

THE FATAL FEMALE SEXUALITY

Erotic desire leading a man to destruction appears to be a recurring theme in Nikos Kazantzakis' early works²¹. His novella *Serpent and Lily* (1905) revolves around the love affair between a painter and a woman who becomes both his muse and his lover. According to L. Arambatzidou: «The romantic bond that develops between them follows the patterns of the peculiar loves of Aestheticism: it is depicted exclusively through the sensual language of the man, while the woman is denied a voice throughout the work»²².

In the end, the artist, feeling consumed by his passion for this woman, regains control over his life only through her death and his own suicide. A similar sense of loss is felt by Orestes, the protagonist of the short story *Broken Souls* (1906), after spending a night of passion in Nora's bed. The pleasure of the experience drains his strength, leaving him in self-loathing. As he leaves her room, where Gustave Moreau's painting of *Salomé* dominates the scene, Orestes feels so disconnected from civilization that he needs to visit museums to remind himself what culture means²³.

A comparable theme emerges in *The Master Builder* (1908)²⁴, a theatrical adaptation of the well-known Greek folk ballad *The Bridge of Arta*. Smaragdo, the daughter of a nobleman and the lover of the Master Builder, becomes the reason he cannot fully dedicate himself to his work. Their passionate nights consume him, and as an old blind gypsy woman reveals, the only way for the bridge to stand is for the woman he loves to be sacrificed. Smaragdo steps forward, openly declaring her love and confessing that the Master Builder had enjoyed her body all night²⁵. She then walks consciously and with dignity toward her sacrifice. The play presents, through a symbolic–existential lens with strong Nietzschean elements, for the first time the *desperado*, the enduring archetype of the Kazantzakian theatrical hero²⁶. On the other hand, the influence of aestheticism is primarily evident in the portrayal of Smaragda, who, while retaining the fatal sensuality typical of the heroines of aestheticism, does not sacrifice others but is herself sacrificed. An. Glytzouris identifies in her figure the unified duality of Decadence: «the femme fatale, to the extent that she is held responsible for seducing the male, and at the same time her idealization»²⁷.

According to G. Pefanis, this act distances Smaragdo from her community and brings her closer to the Master Builder, ultimately marginalizing her and transforming her into a scapegoat, making her the ideal

²¹ Beyond his extensive and globally renowned literary and philosophical work, Nikos Kazantzakis (1883-1957) also contributed notable theatrical works. For studies on his early dramaturgy, see: Th. Grammatas, *A Critical Perspective: A Study on the Work of Nikos Kazantzakis*, Athens 1992; Th. Papachatzaki-Katsaraki, *The Theatrical Works of Nikos Kazantzakis*, Dodoni, Athens 1985; W. Puchner, *The Early Theatrical Work of Nikos Kazantzakis*, in *Tracing Theatrical Tradition: Ten Studies*, Odysseas, Athens 1995, pp. 318-433; W. Puchner, *Dramatic Models in the Early Theatrical Work of Nikos Kazantzakis*, in *Philological and Theatrical Miscellanea: Five Studies*, Kastaniotis, Athens, 1995, pp. 375-420; K. Petrakou, *Kazantzakis and the Theater*, Militos, Athens, 2005; L. Marangou, *The Timeless Philosophical Dimension of Kazantzakis' Early Theatrical Work and Its Relation to Innovations in 20th Century French Theater*, PhD dissertation, Department of Foreign Languages and Translation, Ionian University, 2007; An. Glytzouris, *Eagle Desires and Butterfly Wings. The Early Theatrical Works of Nikos Kazantzakis and the European Avant-Garde of His Time*, University of Crete Press, Heraklion 2009; P. Bein, *Kazantzakis' Unsuccessful Attempt to Modernize Greek Theater in the First Decade of the 20th Century*, in *Tradition and Modernization in Modern Greek Theater from Its Beginnings to the Postwar Era*, proceedings of the 3rd Panhellenic Theater Studies Conference, dedicated to Th. Chatzipantazis, Ant. Glytzouris-K. Georgiadis (ed. by), University of Crete Press, Heraklion, 2010, pp. 61-69.

²² L. Arambatzidou, *Aestheticism: The Modern Greek Version of the Movement*, cit., p. 265.

²³ *Ivi*, p. 279.

²⁴ The work was awarded in the Lassanis Theatrical Competition (K. Petrakou, *Theatrical Competitions (1870-1925)*, Hellenic Letters, Athens 2000, pp. 228-233) and was later set to music by M. Kalomiris (P. Bein, *Kazantzakis: "The Master Builder", with an Additional Note on "Capodistrias"*, in "The Literary Review" XVIII, 1975, p. 405).

²⁵ K. Petrakou, *Kazantzakis and the Theater*, cit., pp. 187-196.

²⁶ W. Puchner, *Anthology of Modern Greek Dramaturgy*, cit., p. 667.

²⁷ An. Glytzouris, *Eagle's Desires and Butterfly Wings [...]*, cit., pp. 267-268.

candidate for sacrifice²⁸. At the same time, her actions are particularly provocative, as the daughter of a nobleman in a provincial setting publicly declares that she has had a sexual relationship with a man outside of marriage. This revelation enrages her father, but in the end, her death purifies her from any sin. According to G. Ladogianni, her fate resembles the public shaming of a sinful woman²⁹.

Destructive to the men who fall in love with her is *Maria Pentagiotissa* (1908)³⁰ by P. Nirvanas³¹, a play inspired by Greek folk tradition. Nirvanas was significantly influenced by aestheticism in his prose works up until 1903³², yet his later theatrical and literary output also retains strong traces of this influence, expressed through what critics and scholars of the time described as a «calm love of beauty and beautifying language»³³. It is a fact, however, that Nirvanas was a passionate advocate of the philosophy that the ultimate aim of art in all its forms is «beauty»³⁴.

Maria Pentagiotissa is described as «an explosive beauty who captivates all who meet her -young, old, married, or single»³⁵. However, her character is not consistently portrayed throughout the play. Initially, she embodies the stereotype of the *femme fatale* who enjoys male attention, but by the end, she transforms into a woman suffering for love without having actively provoked anything herself.

Nikos Kazantzakis, comparing her to the Maria of the folk song - who is the ultimate embodiment of beauty, «above life, duty, and everything» - finds her merely «a very beautiful woman», but one who is «unforgivably vain» and «shameless»³⁶. A critic from *Neon Asty* provocatively calls her a «peasant courtesan»³⁷, while Grigorios Xenopoulos argues that the play failed because Maria's character remains vague and symbolic³⁸. According to M. Mavrogeni, «Maria will ultimately conform to the desires of Pothitos, transforming from an exotic woman into a domesticated one». In this way, the mysterious *femme fatale* becomes recognizable, manageable, and therefore no longer dangerous³⁹. Nirvanas attempts to place the Aestheticist *femme fatale* in a realistic setting - not only humanizing her but also stripping away the mystery surrounding her, turning her into a woman completely dependent on the man she loves. So much so that when he dies, she commits suicide.

²⁸ G. Pefanis, *The Song of the "Bridge of Arta" as a Bridge Between Folk Poetry and Drama* (H. Voutieridis, P. Horn, N. Kazantzakis, G. Theotokas, et al.), in "Parousia", XIII- XIV, 1998-2000, p. 276.

²⁹ G. Ladogianni, *Ibsenian Influences in Greek Theater I: The Sacrificed Women*, in *The Place of Drama: Studies on Modern Greek Dramaturgy of the 19th and 20th Centuries*, Papazisis, Athens 2011, p. 176.

³⁰ It was performed by the Kotopouli troupe on August 13, 1908, with M. Kotopouli, L. Louis, M. Myrat, and Sap. Alkaiou in the main roles (M. Panagiotopoulou, *The Theatrical Works of Pavlos Nirvanas*, PhD dissertation, Department of Theater Studies, School of Philosophy, National and Kapodistrian University of Athens, Athens 2014, p. 237).

³¹ P. Nirvanas (1866-1937) was one of the most prolific Greek writers of the early 20th century, having written novels, poetry, short stories, plays, and numerous journalistic pieces, studies, and theatrical critiques. For his theatrical works, see: G. Sideris, *History of Modern Greek Theater, 1794-1944*, Volume B, Part A, Kastaniotis, Athens 1999, pp. 30-36. I. Viplakakis, *The Theatrical Temptation of Nirvanas*, in *On the Sacred and Drama: Theatrical Approaches*, Armos, Athens 2004, pp. 297-328. M. Panagiotopoulou, *The Theatrical Works of Pavlos Nirvanas*, cit.

³² *Ivi*, p.97.

³³ L. Porphyras, *Collected Works*, G. Valetas (ed. by), Vasileiou Editions, Athens, 1964, p. 231; M. G. Petridis, *Brief Characterizations of Our Contemporary Writers*, Athena Society, Athens 1927, p. 42; P. Haris, *Nirvanas as a Prose Writer*, in "Nea Estia", 23, 1938, p. 386; Ch. G. Sakellariadis, *Forgotten Texts by Nirvanas*, in "Nea Estia", 1074, 1972, p. 675.

³⁴ P. N., *Speech and Silence*, in "Estia", October 10, 1910 p.1; P. N., *From Life: Questions of Aesthetics*, in "Estia", 69599, March 16, 1913, p.1; P. N., *From Day to Day: A Display of Ugliness*, in "Neon Asty", October 8, 1909, p.1; P. N., *Faces and Things: Questions of Aesthetics*, in "Athinaï", May 26, 1911, p. 1; P. N., *From Life: Public Aesthetic Sensibility*, in "Estia", September 19, 1913, p.1.

³⁵ M. Panagiotopoulou, *The Theatrical Works of Pavlos Nirvanas*, cit, p. 212.

³⁶ P. Psiloreitis, *Pavlos Nirvanas, "Maria Pentagiotissa"*, in "Nea Zoi", 1, 1909, pp. 51-54.

³⁷ M., *The Premiere Today: Nirvanas' "Pentagiotissa"*, in "Neon Asty", August 13, 1908, p.1.

³⁸ Gr. Xenopoulos, *Theater: New Stage: "Maria Pentagiotissa", a Drama in Three Parts by Pavlos Nirvanas*, in "Panathenaia", 189-190, 1908, p. 267.

³⁹ M. Mavrogeni, *Cases of Honor in Early 20th Century Greek Drama*, in *Identities in the Greek World (from 1204 to the Present)*, Proceedings of the 4th European Congress of Modern Greek Studies (Granada, September 9-12, 2010), vol. A, K. A. Dimadis (ed.by), European Society of Modern Greek Studies, Athens 2011, p. 580.

N. Poriotis⁴⁰ offers a less sensual but harsher version of the *femme fatale* in his tragedy *Rodopi* (1912)⁴¹, based on the folk poem *Lord Mavrianos and His Sister*. In this work, which blends «aestheticism with folk song and ancient tragedy, the sweetened atmosphere is charged and heavy, [influenced by] the decadence of Art Nouveau»⁴². When Rodopi learns that King Demochares has made a bet with her brother, Haemus, that he will succeed in seducing her, she deceives him by sending her maid, Krino, in her place. However, when Demochares discovers the truth, he chooses to marry Krino, having fallen in love with her. Rodopi cannot bear the idea that Krino, through love, will attain the power she herself desires. She kills her with her brooch and throws her body into the cistern. Rodopi rejects love in favor of power—and ultimately loses everything.

According to W. Puchner, Krinó acts as a bright alter ego of Rodopi, and with her murder, Rodopi feels a profound deprivation of love, which she had only experienced indirectly through her substitute⁴³. For K. Petrakou, Rodopi's defeat serves as a warning: in a patriarchal world, a woman who does not seek power through love but rather through her personal abilities or political maneuvering is destined to fail⁴⁴. According to G. Pefanis, the author skillfully creates a spectrum of three female characters: Rodopi: A very beautiful, proud princess, yet harsh and abrupt. Krinó: A simple, pure, and kind-hearted woman. Mantó: A woman of loose morals but also reflective, capable of sensing hidden signs and understanding people's secrets⁴⁵. Mantó embodies free love but also functions as a Shakespearean fool⁴⁶.

Eroticism and sexuality are pervasive here as well, both through the passionate night shared by Demochares and Krino under Rodopi's «gaze», and, most notably, through the manipulative Rodopi, who seduces and directs both Krino and Laertes - her stable master, who is in love with her - and ultimately, consumed by suppressed desire, kills Krino out of jealousy, seeking a hollow victory as he leaves her “desolate, loveless, miserable, sterile»⁴⁷.

The only purely *Salomé*-like heroine in Greek drama of this period is undoubtedly Euniki from Pl. Rodokanakis'⁴⁸ *Saint Demetrius* (1917)⁴⁹. In this drama, set in Thessaloniki at the beginning of the fourth

⁴⁰ N. Poriotis (1870-1945) was one of the first important Greek translators closely associated with the Aestheticist movement. He introduced D'Annunzio to Greece (E. Daraklitsa, *The Reception of 20th Century Italian Drama in Greece (1900-1940)*, cit., p. 71) and was also the first to translate Wilde's *Salomé* into Greek (Chr. Stamatopoulou-Vasilakou, *Greek Bibliography of Theatrical Works, Dialogues, and Monologues (1900-1940)*, V. A. Ouranis Foundation, Athens 2020, p. 313).

⁴¹ It was published in 1913 in the newspaper *Estia* (Ivi, p. 247) but was never performed on stage. The playwright drew inspiration from ancient Greek tragedy, though influences from Shakespeare, Wilde's *Salomé*, D'Annunzio's *Francesca da Rimini*, and Maeterlinck's *Monna Vanna* are evident (M. Lygizos, *Modern Greek Theater Alongside World Theater*, Vols. A & B, Dodoni, Athens 1980, p. 260; Th. Grammatas, *Greek Theater in the 20th Century: A Contribution to the History of Modern Greek Theater*, cit., p. 204). Poriotis himself cited K. Palamas' *Trisevgene* as his source of inspiration (N. Poriotis, *Rodopi*, in “The Thymeli”, 3-4, 1933, p. 115).

⁴² W. Puchner, *Anthology of Modern Greek Dramaturgy*, cit., p. 685.

⁴³ W. Puchner, “The ‘Rodopi’ of Nikolaos Poriotis: Aestheticism, Ancient Tragedy, and Folk Song in Greek Drama of the Early 20th Century”, in *Trapdoor and Prompt Box: Ten Theater Studies*, Ergo, Athens 2002, p. 212.

⁴⁴ K. Petrakou, *The Image of Women in Modern Greek Theater: From Cretan Theater to the Present*, Aigokeros, Athens 2022, p. 238.

⁴⁵ G. P. Pefanis, *The Dramatization of Ballads, Part II: “The Tale of Mavrianos and His Sister”- Four Cases: K.G. Xenos, N. Poriotis, G. Kazantzakis, G. Theotokas*, in “Porphyra”, 88, 1998, p. 262.

⁴⁶ W. Puchner, “The Rodopi of Nikolaos Poriotis: Aestheticism, Ancient Tragedy, and Folk Song in Greek Drama of the Early 20th Century”, cit., pp. 689-690.

⁴⁷ Ivi, p. 696.

⁴⁸ Pl. Rodokanakis (1883-1919) was the most consciously Aestheticist writer in Greece (L. Arambatzoglou, *Aestheticism: The Modern Greek Version of the Movement*, cit., p. 355). In 1908, he published *De Profundis*, a title that directly references Oscar Wilde, followed by *The Flaming Robe*, written in the form of a personal diary.

⁴⁹ It was performed in August 1917 by the Kotopouli troupe, with Rozan in the role of Saint Demetrios and Kotopouli as Euniki (*Theatrical Review*, in “Pinakothiki”, 199, 1917, p. 83). It was published in 1922 after the author's death (W. Puchner, *Anthology of Modern Greek Drama*, cit., p. 728).

century, we follow the efforts of Demetrios, the governor of Thessaly, to prevent the massacres of Christians. He is imprisoned by Emperor Galerius, while Eunike, Galerius's lover who secretly harbors feelings for Demetrios, fiercely defends him and visits him in prison in an attempt to persuade him to repent and save himself. Ultimately, Demetrios is publicly humiliated through the streets of Thessaloniki and executed. This play closely parallels Wilde's *Salomé*, merging religious themes with Aestheticism.⁵⁰ Just as Salomé desires John the Baptist, Eunike is erotically drawn to Saint Demetrius. In one striking scene, she visits Demetrius in prison, wearing only a red robe with nothing underneath—an image reminiscent of Maeterlinck's *Monna Vanna*⁵¹. Eunike tries to seduce Demetrios, reaching a state of erotic frenzy with masochistic elements:

Eunike: (*inflamed by a hysterical fever, shouting with wild joy*) [...] Shout! I want my lover cruel, wild, I want him vulgar! Never have I seen you as beautiful as in this moment! Grab me by the hair and throw me down, give me headbutts, curse me, hit me, like a pomegranate bursting with sweetness⁵².

Like Salomé, she fails in her attempt to seduce him, but instead of demanding his head, she collapses at his feet, begging him to kill her⁵³. Demetrius, however, rejects her and proceeds to his martyrdom, having triumphed over his final temptation.

A common feature of all the aforementioned heroines is that they do not appear in a modern, realistic urban setting. They are protagonists of works that belong to the realm of myth and fairy tale, as they are linked to Greek folk or religious tradition and folk poetry. In this way, they acquire a symbolic character, an archetypal form of the temptress woman who, in contrast to Wilde's *Salome*, is ultimately defeated and crushed or sacrificed.

THE ALLURE OF ILLNESS AND SENSITIVITY

Alongside the *femme fatale*, another archetypal female figure emerges—the innocent, fragile woman, emotionally and spiritually vulnerable. A woman who requires care, who needs a knight, a man to guide and protect her. P. Nirvanas describes her as a delicate greenhouse flower⁵⁴. Physically or psychologically suffering women appear frequently in Aestheticist drama abroad as well. In plays by G. D'Annunzio, which were staged in Greece, we see Silvia in *La Gioconda* (1898)⁵⁵, who loses her hands, Isabella in *The Dream of a Spring Morning* (1896)⁵⁶, who goes mad and Anna in *The Dead City* (1898)⁵⁷, who is blind. The common thread among these heroines is that they are victims. Silvia loses her husband to the *femme fatale* Gioconda, Anna's husband, Alessandro, is in love with another woman, and Isabella goes insane when her husband kills her lover in her arms.

⁵⁰ *Ivi*, p. 728.

⁵¹ *Ivi*, p. 729.

⁵² *Ivi*, p. 739.

⁵³ *Ivi*, p. 743.

⁵⁴ P. N., *Arguments and Counterarguments: The Female Issue*, in "Panathenaia", VIII, 1907, p. 25.

⁵⁵ *Joconda* was first staged in Greece on June 27, 1908, by the Kyveli troupe (El. Daraklitsa, *The Reception of 20th Century Italian Drama in Greece (1900-1940)*, cit., p. 165).

⁵⁶ *Dream of a Spring Morning* premiered in Greece in 1899 with Eleonora Duse and was performed in Greek in 1901 by the New Stage troupe, starring Theoni Drakopoulou (*Ivi*, pp. 181-183).

⁵⁷ *The Dead City* was first performed in Greece in 1913 by Kyveli (*Ivi*, pp. 214-215).

In *The Ashen Woman*⁵⁸ by K. Christomanos⁵⁹, the heroine Aglaia - an eccentric and nearly «neurasthenic»⁶⁰ woman treated like a child by her husband even after becoming a mother - loses both her husband and child to another woman (who, according to the author, symbolizes fate). She ultimately departs in madness, delivering a monologue reminiscent of Ophelia: «And now I am a flower that has been crushed, its heart torn apart...»⁶¹.

However, the wronged heroines in Christomanos' next two works, *The Three Kisses* (1907)⁶² and *Wax Doll* (1907/8)⁶³, differ significantly from this archetype. First and foremost, physical illness plays a central role—specifically tuberculosis, a disease that tormented Christomanos himself and ultimately claimed his life a few months after completing *Wax Doll*. Both Dora in *The Three Kisses* and Virginia in *Wax Doll* are petite, sickly, pale, and almost translucent. Dora, however, exhibits characteristics of the *femme fatale* in Aestheticist drama. She falls in love with Phaidēs, essentially stealing him from her friend Liana, whom she torments throughout the play—especially when she discovers that Phaidēs is, deep down, truly in love with Liana. In the end, she commits suicide, permanently separating the couple.

In *The Three Kisses*, Christomanos employs the boulevard technique, immersing the narrative in a sweetened, beauty-worshipping atmosphere with extensive descriptions of the appearances of the three youths as well as their emotional fluctuations. He draws on, among other elements, music and painting to create the aestheticist mood⁶⁴. Accordingly, a subtitle defines the work as «a tragic sonata in three movements: prelude, appassionato, finale», while within the drama there is a clear reference to Klimt's painting *The Kiss* (1895)⁶⁵, which also adorns the cover of the first 1909 edition.

Throughout the play, sexuality is centered on the mouth and the kiss, with an obsession that W. Puchner attributes to Christomanos' personality and his fixation on the «oral phase» of sexuality. The eroticism in his works contains a sense of childlike innocence, even when it masquerades as sensuality.⁶⁶ Dora is affectionate and outwardly expressive of her emotions - at least superficially - compared to Liana, who is reserved and constantly tries to hide her love. Flowers, especially roses, dominate this work as well, with

⁵⁸ The play was written while Christomanos was still in Vienna and has never been staged. It tells the story of a mysterious woman, *The Ashen Woman*, who has killed her child and arrives as a governess at the home of a young couple, Lysandros and Aglaia. In the end, she kills their child as well, and Lysandros abandons his wife to leave with her (see W. Puchner, *Konstantinos Christomanos as a Playwright*, Kastaniotis, Athens 1997, pp. 49-129).

⁵⁹ Konstantinos Christomanos (1867-1911) was one of the most significant figures in early 20th-century Greek theater. As one of the foremost representatives of Aestheticism in Greek prose (Ap. Sachinis, *The Prose of Aestheticism*, cit., pp. 350-404), he also founded the *Nea Skini* (*New Stage*) theater company in the early 20th century, revitalizing and reshaping Greek theater. For more on his work, see: W. Puchner, *Konstantinos Christomanos as a Playwright*, cit., pp. 131-186; G. P. Pefanis, «The Endless Autumn of a Baron-Clown: The Symbolist Movement and Konstantinos Christomanos», cit., pp. 277-306; V. Papanikolaou, *The Contribution of the Nea Skini to the Evolution of Modern Greek Theater*, PhD dissertation, Department of Philology, Section of Theater and Musicology, School of Philosophy, University of Crete, Rethymno, 2011; D. Spathis, «Konstantinos Christomanos and the Establishment of Directing in Modern Greek Theater», in *From Chortatsis to Koun: Studies on Modern Greek Theater*, National Bank of Greece Cultural Foundation, Athens 2015, pp. 589-609.

⁶⁰ W. Puchner, *Konstantinos Christomanos as a Playwright*, cit., p. 57.

⁶¹ *Ivi*, p. 103.

⁶² *The Three Kisses* was performed in August 1907 by the Kotopouli - Sagior troupe, with M. Kotopouli in the role of Dora, L. Louis, and F. Louis (Gr. Xenopoulos, *The Theaters: "The Three Kisses"*, in «Neon Asty», September 2, 1908, p.1).

⁶³ Christomanos' novel was published in 1911, a few months after his death. It was written in three stylistic modes: realism, symbolism, and aestheticism (L. Arambatzidou, *Aestheticism: The Modern Greek Version of the Movement*, cit., p. 209). It was adapted for the stage in 1915 by Horn and performed by Kyveli, with N. Rozan and V. Dimopoulou also in the cast. However, the adaptation has not survived, and the production was unsuccessful (E. Vafeiadi, *Introduction to the Dramaturgy of Pantelis Horn*, PhD dissertation, Department of Modern Greek and Medieval Studies, Department of Philology, School of Philosophy, Aristotle University of Thessaloniki, Thessaloniki 1994, p. 195).

⁶⁴ W. Puchner, *Anthology of Modern Greek Dramaturgy*, cit., p. 712.

⁶⁵ K. Christomanos, *The Three Kisses: A Tragic Sonata in Three Movements*, Panos Editions, Athens 1909, p. 28.

⁶⁶ W. Puchner, *Konstantinos Christomanos as a Playwright*, cit., p. 199.

Dora weaving two wreaths - one with red roses for Liana and one with white roses for herself. Throughout the play, she manipulates Phaidēs and Liana like «puppets»⁶⁷, leaving it unclear whether her actions are driven by spontaneity or jealousy and malice. It remains an open question whether her «sacrifice» is intended to separate them or to unite them. At first glance, one might say that her intention is to separate them. However, some years earlier (in 1894), Gr. Xenopoulos, in *The Third One*, had the husband commit suicide to allow his wife to live with her lover⁶⁸. Nirvanas follows a similar logic in *The Swallow*, taking inspiration from Xenopoulos. Perhaps Christomanos, who had staged *O Tritos* in his theater, also chose a similar ending with a corresponding intention.

The theme of female infidelity is central to *It Dawns* (1906), Nikos Kazantzakis' first theatrical work. The protagonist, Lalo, a married woman of the upper class with a child, falls in love with her brother-in-law, Philippos. She becomes physically ill in her effort to suppress her desire and resist her lover. In the end, she takes her own life. *It Dawns* is the only one of Kazantzakis' plays centered around a female character. The author's clear intent is to criticize the social institutions that trap individuals in conventional marriages, repress their nature, and lead them to physical and psychological decline.

Although it is classified as a psychological drama⁶⁹, the influence of aestheticism on Kazantzakis during that period is strongly evident, particularly in the portrayal of erotic passion that leads Lalo to psychological and physical illness, and ultimately to suicide. Eroticism permeates the entire play - both through the underlying passion between Philippos, a handsome, bohemian poet living a carefree life abroad who, in line with aestheticist ideals, adheres to the doctrine of «art for art's sake» and the worship of beauty⁷⁰, and Lalo, as well as through the more earthy sexuality of Fofó, a married bourgeois woman who secretly chooses to follow the dictates of the flesh.

The play left a lasting impression at the Pantelidis Theater Competition, where it was submitted in 1907⁷¹. It was well received but did not win an award because it «lacked moral foundation»⁷². Kazantzakis was condemned as immoral and a promoter of depravity⁷³. However, his portrayal of Lalo's neurasthenia - caused by suppressed emotion - is strikingly accurate⁷⁴. The play also foreshadows the crises that would eventually shatter «respectable» households and «harmonious» marriages⁷⁵. In the new era of psychoanalysis and the evolving role of women, sexuality was beginning to be understood in a radically different way. Lalo bears strong similarities to Chrysoula from *Broken Souls* - a sensitive, tender girl who falls ill upon learning of the infidelity of Orestes, the man she loves⁷⁶. However, unlike Chrysoula, Lalo does not passively endure her suffering. She analyzes it, seeks solutions, and consults her mother, doctor, and friend Fofó. This ability to choose distinguishes her from previous heroines - she is an active agent of the drama but ultimately cannot withstand this role. She chooses death over compromise or rebellion.

⁶⁷ *Ivi*, p. 253.

⁶⁸ Ath. Blesios, *Le «Théâtre d'Idées» en Grèce de 1895 à 1922*, doctoral thesis presented at the University of Paris-Sorbonne (Paris IV), 1996, pp. 345-346.

⁶⁹ W. Puchner, *Anthology of Modern Greek Dramaturgy*, cit., p. 557.

⁷⁰ *Ivi*, p. 556.

⁷¹ The play was performed in summer 1907 by the Thoma Oikonomou troupe, with Evangelia Paraskevopoulou in the lead role, alongside Evangelos Delenardos and Kostas Moustakas (K. Petrakou, *Kazantzakis and the Theater*, cit., p. 119).

⁷² K. Petrakou, *Theatrical Competitions (1870-1925)*, cit., p. 249.

⁷³ G. Sideris, *History of Modern Greek Theater*, cit., p. 29.

⁷⁴ W. Puchner, *Anthology of Modern Greek Dramaturgy*, cit., p. 559.

⁷⁵ K. Petrakou, *Kazantzakis and the Theater*, cit., p. 100.

⁷⁶ L. Arampatzidou, *Aestheticism: The Modern Greek Version of the Movement*, cit., p. 272.

A similar dilemma of infidelity unfolds in *The Swallow* (1908) by Pavlos Nirvanas⁷⁷. Modeled after Xenopoulos' *The Third One*,⁷⁸ the play follows a physiologist, Andreas Loris, who has married the lively and playful Foula out of love. However, he soon becomes consumed by his work. A young aviator, a relative of a friend, arrives at their home and falls in love with Foula. At first, she resists, but eventually, she gives in. Her husband catches them kissing in the garden and decides to leave, allowing them to be together. In this drama, where action is essentially replaced by philosophical dialogues, the author attempts - according to M. Panagiotopoulou - to experiment «with the Ibsenian style and psychological dead-ends, always through the lens of aestheticism»,⁷⁹ Foula is portrayed almost childlike in how she handles her relationship with her husband - seeking his attention but not understanding or caring about his work. She is tormented by guilt when the third party enters their relationship. Meanwhile, Madame Loudari, an experienced married woman with apparent extramarital affairs, encourages Foula to betray her husband. Critic Hatzopoulos finds these two female characters one-dimensional⁸⁰, while the *Nouma* critic calls Loris insensitive and ridiculous⁸¹. Xenopoulos, however, detects a psychological disorder in Loris that leads him to inaction but considers the ending innovative⁸².

The heroine of P. Nirvanas' play *Architect Martha* (1907)⁸³ is innocent and isolated from the world and society, living within the illusion of a false and future happiness. The central character, Martha, is an architect who desires to bring happiness to his loved ones. He kidnaps his lover, Mina, just before her family faces financial ruin, takes her to his island, and traps her in a world of illusions—telling her stories about his future professional success and an inheritance that will make them rich. When he can no longer hide the truth, he intoxicates her, takes her out to sea with the promise of boarding their new yacht, and they drown together.

Martha, fully aligned with the principles of Aestheticism, is static and obsessive⁸⁴. Mina, on the other hand, is like a helpless flower - protected in a greenhouse, lacking experience and willpower, without responsibility for her actions. She perfectly embodies the feminine ideal that Nirvanas himself described in an article in "Panathenaia": «Once upon a time, flowers could simply give off their fragrance, spread their colors in the sunlight, take pride in their divine idleness, and claim their celestial title by being useless to the vulgar necessities of life. [...] Today, that is no longer enough. Idleness is now a disgrace»⁸⁵.

K. Parren describes the woman in Nirvanas' play as: «A human wreck, weak and fragile, destined to laugh, sing, drink champagne, and order yachts and dresses»⁸⁶. The same concerns were expressed by Hatzopoulos in his critique, though he approached it from a class perspective rather than a racial one. Hatzopoulos observed that Martha (and, by extension, Nirvanas) represents a socially and morally declining

⁷⁷ First performed on July 2, 1908, by the Kyveli troupe, with Kyveli, Nikos Papageorgiou, N. Zanos, P. Maris, N. Raptopoulos, L. Lori, L. Drakou, among others, in the main roles (M. Panagiotopoulou, cit, pp. 200-201).

⁷⁸ N. Papandreou, *Ibsen in Greece: From the First Acquaintance to Establishment, 1890–1910*, Kedros, Athens 1983, p. 123.

⁷⁹ M. Panagiotopoulou, cit, pp. 200-201.

⁸⁰ P. Vasilikos, *The Swallow*, in "O Noumas", 329, 1909, pp. 2-3.

⁸¹ The Critic of *Noumas*, *The Swallow*, in "O Noumas", 304, 1908, p. 1.

⁸² G. Xenopoulos, *Theater. Kyveli Theater (Panellinion): [...] The Swallow, drama in three acts by Pavlos Nirvanas, Panathenaia*, VIII, 1908, pp. 220-221.

⁸³ First performed on August 6, 1907, by the Kotopouli troupe, with Eftychios Bonaseras, Marika Kotopouli, S. Hanta, Chrysoula Kotopoulou, and Mitsos Myrat in the leading roles (M. Panagiotopoulou, *The Theatrical Works of Pavlos Nirvanas*, cit., p.174).

⁸⁴ *Ibi*, p. 150.

⁸⁵ P. N., *Arguments and Counterarguments. The Female Issue*, cit., p. 25.

⁸⁶ K. Parren, *The Male Issue. The Architect Marthas*, in "Efimeris ton Kyrion", October 28, 1907, p. 2.

class. In his world, a woman is made for a man, without an independent life or economic autonomy. To him, Mina Varda is the only truly unfortunate character in the play:

This is the role of a woman in life - to be a delicate flower, spreading her feminine fragrance, untouched and untainted. To inspire poets and artists. Nirvanas has told us this elsewhere. [...] «Happiness and... glory!» he cries. What more could a woman desire? A man, the provider of these things, repays her with his joy, the chrysanthemums that fill his office, the flowers that flood his home, the perfume she spreads - she herself a flower. That this light is irony and this joy is tragedy, that it is a disgrace for her to know this truth, and that she must be humiliated if her eyes are opened to reality - no one has ever taught her otherwise. She lives only in the beautiful dream of happiness.⁸⁷

Through this, Hatzopoulos criticizes how Greek Aesthetes of the era depict women - merely as expensive and precious ornaments that decorate men's lives, completely dependent on their choices and decisions. For him, the belief that poverty degrades and disgraces is a view belonging to a social class on the brink of its decline. The old bourgeoisie, unable to compete with the ideals of the rising working class, turns to dream-like illusions and symbolism⁸⁸. Nirvanas, as a true Aestheticist, defends his heroes, responding: «What is death? A mere moment. Until that final moment, Mina lives within her dream. She rushes to die with the laughter of happiness. From one dream, she will pass into another. If only we could all die this way—in a moment of supreme bliss. [...] And is not the love that kills the ultimate love?»⁸⁹.

This statement encapsulates the Aestheticist perspective on love in Greece. Love that kills, as well as love that is sacrificed, is the highest form of devotion. Individualistic and idealistic heroes seek perfection but encounter destruction instead. However, Greek society of the time was more in tune with Hatzopoulos' views. «Art for art's sake» and «beauty for beauty's sake» found little acceptance in an era marked by war, social struggles, and change.

In conclusion, the fatal sexuality of the *femme fatale* associated with aestheticism finds a place in Greek dramaturgy primarily within the realms of myth, fairy tale, and historical past. When it is placed in a more contemporary setting - even if it retains its roots in myth and tradition - such as in Nirvana's *Maria Pentagiotissa*, it is treated as degenerate, diseased, and dangerous to society. In social or psychological dramas influenced by aestheticism, women with an overtly sexual life are approached more through social and class-based criteria rather than aesthetic ones (e.g., Fofo in *It Dawns*, Mrs. Laoudari in *The Swallow*). They are inactive upper-class women, trapped in loveless marriages, who resort to sexuality as a means of alleviating their boredom - a theme also common in many other social dramas of the time.

Even within the realm of myth, sexually «dangerous» female characters - though they may not always intend to harm the male hero - are ultimately isolated and rejected, either by the hero himself, as in the case of Eyniki, or by their social environment, as in the case of Smaragda. Both society- through the efforts of the feminist movement led by K. Parren - and intellectual circles sought to highlight more urgent gendered social issues, such as the murder of young women by their relatives for «reasons of honor», even in cases of rape⁹⁰. Women were thus portrayed primarily as victims of a repressive patriarchal system that treated

⁸⁷ K. Chatzopoulos, *For an Audience and a Drama*, in *Critical Texts*, Kosta & Eleni Ourani Foundation, Athens 1996, pp. 296-297.

⁸⁸ K. Chatzopoulos, *The Psychology of Symbolism*, in *Critical Texts*, cit., pp. 131-132.

⁸⁹ P. Nirvanas, *On a Drama and a Critic*, in «O Noumas», 285, 1908, p.1.

⁹⁰ E. Avdela, *For Reasons of Honor. Violence, Emotions and Values in Post-Civil War Greece*, Nefeli, Athens 2006, pp. 196-229; M. Mavrogeni, *Cases of Honor in Greek Drama of the Early 20th Century*, cit., p. 574.

them as male property while shifting the blame for any sexual transgression onto them⁹¹. The existence of independent women who choose for themselves to whom they will give their bodies and souls remained intolerable to Greek society⁹² - as evidenced in *It Dawns (Ximeronei)*, but also in the backlash provoked by heroines like Maria Pentagiotissa or Trisevgeni from the poetic drama of the same name by Kostis Palamas⁹³.

On the other hand, the excessive sensitivity, passivity, and somatization of emotion experienced by the more vulnerable heroines of Nirvanas, Chryssomanos, Daralexis, and Kazantzakis provoke a certain discomfort among critics. These characters are not seen as creatures of a pure aesthetic universe, but rather as projections of social beings, interpreted primarily through class-based or psychopathological criteria⁹⁴. Critics often read them as manifestations of either «female hysteria» - a term that was just beginning to gain traction in Greek society through psychiatry and forensic medicine - or as signs of the moral and psychological decline of an idle and privileged social class⁹⁵. This class traps women in inactivity and dependence on men at a time when feminism is advocating for women's emergence from the private sphere into public life⁹⁶, promoting instead the ideal of the Greek mother and heroine, capable of giving birth to and raising the future Greek hero⁹⁷.

⁹¹ E. Varika, *ibid.*, pp. 305-306.

⁹² D. Tzanaki, *ibid.*, pp. 262-263.

⁹³ There is a rich bibliography on Palamas' only theatrical work. See for example: Th. Grammatas, *Palamas' "Trisevgeni". Proposals for a Different Interpretation*, in *Modern Greek Theatre. History – Dramaturgy. Twelve Essays*, Koutoura, Athens 1987, pp. 102-115; W. Puchner: *Palamas and the Theatre*, Kastaniotis, Athens 1995, pp. 175-566.

⁹⁴ P. Nirvanas, *Trisevgeni*, in "Kritiki", 19-20, 1903, pp. 633-635.

⁹⁵ D. Tzanaki, *ibid.*, p. 236.

⁹⁶ Al. Vouzouraki, *The influence of socialist ideology on the promotion of the feminist issue in early 20th-century Modern Greek drama*, in "Scientific Yearbook of the Faculty of Philosophy of the University of Athens", 48, 2023-2024, pp. 185-188.

⁹⁷ K. Petrakou, *The appearance of feminism in modern Greek theatre*, in *Theatrical (St)ances and Paths. Sixteen Essays on Modern Greek Theatre*, Papazisis, Athens 2007, p. 75.

BIBLIOGRAPHY

- Theatrical Review*, in “Pinakothiki”, 199, 1917, p. 83.
- Arambatzidou, L., *Aestheticism: The Modern Greek Version of the Movement*, Methexis, Thessaloniki 2012.
- Avdela, E., Psarra, An., *Feminism in Interwar Greece – An Anthology*, Gnosis, Athens 1985.
- Avdela, E., *For Reasons of Honor. Violence, Emotions and Values in Post-Civil War Greece*, Nefeli, Athens 2006.
- Bein, P., Kazantzakis: “The Master Builder”, with an Additional Note on “Capodistrias”, in “The Literary Review” XVIII, 1975, pp. 398-411.
- Bein, P., *Kazantzakis’ Unsuccessful Attempt to Modernize Greek Theater in the First Decade of the 20th Century*, in *Tradition and Modernization in Modern Greek Theater from Its Beginnings to the Postwar Era*, proceedings of the 3rd Panhellenic Theater Studies Conference, dedicated to Th. Chatzipantazis, Ant. Glytzouris-K. Georgiadis (ed. by), University of Crete Press, Heraklion, 2010, pp. 61-69.
- Blesios, Ath., *Le “Théâtre d’ Idées” en Grèce de 1895 à 1922*, doctoral thesis presented at the University of Paris-Sorbonne (Paris IV).
- Chatzipantazis, Th., *Outline of the History of the Modern Greek State*, University of Crete Press, Heraklion 2014.
- Chatzopoulos, K., *Critical Texts*, Kosta & Eleni Ourani Foundation, Athens 1996.
- Christomanos, K., *The Three Kisses: A Tragic Sonata in Three Movements*, Panos Editions, Athens 1909.
- Daraklitsa, El., *The Reception of 20th Century Italian Drama in Greece (1900-1940)*, Polytron, Athens 2016.
- Glytzouris, An., *Eagle Desires and Butterfly Wings. The Early Theatrical Works of Nikos Kazantzakis and the European Avant-Garde of His Time*, University of Crete Press, Heraklion 2009.
- Grammatas, Th., *Modern Greek Theatre. History – Dramaturgy. Twelve Essays*, Koutoura, Athens 1987.
- Grammatas, Th., *A Critical Perspective: A Study on the Work of Nikos Kazantzakis*, Athens 1992.
- Grammatas, Th., *Greek Theatre in the 20th Century*, Papazisis, Athens 2017.
- Haris, P., *Nirvanas as a Prose Writer*, in “Nea Estia”, 23, 1938, p. 386.
- Ladogianni, G., *The Place of Drama: Studies on Modern Greek Dramaturgy of the 19th and 20th Centuries*, Papazisis, Athens 2011.
- Lygizos, M., *Modern Greek Theater Alongside World Theater*, Vols. A & B, Dodoni, Athens 1980.
- M., *The Premiere Today: Nirvanas’ “Pentagiotissa”*, in “Neon Asty”, August 13, 1908, p.1.
- Marangou, L., *The Timeless Philosophical Dimension of Kazantzakis’ Early Theatrical Work and Its Relation to Innovations in 20th Century French Theater*, PhD dissertation, Department of Foreign Languages and Translation, Ionian University, 2007.
- Mavrogeni, M., “Matters of Honor” in *Greek Drama of the Early 20th Century*, in *Identities in the Greek World (from 1204 until today)*, proceedings of the 4th European Congress of Modern Greek Studies

- (Granada, September 9-12, 2010), vol. A, K. A. Dimadis (ed.by), European Society of Modern Greek Studies, Athens 2011, p. 571-582.
- Nirvanas, P., *Trisevgeni*, in "Kritiki", 19-20, 1903, pp. 633-635.
- Nirvanas, P., *Arguments and Counterarguments: The Female Issue*, in "Panathenaia", VIII, 1907, pp. 25-26.
- Nirvanas, P., *On a Drama and a Critic*, in "O Noumas", 285, 1908, pp. 1-4.
- Nirvanas, P., *From Day to Day: A Display of Ugliness*, in "Neon Asty", October 8, 1909, p. 1.
- Nirvanas, P., *Speech and Silence*, in "Estia", October 10, 1910 p. 1.
- Nirvanas, P., *Faces and Things: Questions of Aesthetics*, in "Athinaï", May 26, 1911, p. 1.
- Nirvanas, P., *From Life: Questions of Aesthetics*, in "Estia", 69599, March 16, 1913, p. 1.
- Nirvanas, P., *From Life: Public Aesthetic Sensibility*, in "Estia", September 19, 1913, p. 1.
- Noutsos, P., *Socialist Thought in Greece from 1875 to 1974*, vol. I: *The Socialist Intellectuals and the Political Function of Early Social Criticism (1875–1907)*, Gnosis, Athens 1990.
- Panagiotopoulou, M., *The Theatrical Works of Pavlos Nirvanas*, PhD dissertation, Department of Theater Studies, School of Philosophy, National and Kapodistrian University of Athens, Athens 2014.
- Papachatzaki-Katsaraki, Th., *The Theatrical Works of Nikos Kazantzakis*, Dodoni, Athens 1985.
- Papandreou, N., *Ibsen in Greece: From the First Acquaintance to Establishment, 1890–1910*, Kedros, Athens 1983.
- Papanikolaou, V., *The Contribution of the Nea Skini to the Evolution of Modern Greek Theater*, PhD dissertation, Department of Philology, Section of Theater and Musicology, School of Philosophy, University of Crete, Rethymno, 2011.
- Parren, K., *The Male Issue. The "Architect Marthas"*, in "Efimeris ton Kyrion", October 28, 1907, p. 1-3.
- Pefanis, G.P., *The Song of the "Bridge of Arta" as a Bridge Between Folk Poetry and Drama (H. Voutieridis, P. Horn, N. Kazantzakis, G. Theotokas, et al.)*, in "Parousia", XIII-XIV, 1998-2000, pp. 273-323.
- Pefanis, G. P., *The Dramatization of Ballads, Part II: "The Tale of Mavrianos and His Sister" - Four Cases: K.G. Xenos, N. Poriotis, G. Kazantzakis, G. Theotokas*, in "Porphyra", 88, 1998, p. 251-274.
- Pefanis, G. P., *Landscapes of Dramatic Writing: Fifteen Studies on Greek Theater*, Kostas and Eleni Ourani Foundation, Athens 2003.
- Petrakou, K., *Theatrical Competitions (1870-1925)*, Hellenic Letters, Athens 2000.
- Petrakou, K., *The Reception of Oscar Wilde in Greek Theater, Theater Studies Miscellanea*, Diavlos, Athens 2004.
- Petrakou, K., *Kazantzakis and the Theater*, Militos, Athens, 2005.
- Petrakou, K., *Theatrical (St)ances and Paths. Sixteen Essays on Modern Greek Theatre*, Papazisis, Athens 2007.
- Petrakou, K., *The Image of Women in Modern Greek Theater: From Cretan Theater to the Present*, Aigokeros, Athens 2022.

- Petridis, M. G., *Brief Characterizations of Our Contemporary Writers*, Athena Society, Athens 1927.
- Psiloreitis, P., Pavlos Nirvanas, “Maria Pentagiotissa”, in “Nea Zoi”, 1, 1909, pp. 51-54.
- Poriotis, N., *Rodopi*, in “The Thymeli”, 3-4, 1933, p. 115.
- Porphyras, L., *Collected Works*, G. Valetas (ed. by), Vasileiou Editions, Athens, 1964, p. 231.
- Puchner, W., *Tracing Theatrical Tradition: Ten Studies*, Odysseas, Athens 1995.
- Puchner, W.: *Palamas and the Theatre*, Kastaniotis, Athens 1995.
- Puchner, W., *Philological and Theatrical Miscellanea: Five Studies*, Kastaniotis, Athens, 1995.
- Puchner, W., *Konstantinos Christomanos as a Playwright*, Kastaniotis, Athens 1997.
- Puchner, W., *Trapdoor and Prompt Box: Ten Theater Studies*, Ergo, Athens 2002.
- Puchner, W., *Anthology of Modern Greek Dramaturgy*, vol. II, b. 2, Cultural Foundation of the National Bank of Greece, Athens 2006.
- Sachinis, A., *The Prose of Aestheticism*, Estia, Athens 1981.
- Sakellariadis, Ch. G., *Forgotten Texts by Nirvanas*, in “Nea Estia”, 1074, 1972, p. 672-676.
- Sideris, G., *History of Modern Greek Theater, 1794-1944*, Volume B, Part A, Kastaniotis, Athens 1999.
- Spathis, D., *From Chortatsis to Koun: Studies on Modern Greek Theater*, National Bank of Greece Cultural Foundation, Athens 2015.
- Stamatopoulou-Vasilakou, Ch., *Greek Bibliography of Theatrical Works, Dialogues, and Monologues (1900-1940)*, V. A. Ouranis Foundation, Athens 2020.
- Symons, A., *The decadence movement in Literature*, in M. Brandbury, D. Palmer (ed. by), *Decadence in the 1890's*, Edward Arnold, London 1979.
- The Critic of *Noumas*, *The Swallow*, in “O Noumas”, 304, 1908, p. 1.
- Tzanaki, D., *Gender and Sexuality (1801–1925): Uprooting the Human*, Asini, Athens 2018
- G. Christodoulou, D. Ploumpidis, A. Karavatos (ed.by), *Anthology of Greek Psychiatric Texts*, transl. by A. Apostolaki, World Psychiatric Association, Athens, 2011.
- Varika, El., *The Ladies' Revolt: The Birth of a Feminist Consciousness in Greece, 1833–1907*, Katarti, Athens 1996.
- Vafeiadi, E., *Introduction to the Dramaturgy of Pantelis Horn*, PhD dissertation, Department of Modern Greek and Medieval Studies, Department of Philology, School of Philosophy, Aristotle University of Thessaloniki, Thessaloniki 1994.
- Vasilikos, P., *The Swallow*, in “O Noumas”, 329, 1909, pp. 2-3.
- Viblakakis, I., *On the Sacred and Drama: Theatrical Approaches*, Armos, Athens 2004.
- Vouzouraki, Al., *The influence of socialist ideology on the promotion of the feminist issue in early 20th-century Modern Greek drama*, in “Scientific Yearbook of the Faculty of Philosophy of the University of Athens”, 48, 2023-2024, pp. 181-200.

Xefloudas, St., *Nirvanas, Christomanos, Rodokanakis, and Others*, Zacharopoulos, Athens 1957.

Xenopoulos, Gr., *Theater: New Stage: "Maria Pentagiotissa", a Drama in Three Parts by Pavlos Nirvanas*, in "Panathenaia", 189-190, 1908, p. 267.

Xenopoulos, G., *Theater. Kyveli Theater (Panellinion): [...] The Swallow, drama in three acts by Pavlos Nirvanas*, *Panathenaia*, VIII, 1908, pp. 220-221.

Xenopoulos, Gr., *The Theaters: "The Three Kisses"*, in "Neon Asty", September 2, 1908, p.1.

.

VARIA

doi: 10.54103/2039-9251/0000

L'ECOLOGIA COME PRATICA ESTETICA. EMOZIONI E RELAZIONALITÀ NELL'ECOLOGIA PROFONDA DI ARNE NÆSS

Valeria Maggiore

 ORCID: 0009-0005-6079-1937

Università degli Studi di Palermo (044k9ta02)

Contacts: valeria.maggiore@unipa.it

ABSTRACT

Il presente articolo indaga il ruolo centrale dell'esperienza estetica, delle emozioni e della relazionalità nella filosofia dell'Ecologia Profonda di Arne Næss. Mettendo in discussione il tradizionale dualismo tra ragione ed emozione, il testo sostiene che la consapevolezza ecologica e l'impegno etico scaturiscono da una modalità estetica ed incarnata di relazione con il mondo. Attingendo a intuizioni fenomenologiche e alla teoria della Gestalt, mostra come il percepire l'ambiente come un tutto interconnesso trasformi il senso di sé del soggetto e favorisca un legame gioioso e affettivo con la natura. Per Næss, riconnettersi con queste relazioni fondamentali implica una profonda comprensione del fatto che le nostre stesse identità sono intimamente plasmate dai contesti ecologici in cui viviamo. L'aria fresca che respiriamo, il cibo che ci nutre e la varietà di ambienti che abitiamo contribuiscono ognuno a proprio modo all'esistenza di ciò che siamo come individui.

Questa visione risuona potentemente con il concetto stoico di *oikeiosis*, che sottolinea l'importanza di familiarizzare ed entrare in sintonia emotiva con il mondo che ci circonda, coltivando un senso di appartenenza al suo interno. In tale quadro teorico, ricco e complesso, le emozioni svolgono un ruolo cruciale. Centrale in questa prospettiva è il concetto di *hilaritas* – il gioioso riconoscimento di appartenere alla più ampia comunità ecologica che fonda la responsabilità ecologista e sostiene l'azione ambientale. Collocando l'ecosofia di Næss entro una più ampia genealogia filosofica che include Spinoza e le teorie contemporanee sulle atmosfere e sugli affetti, l'articolo propone un'estetica ecologica intesa al contempo come pratica di relazionalità etica e come gioia incarnata. Tale approccio offre nuove prospettive su come la sensibilità estetica possa catalizzare un più profondo impegno ambientale nell'Antropocene.

Parole chiave: Arne Næss, ecologia, *Deep Ecology*, relazionalità ambientale, *hilaritas*.

ECOLOGY AS AESTHETIC PRACTICE EMOTIONS AND RELATIONALITY IN ARNE NÆSS'S DEEP ECOLOGY

This article explores the pivotal role of aesthetic experience, emotions, and relationality in Arne Næss's philosophy of Deep Ecology. Challenging the traditional dualism between reason and emotion, the paper argues that ecological awareness and ethical commitment emerge from an embodied, aesthetic mode of engagement with the world. Drawing on phenomenological insights and Gestalt theory, it highlights how perceiving the environment as an inter-



Licensed under a Creative Commons
Attribution-ShareAlike 4.0
International

© The Author(s)

Published online: 03/09/2025



Milano University Press

connected whole transforms the subject's sense of self and fosters a joyful, affective connection with nature. For Næss, reconnecting with these essential relationships involves a deep understanding that our very identities are intricately shaped by the ecological contexts in which we dwell. The fresh air we breathe, the nourishing food we consume, and the diverse environments we inhabit each contribute to the essence of who we are as individuals. This vision resonates powerfully with the Stoic concept of *oikeiosis*, which emphasises the importance of growing familiar with and emotionally attuned to the world around us, fostering a sense of belonging within it. Within this rich framework, emotions play a crucial role. Central to this argument is the concept of *hilaritas* – the joyous recognition of belonging to the broader ecological community, which grounds ecological responsibility and sustained environmental action. By situating Næss's ecosophy within a wider philosophical lineage that includes Spinoza and contemporary theories of atmosphere and affect, the article proposes an ecological aesthetics that is simultaneously a practice of ethical relationality and embodied joy. This approach offers new perspectives on how aesthetic sensibility can catalyse deeper environmental engagement in the Anthropocene.

Keywords: Arne Næss, ecology, *Deep Ecology*, Environmental Relationality, *hilaritas*.

1. SENSING THE ROOTS: AESTHETICS OF EARTHLY BELONGING

On 23 April 2015, the Botanical Garden in Palermo hosted a powerful performance by the Guatemalan artist Regina José Galindo¹, who is widely recognized as a leading figure in contemporary Latin American art. The performance, titled *Raíces*² [Roots] aimed to highlight the deep disconnection between humanity and Nature, transforming this theme into a visceral expression of the current environmental crisis, which is not merely observed but actively participated in by humans³. At its core, it reflects a profound crisis of *perception* concerning how we perceive *ourselves* and of *our relationship with the world around us*. As a result, it represents not only a challenge of understanding but also an *aesthetic crisis* that strikes at the heart of our physical existence, emotional capacities, and sensory experiences of reality.

In a courageous display of vulnerability, Galindo fully immersed herself completely naked in the earth, becoming one with the ground and she spent many hours grasping the roots of a centuries-old *Ficus macrophylla*, a tree that serves as a symbol of the Botanical Garden.

This highly emotional performance was more than a solitary act; it evolved into inviting others to join in a communal exploration of *identity* and *connection*. Galindo enlisted volunteers from various ethnic groups representing the multicultural fabric of the Sicilian city, encouraging them to dig into the ground in pursuit of the roots of plants native to their countries. In this interactive process, their arms became “human roots”, symbolising a deeper fusion with Nature that called for a re-examination of the “roots of our identity”. Galindo's performance translates into an *ontological engagement* that invites participants and spectators to reflect on their *intrinsic connection to the natural world*: it serves as a poignant reminder of

¹ Regina José Galindo was born in 1974 in Guatemala City, where she currently works. Winner of numerous art prizes in Latin America, in 2005, she was awarded the Golden Lion at the 51st Venice Biennale as the best young artist (under 35); in 2011, she received the Prince Claus Award in the Netherlands and, in the same year, she was proclaimed grand prize winner at the 29th Ljubljana Biennale. She has received numerous artist residency grants, and her works can be found in prestigious collections such as the Centre Pompidou in Paris, the Miami Art Museum and the Castello di Rivoli in Turin. For a more in-depth look at the Latin American artist's works, see R.J. Galindo, *Estoy viva*, edited by D. Sileo, E. Viola, Skira, Geneva-Milan 2014.

² The performance *Raíces* was curated by G. Ingrao, P. Nicita and D. Sileo. For more information on the performance, see the following pages: www.arte.it/calendario-arte/palermo/mostra-regina-jos%C3%A9-galindo-ra%C3%ACces-estoy-viva-14715; www.exibart.com/sicilia/fino-al-28-vi-2015-regina-jose-galindo-raices-e-estoy-viva-orto-botanico-e-cantieri-culturali-alla-zisa-pad-iglione-zac-palermo/

³ N. Perullo, *Estetica senza (s)oggetti. Per una nuova ecologia del percepire*, DeriveApprodi, Roma 2022, p. 9. It should be noted that the author of the present paper has personally translated all quotations into languages different from English.

the need to return to the *humus*, a term that is etymologically linked to *homo*, and emphasizes the radical interdependence between humanity and the Earth, a relationship that cannot be ignored in our pursuit of a sustainable future. In this reflective space, Galindo reinterprets the Heideggerian concept of *in der Welt sein* [being-in-the-world], translating it into *in der Natur sein* [being-in-Nature] and suggesting that our relationship with Nature is not superficial or fleeting: it is an essential and fundamental aspect of our existence that necessitates profound awareness and action. The German philosopher Gernot Böhme (1937-1992) articulates this necessity, stating:

The fundamental question of every philosophy of nature “What is nature?” is motivated today by the so-called environmental problem, i.e., human beings have once again realised that they are inevitably Nature and must live in and with Nature. The question “What is Nature?” is therefore posed by philosophy in a transcendental way, i.e. from the point of view of the human being’s relationship to Nature. In the context of the tasks posed by the environmental problem, it is up to philosophy to subject the relationship of the human being with Nature to a thorough revision. In this way, it becomes clear that the destructive relationship with external Nature, contained in the natural sciences, modern technology and the industrial form of the economy, has its counterpart in the relationship with our own Nature, i.e. the Nature that we are, the human body⁴.

This inquiry can be characterized as radical in its implications, revealing the indispensable role aesthetics plays in our journey toward *re-establishing a connection with our naturally experienced world*. An *ecological aesthetics*⁵ arises that understands the discipline we are discussing in its original meaning of “a non-specialized philosophy”⁶ and of a “science of sensitive knowledge” that engages both our physical and emotional dimensions, linking back to the foundational ideas of the discipline as articulated by Alexander Gottlieb Baumgarten⁷. It is essential to recognize that the Greek verb *aisthanomai* – from which the Latin diction

⁴ G. Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1989, p. 8.

⁵ On the concept of “ecological Aesthetics” see N. Perullo, *N. Perullo, Estetica ecologica. Percepire saggio, vivere corrispondente*, Mimesis, Milan-Udine, 2020 and T. Toadvine, *Ecological Aesthetics*, in L. Embree, H.R. Sepp (eds.), *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Springer, Berlin 2010, pp. 85-91. To understand the distinction between ecological and environmental Aesthetics see the following encyclopedia entries: A. Carlson, *Environmental Aesthetics*, in B. Gaut, D. Lopes (eds.), *Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London 2001, pp. 423-436; Id., *Environmental Aesthetics*, in E.N. Zalta (ed.), *Stanford Encyclopaedia of Philosophy*, 2020 (www.plato.stanford.edu/entries/environmental-aesthetics/); P. D’Angelo, *Estetica ambientale*, in “Enciclopedia Treccani XXI Secolo”, 2010 (www.treccani.it/enciclopedia/estetica-ambientale_%28XXI-Secolo%29/); S. Feloj, *Environmental Aesthetics*, in “International Lexicon of Aesthetics”, 2018 (www.lexicon.mimesisjournals.com/international_lexicon_of_aesthetics_item_detail.php?item_id=38); J.A. Fisher, *Environmental Aesthetics*, in J. Levinson (ed.), *Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2003, pp. 667-678. Cf. also the following collections of texts: J.L. Nasar (ed.), *Environmental Aesthetics: Theory, Research, and Applications*, Cambridge University Press, Cambridge 1988; B. Sadler, A. Carlson (eds.), *Environmental Aesthetics: Essays in Interpretation*, University of Victoria Press, Victoria (CA-BC) 1982. More generally on the relationship between aesthetics, environment and ecology see E. Brady, *Aesthetics of the Natural Environment*, in V. Pratt, J. Howarth, E. Brady (eds.), *Environment and Philosophy*, Routledge, London-New York 2000, p. 142-163; P. D’Angelo, *Estetica della natura. bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2001; L. Fel L, *L’esthétique verte. De la représentation à la présentation de la nature*, Champ Vallon, Seyssel 2008; G.L. Iannilli (eds.), *Aesthetic Environments: Contemporary Italian Perspectives*, Aesthetica Preprint, n. 114, 2020; S. Kemal, I. Gaskell (eds.), *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge University Press, Cambridge 1993; V. Maggiore, S. Tedesco, *Ecoestetica. Scritti sull’estetica della Natura*, Meltemi, Milano 2023 and M. Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1991.

⁶ The proposal of aesthetics, understood as a “non-special philosophy” connected to sensibility and perception, has been at the centre of an stimulating debate in Europe. See for example: G. Böhme, *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1995; E. Garroni, *L’estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari 1995; T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari 2010; W. Welsch, *Cambio di rotta*, ed. by L. Amoroso, Aesthetica edizioni, Sesto San Giovanni (Mi) 2023.

⁷ We refer to A.G. Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Halle, 1735; transl. by P. Pimpinella and S. Tedesco, *Riflessioni sulla poesia, Aesthetica edizioni*, Palermo 1999, p. 71 in which the opening of an aesthetic discipline is invoked for the first time. Cf. also the definition of Aesthetics given by the eponymous father of the discipline in *Aesthetica* (1750): «Aesthetics (theory of the liberal arts, inferior gnoseology, art of thinking beautifully, art of the analogy of reason) is the science of sensible knowledge» (Id., *Aesthetica*, Frankfurt a.d. Oder, 1750; transl. by F. Caparrotta, A. Li Vigni, S. Tedesco, *L’Estetica*, Aesthetica edizioni, Palermo 2000, p. 26). In his endeavour to give substance to his meditations, Baumgarten

Aesthetica derives – is expressed in a *medium diathesis* or mediative state: it does not conform to the binary nature of active *versus* passive; instead, it represents a fluid relationship that transcends the typical divisions of “I” and “you” or “subject” and “object”. Rather, it is a form of *feeling* that encapsulates a dynamic process between the external world and our internal sensitivity, challenging traditional distinctions between *sensation* and *perception*⁸.

To clarify this distinction, let us consider a pertinent example. When someone says, “I feel cold”, they are expressing a sensation related to bodily experience; this personal feeling reflects a physiological response to external stimuli (such as a drop in temperature) and typically contrasts with perceiving a physical object. When we say we perceive the book we are holding, we emphasize our cognitive ability to identify and understand that object as something that exist outside of ourselves, that is as something distinct from our internal sensations. This difference suggests that sensation belongs entirely to the realm of private experience or to the intimate side of subjectivity, while perception connects us to the public, shared reality of the external world and to the sphere of objectivity⁹. However, this framework falters when considering sensory modalities beyond vision. For instance, in Italian, the verb *sentire* (*to feel*) – etymologically related to the English word “sensation” – encompasses a broader spectrum, used to express the experience of hearing waves, smelling a rose, or tasting the texture of fruit¹⁰. It reflects a holistic view of sensory experience and engagement with the world, where different modalities can intertwine and influence each other. This idea is linked to the Latin verb *sentire*, which echoes the Greek verb *paschein* meaning “to feel with your whole self”. Böhme further articulates that

ecologically motivated Aesthetics could be called a general theory of perception. However, it would be necessary [...] to reintegrate emotional components into the concept of perception, that is, affective participation in what is perceived [...]. Suppose perception constitutes the sensory sensation of being in one's surroundings. In that case, the perceiver is not merely noticing what is happening in his surroundings from an almost otherworldly position but is somewhat affected by the state of his surroundings [...]. He feels, in short, in his own body, the environment in which he finds himself¹¹.

is confronted with the daunting task of finding «a ratio even in the *aesthetica* (the things of sensibility, understood in the broadest sense)» (L. Amoroso, *Ratio & aesthetica. La nascita dell'estetica e la filosofia moderna*, Ets, Pisa 2000, p. 41). This task of subjecting to rational analysis, even what seems extraneous to reason, is complex. He can only carve out a theoretical space for such a discipline by undertaking a profound restructuring of rationalism, or in other words, by proposing a redefinition of the entire Cartesian system of knowledge. Indeed, the father of aesthetics intends to vindicate the legitimacy of the territory of sensibility (the territory of *clear and confused* knowledge) by juxtaposing logic – i.e., the science of intellectual content (the territory of *clear and distinct* knowledge) – with a “sister” discipline that analyses the first moment of knowledge, namely the sensible experience, starting from the broader problem of man's being and his relations with the world. Using a term derived from ancient Greek, Baumgarten calls *Aesthetica* the new branch of thought he instituted, the aim of which is not to understand how the errors of the senses can be curbed and corrected but rather to understand in what terms one can speak of sensitive knowledge, how it develops in the human being and what its characteristics are. Perullo points out that this *scientia cognitionis sensitivae* «arises from considering the insufficiency of purely intellectual knowledge, clear and distinct, placing itself alongside it, but this only confirms this separation. [...] From this point of view, Aesthetics already has within itself both its limit and its resource» (N. Perullo, *Estetica ecologica*, cit., p. 23). For a comprehensive reconstruction of Baumgarten's thought based on the entire corpus of his aesthetic works, cf.: AA.VV., *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, Aesthetica Preprint, Palermo 1998; H. Reiss, *The rise of aesthetics: Baumgarten's radical innovation and Kant's response*, in “Journal for Eighteenth-Century Studies”, no. 20, 1997/1, pp. 53-61; S. Tedesco, *Studi sull'estetica dell'illuminismo tedesco*, Edizioni della Fondazione Nazionale “Vito Fazio Allmayer”, Palermo 1998 and, above all, Id. *L'estetica di Baumgarten*, Aesthetica Preprint Supplementa, Palermo 2000.

⁸ N. Perullo, *Estetica senza (s)oggetti*, cit., p. 18.

⁹ Cfr. A. Pinotti, *Sensazione*, in AA.VV., *Enciclopedia filosofica Bompiani*, vol. 4- Rae-Z, Milano 2006, p. 10464.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ G. Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, cit., p. 10.

This vision finds a vivid expression in Galindo's performance. She enacts what Böhme theorizes: an embodied perception of the environment as a condition of existence, in which the human being physically senses the state of the natural world. Her gesture of immersing herself in the earth performs a somatic act of *oikeiosis*, a process of becoming familiar with and emotionally attuned to one's surroundings, revealing the deep relationality between Self and Nature¹². Through this embodied experience, she challenges the illusion of separation between identity and environment, between the individual and the ecological web to which they belong. This approach invites an exploration of how our sensitivities, grounded in physical experience, can ignite a vital dialogue about our ecological relationships, challenging us to cultivate a more profound connection with Nature and reintegrate ourselves into the rhythm of the natural world. Through this process, we can begin to restore our sense of belonging and responsibility within the ecosystems that sustain us.

Considering this clarification, one can understand why, in this sense, feeling offers not a subjectivistic but a radically *relational*, *systemic*, and *dynamic* perspective, which is structurally open to the other¹³. Therefore, the aesthetic perception of the environment is not purely visual but *somatic*: as Arnold Berleant points out, it is the body that *energises space* because «the physical senses play an active role, not as passive channels for *receiving external stimuli*, but as an *integrated sensorium*» that requires «a direct engagement of the conscious body as part of an environmental complex»¹⁴. Hence, in this experiential *nexus* the whole body is involved, not only the mere senses of sight and hearing (senses traditionally considered “noble” by philosophical reflection) but also smell, taste and the entire haptic sensory system, which includes both tactile and subcutaneous perception, aimed at grasping the texture of surfaces, temperature, humidity, pressure, etc. That is, we can combine sounds, images, tactile impressions, smells and even the kinaesthetic sense of movement into a single aesthetic experience, feeling a *total immersion in the object*¹⁵.

¹² As the Stoic theory of *oikeiosis* shows, human ethical development begins with self-care and extends outward in concentric circles to encompass the family, the community, and ultimately the cosmos (cf. R. Radice, *Oikeiosis. Ricerche sul fondamento del pensiero stoico e sulla sua genesi*, Vita e Pensiero, Milano, 2000; D. Sedley, *The Stoic Doctrine of Oikeiosis*, in A.A. Long (ed.), *Problems in Stoicism*, Athlone Press, London 1971, pp. 121-152). Contemporary authors have recently revived this model to support ecological thought and emotional interconnection with the non-human world (see, for example, K. Alladkan, *Stoicism, a Philosophical Basis for Ecology?*, in “Open Access Library Journal”, n. 8, 2021; M. Fabjański, G. Carrus, *The ancients knew it already: how Stoic philosophy explains the link between mindfulness, emotion regulation and pro-environmental behaviours*, in “PsyEcology”, vol. 14, 2023/1, pp. 103-120).

¹³ Cfr. N. Perullo, *Estetica ecologica*, cit., p. 14.

¹⁴ A. Berleant, *Aesthetics beyond the arts: new and recent essays*, Ashgate, Farnham 2012. See also Id., *Aesthetic perception in environmental design*, in J.L. Nasar (ed.), *Environmental Aesthetics. Theory, Research, and Application*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, pp. 84-97. In enjoying the natural environment, an *extended perception* is involved, i.e. a perception that encompasses different aspects and calls on the viewer to recognize himself as part of the experienced object. We are immersed in the object of our enjoyment and, for this reason, emotionally connected with it. On the centrality of the concept of *immersiveness* in such an aesthetic consideration see: V. Maggiore, *L'estetica nell'età dell'Antropocene: i molteplici volti della riflessione estetica contemporanea sulla natura*, in V. Maggiore, S. Tedesco, *Ecoestetica*, cit., p. 20 ss; S. Iovino, *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, Carocci, Roma 2004, p. 134.

¹⁵ The problem of the absence of delimitation affects both the perceived object and the perceiving subject: not only the natural object cannot be separated from his context, but not even the subject can rise to the role of detached spectator: we are “enveloped” by the natural entities, forced to bring all our sensory organs into play simultaneously. As Mikel Dufrenne points out, in front of the natural spectacle, we are involved in the game, integrated into the natural becoming of the world (see M. Dufrenne, *L'expérience esthétique de la nature*, in “Revue Internationale de Philosophie”, vol. 9, n. 31, 1955; transl. by V. Maggiore, *L'esperienza estetica della natura*, in V. Maggiore, S. Tedesco (eds.), *Ecoestetica*, cit., p. 69. For example, let's walk along a small path that leads into the forest. We are at the same time spectators and actors (we do not observe the forest “from the outside”, but we are “inside it”) and, alongside this mutual involvement of spectator and object, we find a reflexive effect whereby the spectator experiences himself vividly. It is an effect that, as Ronald Hepburn emphasises, is not foreign to artistic practices (for example, it is cleverly exploited by those involved in architecture). Nevertheless, it is both more intensely realised and more pervasive in natural experience because we are part of nature [see R.W. Hepburn, *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*, in B. Williams, A. Montefiore (eds.), *British Analytical Philosophy*, Routledge and Kegan Paul, London 1966].

In this framework, Aesthetics is not a detached contemplation but an *embodied, relational, and affective practice* that reconnects us with our bodily roots and our radical dependence on the Earth. This performative and affective dimension of ecological experience calls for a rethinking of the traditional oppositions that have long shaped our understanding of aesthetics and subjectivity. In the following sections, I will explore how Arne Næss's Deep Ecology deepens this insight by revaluing the emotional dimension (Paragraph 2), redefining personal identity through Gestalt ontology (Paragraph 3), and finally proposing an aesthetic of joy grounded in Spinoza's concept of *hilaritas* (Paragraph 4). These stages will allow us to understand how an ecological aesthetic emerges not from fear or detachment, but from a joyful sense of belonging and resonance with the living world.

2. FEELING THE WORLD: NÆSS'S CRITIQUE OF THE DUALISM BETWEEN EMOTION AND REASON

Continuing our reflection on aesthetics as an embodied and relational experience, Arne Næss's ideas highlight the essential role of emotions in our relationship with nature. Contrary to the common belief that emotions obstruct rationality and clarity, Næss views them as a significant form of "wisdom" emerging from a deep, lived connection with the natural world.

Because of its etymological depth and openness to exploring our embodied and metabolic relationship with the environment, Aesthetics can play a crucial role in today's ecological debates: it can foster the emergence of what (not by chance) is called *green sensibility*, an environmental feeling founded on the intimate recognition of our being participants within Nature and not opposed to it¹⁶. This presupposition constitutes the foundation of the theoretical framework elaborated by Arne Næss¹⁷.

In this paragraph, we will explore the fundamental role of emotions in the natural experience according to Arne Næss, highlighting how his philosophy transcends the traditional separation between reason and feeling to build a more authentic and profound relationship with nature. To trace the path we will take in

¹⁶ It should be emphasised that such a role was already recognised for Aesthetics in the New European Bauhaus promoted by the President of the European Council Ursula von der Leyen: a creative and interdisciplinary initiative that aims to connect the European Green Deal to lived spaces and everyday experiences, creating a bridge between the scientific/technological world and the artistic/cultural world to jointly address complex social problems, with a view to cooperation and co-construction of knowledge. See in this regard the speech *Building the world we want to live in: a union of vitality in a world of fragility* delivered by U. von der Leyen to the States of the Union on 16 September 2020, available online at: https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/ov/SPEECH_20_1655

¹⁷ Arne Næss (1912-2009) was born the youngest of four children in the suburbs of Oslo, in a house with a garden that blends into the wilderness: it is to this place that he owes his earliest memories of being immersed in Nature, a relationship with the natural dimension that, from childhood onwards, takes on a mythopoeic and highly personal value, particularly with the mountains. He studied philosophy, mathematics, and astronomy at the University of Oslo, the Sorbonne in Paris, and the University of Vienna, where he participated in the homonymous philosophical circle. Returning to Norway at the age of twenty-seven, he became the first full professor of philosophy at the University of Oslo, a position he held until 1954, inevitably influencing the way philosophical themes were received in the Scandinavian countries (cf. J. Hartnack, *Scandinavian philosophy*, in P. Edwards (ed.), *The Encyclopaedia of Philosophy*, vol. 7, Macmillan, New York 1967, p. 301). «The importance of the work of Arne Dekke Eide Næss [...] has perhaps not yet been fully recognised, particularly within philosophical academic circles. Næss's name appears inextricably linked to ecology, rather than philosophy, even though he devoted much of his research to issues ranging from epistemology [...] to metaphysics, philosophy of language, psychology and ethics» (L. Valera, *Il pensiero di Arne Næss*, in A. Næss, *Introduction to Ecology*, ETS, Pisa 2015, p. 8). Indeed, Næss is known in Italy for his ecological activism and his name is mainly linked to his fame as a well-known mountaineer. In this, Italian thought stands in contrast to a growing interest in this author worldwide: the Scandinavian philosopher has lectured at the world's most prestigious universities, he was one of the founders in 1958 of the prestigious journal "Inquiry", and the collection of some of his writings, entitled *The Selected Works of Arne Næss*, consists of approximately 3000 pages and is divided into ten volumes. See in this regard: A. Næss, *The Selected works of Arne Næss*, ed. by H. Glasser, A. Drengson Springer, Dordrecht 2005.

the second part of this argument, it is worth noting that we are not interested in understanding how Næss arrived at the construction of his thought nor in outlining the fundamental characteristics of the Deep Ecology movement of which he was a promoter¹⁸, but rather in elucidating the central role that emotional experience plays in the *spontaneous encounter* with Nature. To guide the reader, we recall that Næss called his philosophy *Ecosophy T*. Etymologically, the word “ecosophy” is composed of the Greek terms *oikos* and *sophia* (*home* and *wisdom*). Here *-sophia* indicates the ability to get to the bottom of things: it does not necessarily have scientific claims, unlike words composed of *-logos*, but for Næss all forms of wisdom should have direct relevance to our actions. As with “ecology,” the prefix *eco-* carries a meaning extending beyond the immediate sense of home, family, and community. As the philosopher highlights, the more appropriate translation would be “Earth home”¹⁹. Therefore, Ecosophy is a philosophical view that draws inspiration from the conditions of life in the ecosphere.

We should remember that Næss was a great admirer of the mountains. At the end of 1938, he built a small cabin at the foot of the imposing cliffs of Mount Hallingskarvet, calling it *Tvergastein* (“crossed stones” in Norwegian). It was an isolated hut that could be reached in three hours on foot from the railway station of the nearest village. Thus, the “T” in the term *Ecosophy T* stands for *Tvergastein*, the place where the philosopher composed most of his original writings and that he considered “home” or, in other words, a place to be emotionally attached to. We can therefore assert that such a philosophical reflection could only have originated «in places where human endeavor blends perfectly with the landscape, and nature is perceived in all its disruptive majesty»²⁰. The idea that nature is constantly present to the human being – in all its visible or latent forms – accompanied Næss throughout his life, becoming especially prominent in his later speculative phase.

In the book titled *Life's Philosophy. Reason & Feeling in a Deeper World*, Næss starts from the evidence of the “artificial gap”²¹ that exists in Western society between reason (regarded as an aseptic epistemological tool, indispensable in scientific and political practice) and emotion. Emotions are often described as “warm”, “uncontrollable” and “shortsighted” because, according to common sense, they do not allow us to tackle with lucidity complex problems, such as environmental ones.

As the philosopher points out in the incipit of a well-known article entitled *The World of Concrete Content*: «In environmental debate there is a constant complaint against those who fight to “save” a natural being (a river, a wood, a sea, a kind of animal or plant, a landscape) that they mainly express feelings and subjective likes and dislikes. They are said to lack a sense of objectivity, and ultimately to lack adequate reference to reality as it is in fact and not just as they feel it»²².

¹⁸ Cf. for a more in-depth analysis of the intertwining of the Scandinavian philosopher's biography and the origins of his theoretical thinking the chapter entitled *L'esperienza qualitativa della natura: l'ecologia profonda di Arne Naess*, in V. Maggiore, *Sentire la natura. Un nuovo spazio per l'estetica nell'età dell'Antropocene*, Plumelia Edizioni, Bagheria (PA) 2025, pp. 293-354. See also the text that marked the beginning of his ecological interests: A. Næss, *The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement. A Summary*, in “Inquiry”, n. 16, 1973, pp. 95-100; it. tr. *Il movimento ecologico: ecologia superficiale ed ecologia profonda. Una sintesi*, in M. Tallacchini (ed. by), *Etiche della terra. Antologia di filosofia dell'ambiente*, Vita e Pensiero, Milano, 1998, pp. 143-149.

¹⁹ A. Næss, *Ecosofia. Ecologia, società e stili di vita*, transl. by E. Recchia, RED, Como 1994, pp. 41-42.

²⁰ L. Valera, *Il pensiero di Arne Naess*, in A. Næss, *Introduzione all'ecologia*, ETS, Pisa 2015, p. 11. On the importance of this place for the formulating of Næss's theories see also: A. Næss., *Esempio di un luogo: Tvergastein*, in Id., *Noi siamo l'aria che respiriamo. Saggi di ecologia profonda*, Piano B edizioni, Prato 2021, pp. 29-66.

²¹ A. Næss, *Life's philosophy: reason and feeling in a deeper world*, eng. tr. by R. Huntford, University of Georgia Press, Athens 2008, p. 12.

²² A. Næss, *The World of Concrete Contents*, in Id., *The Selected works of Arne Naess*, cit., p. 449. Cf. also D. Rothenberg, *No World but in Things: The Poetry of Naess's Concrete Contents*, in “Inquiry”, n. 39, pp. 255-272.

Næss is highly clear in emphasising that the gap between the rational and emotional components (historically established by the Galilean scientific revolution due to the devaluation of the qualitative) is based on a mistaken understanding of the concepts themselves of “reason” and “emotion”. Drawing on the reflections conducted by Spinoza (an author dear to the Norwegian philosopher) in his *Ethica more geometrico demonstrata*²³, Næss states that «the conventional translation of *ratio* is unfortunately “reason”. But what we call reason today is enormously different from what the philosophers of the seventeenth century called *ratio*. When we are confronted with a vital choice of action, *ratio* indicates which choice is in accord with human nature or essence»²⁴. And if, conversely, we concede, following Næss, that «emotions are not objects, things that we own» but that «they emerge from an encounter between ourselves-and-the-world»²⁵, then *ratio* can be interpreted as that *inner voice* that, in critical situations, urges us to act towards what we believe is most in accord with our Nature or, better, with the Nature that *we are*. Emotions, in this view, are not interior states but modes of tune with the world, arising from our embeddedness in the ecological web.

Næss focuses his reflection on sensitivity and corporality, conceiving the experience of nature – even scientific nature – as primarily an *aesthetic experience*: according to the philosopher, it is always a *spontaneous experience* «of something real»²⁶, something that we experience in the *first person* and that implies the recovery of the qualitative dimension in our relationship with nature. «It is not the case that we merely have emotions, any more than we have relationships», says Næss²⁷. «We are emotions and relationships because, in a broad sense, those thoughts, emotions, and relationships with which we identify are, in other words, a part of ourselves»²⁸. A perspective, sketched with lyrical accents²⁹, that goes beyond the traditional dualism between subject and object, advocating a unique form of *relationalism*.

«There is not a subject and an object», writes Næss. «There is an existence that you do not adequately describe when you say, “There is Arne Naess and there are these flowers”. Many would take it as a kind of poetry, but I think it is a description of the world, a description of what there is, what genuinely exists»³⁰. It is a theoretical position that prompts us to return to the roots of the terms at play – to evoke the image of radical immersion recalled by Galindo – particularly the origins of the term *ecology*.

Let us recall that the term *ecology* – nowadays used during the current environmental crisis – made its first appearance well before the rise of ecological awareness: it was used for the first time in the second volume of the *Generelle Morphologie der Organismen*³¹, a voluminous biological essay written in 1866 by the German zoologist Ernst Haeckel (1834-1919)³². In this context, ecology is defined as the science of the

²³ B. Spinoza, *Ethics: Proved in Geometrical Order*, ed. by M.J. Kisner, Cambridge University Press, Cambridge, 2018.

²⁴ A. Næss, *Life's philosophy*, cit., p. 10.

²⁵ *Ivi*, p. 15. Here Næss specifies: «I use hyphens as a reminder that a sharp distinction cannot be drawn between ourselves and the world» (*ibidem*).

²⁶ Id., *Author's Preface on My Papers and Selections*, in *The Selected works of Arne Næss*, cit., vol. VIII, p. lxxvi; it. tr. by A. D'Attoli, *Prefazione a SWAN VIII – X*, in F. Nasi, L. Valera (eds.), *Arne Næss*, Quodlibet, Macerata 2023, p. 61. Cf. L. Valera, *From “spontaneous experience” to the Cosmos: Arne Naess's Phenomenology*, in “PROBLEMOS”, n. 93, 2018, pp. 142-153.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ As Rothenberg points out, «here is a philosopher with a love-hate relationship with precision, a suspicion of rhetoric, and a deep respect for poetry – maybe not poetic language, but poetic action» (D. Rothenberg, *It is painful to think? Conversations with Arne Naess*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, p. 190), which attempts to restore the depth that experience deserves by extolling the human capacity to experience the qualities of Nature directly.

³⁰ C. Diehm, “Here I Stand”. An Interview with Arne Naess, in “Environmental Philosophy”, n. 1, 2004, p. 9.

³¹ E. Haeckel, *Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, Mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte Descendenz-Theorie*, G. Reiner, Berlin 1866.

³² For information on Haeckel's life, works and thought, please refer to his autobiographical writing *Ernst Haeckel. Eine autobiographische Skizze*, in Id., *Ernst Haeckel. Gemeinverständliche Werke*, hrsg. von H. Schmidt, Leipzig und Berlin, Alfred

relationships that connect an organism to its surroundings or, in other words, as the science of those relationships that allow a given entity to *feel part* of its surroundings, to *perceive to be part of the world*, to “feel at home” in an environmental context³³. Haeckel defines ecology as the science of the relationships between organisms and their environment [*Umwelt*], laying the foundations for a systemic understanding of life.

This definition marks a crucial moment in the conceptual genealogy of ecological thinking. Yet, what Næss inherits from Haeckel is not simply a scientific paradigm but a *philosophical impulse*, a recognition that identity arises through relation: where Haeckel's ecology remains a science *about* interconnections, Næss transforms it into a philosophy *within* interconnection. For Haeckel, the environment is seen as a separate “sphere” external to the organism, which is described primarily in terms of its effects; in contrast, Næss dissolves this distinction, encouraging us to view the environment as a fundamental aspect of the Self. He extends Haeckel's vision by reinterpreting ecology not as a detached science but as an existential and affective condition: the experience of *being part of*, rather than merely *related to*, the world. Ecology thus becomes not only the study of the world but a way of inhabiting it, of sensing and responding to its textures, rhythms, and forms from within.

«Ecology is *the study* [...] *of the world* that leads us *into the world*, therefore [...] it is the study (and discourse) *with the world*»³⁴, where the term world – repeated here several times – is to be understood as «*what happens insofar as we co-inhabit it, being immersed in it and, at the same time, incessantly contributing to its realisation*. The world is this making, this continuous production where everything is interwoven: we, *homo sapiens sapiens*, are part of this interweaving which we do not dominate but which we describe and, at the same time, co-transform»³⁵. The vision that Næss promotes is strongly related to Haeckel's definition, although in his thought «the reference to ecology no longer applies only to scientific discourse but invests the very vision of reality»³⁶. Næss invites us to rediscover this emotional bond, an internal relationship based on an intrinsic consonance with Nature that leads us to affirm that not only are we part of a network of vital relationships «but these relationships intrinsically constitute our identity. We are the air we breathe, the food we eat, the environment we inhabit; we are nodes in the web of interconnections of life»³⁷.

3. THE WORLD AS GESTALT: AESTHETIC EXPERIENCE AND THE ECOLOGY OF FORM

The vision of the natural world articulated by Deep Ecology calls for a profound rethinking of the principle of individuation and a comprehensive redefinition of personal identity. For this reason, Arne Næss intro-

Kröner Verlag und Carl Henschel Verlag, 1924, vol. I, pp. IX-XXXII. Cf. also W. Bölsche, *Ernst Haeckel. Ein Lebensbild*, Hermann Seemann Nachfolger, Berlin – Leipzig 1900; eng. tr. by J. McCabe, *Haeckel. His life and works*, George W. Jacobs and Co., Philadelphia 1906; M. Di Gregorio, *From Here to Eternity. Ernst Haeckel and Scientific Faith*, Vandenhoeck Ruprecht, Göttingen 2005; E. Krauß, *Ernst Haeckel. Biographien hervorragender Naturwissenschaftler*, BSB B. G. Teubner, Leipzig 1984; Ead., *Haeckel e l'Italia. La vita come scienza e come storia*, Cisst, Brugine 1993; R.J. Richards, *The Tragic Sense of Life. Ernst Haeckel and the Struggle over Evolutionary Thought*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2008 and G. Uschmann (ed. by), *Ernst Haeckel. Forscher, Künstler, Mensch*, Urania Verlag, Leipzig – Jena – Berlin 1961.

³³ E. Haeckel, *Generelle Morphologie der Organismen*, cit. vol. II, p. 286. For a concise analysis of the emergence of the concept of ecology see L. Valera, *Ecologia ed ecologie*, in “Giornale di storia della medicina”, vol. 23, n. 3 – Medicina nei secoli. Arte e scienza, 2011, pp. 1015-1044.

³⁴ N. Perullo, *Estetica ecologica*, cit., p. 20.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ S. Iovino, *Filosofie dell'ambiente*, cit., p. 95.

³⁷ Cf. E. Cavazza, *Introduzione*, in A. Næss, *Siamo l'aria che respiriamo. Saggi di ecologia profonda*, Piano B edizioni, Prato 2021, p. 15.

duces the groundbreaking concept of *ecological Self*³⁸ to indicate an *enlarged identity*, which offers an ontological perspective rooted in Gestalt psychology³⁹. The Norwegian philosopher argues that, with a deep and all-encompassing maturity, we naturally begin to identify ourselves with all living beings, regardless of their beauty or ugliness, size, or sentience. This transformation reflects a fundamental shift in how we perceive our place in the world, emphasizing an *intrinsic unity* within the natural environment: by recognizing a rich tapestry of interconnected relationships, Deep Ecology advocates for a move away from a narrow, atomistic understanding of the self; instead, it encourages an expansive view that highlights the self's essential connections to the broader web of life. The unity described here is not simply a mental association or a deliberate organization of separate experiences that are connected only through the awareness of the observer. Rather, it manifests as a profound intuitive sense of connection, a rich and immediate understanding of the inherent unity that exists among various entities. This deep-seated feeling fosters the emergence of diverse forms [*Gestalten*], allowing for intricate relationships to take shape. Ultimately, this process contributes to the creation of a *total relational field* (the planet Earth in its organic and inorganic totality), a complex web of interactions that reflects the interconnectedness of all things.

This perspective fosters a greater appreciation for the complexities of nature and our role within it, advocating for an ethical responsibility towards all forms of existence; furthermore, it is a belief that can be described as a very particular form of Spinozism or a holistic perspective, but that Næss prefers to call it a *Gestalt Ontology* to emphasise its spontaneity⁴⁰.

Defining its perspective as a “Gestalt Ontology”, Naess is referring to Gestalt psychology, which focuses on an intriguing aspect of human perception: the tendency to create formal configurations. For example, when three points are arranged randomly on a blackboard, our minds instinctively perceive them as forming the shape of a triangle. This involuntary process is often summarised in the saying “the whole is greater than the sum of its parts”. While Næss embraces this idea, he contends that it doesn't fully explore the richness of the Gestalt concept. He emphasizes an important aspect he refers to as the “infusion of the character of the whole into each part”, which means that the significance of a part is deeply intertwined with the essence of the whole it belongs to.

To illustrate this, consider the moment the first notes of Beethoven's *Fifth Symphony* resonate through the air. These opening sounds do not just stand alone; they evoke a profound emotional atmosphere that reflects the symphony's entirety. In this instance, we can articulate that “the part is more than a part”, as the character of the entire melody informs and connotes our experience of those initial notes in a fascinating interplay of expectations and connections. As Næss asserts:

³⁸ C. Diehm, “*Here I Stand*”, cit., p. 12.

³⁹ *Gestaltpsychologie*, or *Gestalt psychology*, is a school of psychology that originated in Germany in the early 20th century (and continued its research in the United States, where some of its most illustrious representatives had moved following the rise of Nazi doctrine in Europe). Its leading exponents include Max Wertheimer (1880-1943), Kurt Koffka (1886-1941) and Wolfgang Köhler (1887-1967). The theories of this psychological school focus on understanding the processes involved in the perception of reality and how phenomena are experienced through the senses: for the proponents of this school of psychological thought, it is incorrect to divide human experience into its elementary components; on the contrary, it is always appropriate to consider the whole as a phenomenon of a higher order than the sum of its components. This concept, known as *epistemological molarism* or *emergentism*, is summarised in the motto “the whole is different from the sum of its parts”. It forms the basis of some of the laws of perception identified by Gestalt psychologists. By way of example, we cite the *law of good form* (which states that the perceived structure is always the simplest); that of *good continuity* (which holds that all visual elements are perceived as belonging to a coherent and continuous whole); that of *proximity* (which emphasises the fact that elements are grouped according to distance); or, again, that of *figure-ground* (according to which parts of a complex structure can be interpreted either as objects or as background).

⁴⁰ Cf. A. Næss, *Ecosophy and Gestalt Ontology*, in “The Trumpeter: Journal of Ecosophy”, n. 6, 1989/4, pp. 134-137; Id., *Reflections on Gestalt Ontology*, in “The Trumpeter: Journal of Ecosophy”, n. 21, 2005, pp. 119-128.

The slogan most commonly used to introduce *Gestalt* perception is: “The whole is greater than the sum of its parts”. But using the example of a known melody, the more characteristic feature is the influence of the whole upon each part. Whatever the part of the melody that is heard, the particular character of the whole influences the experience of the part. A “part” of a *Gestalt* is more than a part. That is, if we listen to a part of an unknown melody the experience is different from listening to that part when the melody is known⁴¹.

If we are familiar with the symphony, the impact of those few notes is vastly different than if we approached them with no prior knowledge. Our understanding is enhanced, shaped by our previous encounters with the complete composition, allowing us to fully appreciate the depth and complexity of each musical phrase.

In addition to these considerations, it is essential to recognize that the experience of listening to a piece of music (a rich tapestry woven from individual notes, harmonies, and intricate movements) hinges significantly on the specific context in which we engage with it. Whether we are immersed in the sounds of a symphony in a grand concert hall, surrounded by the warmth of fellow music lovers, or find solace in a solitary moment with our headphones on a bustling subway, each scenario shapes our emotional responses. The environment (the soft embrace of a quiet room, the vibrant energy of an outdoor festival, or the intimate charm of a cozy café) imbues the music with layers of meaning and feeling. These varied experiences give rise to distinct interpretations of the musical composition. The underlying intuition is that *Gestalt Ontology* is connected to the idea of a “complete” or “total view”⁴², based on the assumption that we cannot make any clear ontological split in the field of existence and that the part (each natural entity) is an expression of the whole (the Nature)⁴³.

This Gestalt vision is not merely psychological: it points to a deeper ontological claim. The self is not a bounded unit but a node within a dynamic relational field, where every element is shaped by and shapes its surroundings. The identity of any being (human, plant, rock) is not given in isolation, but emerges from the pattern of relations in which it participates. As Tim Ingold notes «life is not lived inside things, but along the lines of their relationships»⁴⁴. In this *field ontology*, the ecological Self is not an abstract concept but a lived reality: a felt continuity with the flux of life, in which no part exists independently of the whole. Næss's Gestalt ontology thus articulates an *experiential metaphysics*, grounded in the lived perception of form, rhythm, and mutual implication. To perceive the world ecologically is to feel this web of relational forces as constitutive of who we are.

At this point, Næss's thought resonates with Gernot Böhme's aesthetics of atmospheres. Both thinkers reject the idea of the subject as an isolated observer and instead conceive perception as a participation in a dynamic field of tensions and affordances. In the same spirit, Næss insists that we are not separate from the landscapes we perceive: we are always already situated within a perceptual field that shapes our sense of self. The world is not a background to our consciousness, but a co-presence that vibrates with meaning.

⁴¹ Id., *Reflections on Gestalt Ontology*, cit., p. 119.

⁴² As Næss himself pointed out in a conversation with Diehm, the concept of *total view* follows the German term *Weltanschauung* and can, therefore, only be improperly translated into English as *world view*. As Næss states, «*Weltanschauung* is something different from “world-view”. A “view” can be totally rendered in language: “My view of the world is so-and-so”. But *Anschaung* has to do with what you feel and see, so the *Weltanschauung* has to do with the integration of this view with feelings; it is how you feel yourself and how you feel the world. And because it has to do with what's immediate – how you feel the world and how you feel yourself – the *Weltanschauung* cannot be properly expressed in language» (C. Diehm, “*Here I Stand*”, cit., p. 6).

⁴³ Næss introduces the notion of the *ecological self* into the philosophical debate to indicate what broadly identifies the person. We recognise an intrinsic unity in nature, a network of constitutive relationships that pushes us away from an atomistic conception of the self towards a knowledge of the self as essentially related to other organic and inorganic entities.

⁴⁴ Cf. T. Ingold, *Corrispondenze*, transl. by N. Perullo, Raffaello Cortina Editore, Milano 2021.

A feeling of being part of Nature that, although never mentioned by the Norwegian thinker, powerfully evokes the Stoic concept of *oikeiosis*⁴⁵ the progressive internalization of the world as one's own⁴⁶. It is a spontaneous process – defined by the Norwegian philosopher as not rational but not irrational – through which the interests of another being are our interests, and which has obvious ontological repercussions. «That many people do not quite grasp where I stand», says Næss, «might stem from the fact that I feel that both I myself and life itself are a kind of current, not objects floating in a current. I do not step into the river, as the pre-Socratic Greek philosopher Heraclitus saw it. I am the river».⁴⁷

This statement is in close accord with what Italian anthropologist Emanuela Borgnino has called *native ecologies*, such as the ecological approach that characterises the natives of the Hawaiian Islands. Expressions such as *He Hawaii au* (I am Hawaii) testify that for the Hawaiian culture «the human being is a constituent part of the archipelago called Hawaii and can claim to be, not to represent it, as an active element of a network of relations between the parts that make up the territory [...] it is not an evocative expression, but a concrete statement [...] that takes the name of *kuleana*, responsibility that implies having relations»⁴⁸.

Although Næss's reference to the phenomenological method is not very explicit in his writings and sometimes even apparently rejected⁴⁹, the Norwegian philosopher seems to radicalise the Heideggerian concept of *Mitsein* and translate it into a profound identification with what is only apparently other than me: a spontaneous process that has obvious repercussions on the ontological level, through which the interest or interests of another being are considered as our interest or interests. The author writes:

there is a level of existence such that you don't have that feeling about what you feel and what is. Being with those flowers and really concentrating, I find that a unity exists, that there is an *existing* unity – a unity that is not just in feeling but in *existing*. It is a unity of something I call “me” and a “flower,” but those terms are wrong to describe the situation⁵⁰.

Based on this realisation, those who want to adopt a genuinely ecological attitude must not only (and not so much) attempt to argue in favour of other species or defence of inorganic Nature in its entirety but also *correspond with it*. Tim Ingold points out that to correspond with bacteria, eagles, and bees, as well as minerals

⁴⁵ Cf. R. Radice, *Oikeiosis*, cit.

⁴⁶ The term *oikeiosis* comes from the Greek word *οἰκείωσις*, which translates to “familiarization,” “appropriation,” or “internalization”. This concept is central to Stoic identity and ethics, particularly in the writings of Posidonius, Seneca, Epictetus, and Marcus Aurelius. It refers to a natural and progressive process through which an individual recognizes themselves as part of a larger order (the community, the city, humanity, and ultimately the entire cosmos). This understanding highlights a profound empathic and relational dimension wherein the self and others (both people and nature) are not seen as oppositional but as interconnected; thus, the idea of *oikeiosis* can be viewed as an ancient form of moral and ontological ecology, presaging many insights of contemporary environmental philosophy and echoing the thoughts of thinkers such as Arne Næss.

⁴⁷ A. Næss, *Life's philosophy*, cit., p. 3.

⁴⁸ E. Borgnino, *Écologie native*, Elèuthera, Milano 2022.

⁴⁹ If in *Ecology, Community and Lifestyle*, Næss says that phenomenology can help articulate a “non-utilitarian” consciousness of nature (A. Næss, *Ecology, Community and Lifestyle*, Cambridge University Press, Cambridge 1989), in a conversation with Christian Diehm regarding a question about the usefulness of phenomenology, Næss replies: “All right, you're a phenomenologist. That might help, but it might not, because there are so many concepts there that it's difficult to concentrate on the things we're talking about; you verbalize too much and make things overly intricate. There is a tremendous complexity in philosophical phenomenology” (C. Diehm, “*Here I Stand*”, cit., p. 10). On the relationship between Næss and phenomenology, see: C.S. Brown, T. Toadvine, *Eco-Phenomenology Back to the Earth Itself*, SUNY, 2003; C. Diehm, *Deep Ecology and Phenomenology*, in “Environmental Philosophy”, 1(2), pp. 20-27; L. Valera, *From “spontaneous experience” to the Cosmos: Arne Naess's Phenomenology*, cit.; M.E. Zimmermann, *Rethinking the Heidegger-deep Ecology Relationship*, in “Environmental Philosophy”, 15(3), pp. 195-224.

⁵⁰ C. Diehm, “*Here I Stand*”, cit., p. 10.

and plants, is to coexist⁵¹. Coexistence is a communication that is upstream of knowledge, and that should not be trivially understood as living next to each other sharing the same space of existence, but rather as living together *with* other natural entities, *thanks* to other natural entities, *for* other natural entities, because our forms, functions and activities only acquire meaning in a constant interchange with everything that (positively or negatively) contributes to shaping our existence⁵².

In numerous passages of his texts, Næss seems almost to anticipate such reflections, emphasising that his perspective is far from a simple form of anthropomorphism. As he asserts in his dialogue with Diehm: «people say I am unduly anthropomorphic, “humanizing” the stone. But in another way, I am also “stoning” the human. The movement is mutual; it goes the other way also».⁵³

Ultimately, the ecological aesthetic experience that Arne Næss advocates is not an abstract intellectual contemplation but a *deeply embodied and sensorial mode of being-in-the-world*. It entails an emotional and bodily engagement that dissolves the traditional dichotomy between subject and object, allowing for a relational and transformative immersion in the more-than-human world. In line with Gernot Böhme's call for an embodied aesthetics (which emphasizes the sensory, affective, and atmospheric dimensions of experience) and Galindo's concept of performative immersion, Næss shows that genuinely ecological perception requires openness to affective resonance and bodily harmony. Such an integrated experience fosters a profound form of ecological wisdom and ethical responsibility, one rooted not merely in cognition but in lived, felt participation within the web of life.

4. *HILARITAS*: THE JOY OF RECOGNISING ONESELF AS PART OF THE WHOLE

The attempt to delineate the profound and two-way character of ecological correspondences allows us to articulate the various dimensions of emotional engagement with the environmental crisis. Thus, we promote an aesthetic experience that is no longer based on detached contemplation but on embodied, participatory resonance with the more-than-human world. One of the most original aspects of Næss's ecological philosophy is that he promotes an aesthetic based on *joy* rather than awe, melancholy, or fear.

Næss's primary reference in identifying such a conception of joy is, once again, Spinoza⁵⁴. The Norwegian philosopher began reading Spinoza at seventeen, «having received a copy of the Ethics in Latin as a gift from a Norwegian Supreme Court judge during a mountaineering trip»⁵⁵. He later offered a deeply ecological reading of the Dutch philosopher, convinced, as he writes in the essay *Spinoza and Ecology*, that «no other great philosopher has as much to offer on the path to clarification and articulation of essential ecological behaviour as Baruch Spinoza»⁵⁶.

⁵¹ Cf. T. Ingold, *Corrispondenze*, cit.

⁵² Cf. N. Perullo, *Estetica senza (s)oggetti*, cit., p. 11.

⁵³ C. Diehm, “Here I Stand”, cit., p. 15.

⁵⁴ See A. Næss, *Spinoza and Ecology*, in “Philosophia”, n. 7, 1997/1, pp. 8-9; Id., *Spinoza and Deep Ecology Movement*, in Id., *Ecology of wisdom. Writings by Arne Naess*, ed. by A. Drengson, B. Devall, Counterpoint, Berkeley, 2010, pp. 230-251. For a more in-depth analysis of the relationship between Næss and Spinoza see: E. de Jonge, *Spinoza and Deep Ecology. Challenging Traditional Approaches to Environmentalism*, Routledge, London-New York 2004.

⁵⁵ L. Valera, *Il pensiero di Arne Næss*, cit., p. 13.

⁵⁶ A. Næss, *Spinoza and Ecology*, cit., p. 8.

In his *Ethica more geometrico demonstrata*, Spinoza defines three forms of joy: *laetitia*, *titillatio*, and *hilaritas*. This distinction is considered crucial by Næss for clarifying which positive emotion best supports the feeling of being a part of Nature. *Laetitia* refers to a general increase in perfection, an uplifting sense of becoming more fully oneself. It is defined as «the passing of a person from a lesser to a greater perfection»⁵⁷ (as opposed to sadness, which is its counterpoint and leads to a decrease in the perfection of an entity).

Spinoza defines *Titillatio* (*delight*) in the Proposition 11 of the Third Part of *Ethics* as an «emotion of joy related to mind and body simultaneously»⁵⁸; however, as the Dutch philosopher specifies immediately after providing this definition, *delight* indicates a form of joy that concerns only a part of the organism, a subset of it. It derives from the sense of direct excitement, as Spinoza says, which is «attributed to a person when one part of him is more affected than the rest»⁵⁹. So, it is a localised, fleeting joy, that involves only part of the body or mind.

But *hilaritas* (*cheerfulness*) most profoundly resonates with Næss's ecosophical perspective. *Hilaritas* is defined as «joy which insofar as it is related to the body, consists in all the parts of the body being equally affected, i.e. it consists in the body's power of action being augmented or assisted, so that all its parts have the same proportion of motion and rest toward each other; and therefore by cheerfulness is always good and cannot be excessive»⁶⁰. Thus, cheerfulness is the joy that arises when each part of the organism recognizes itself as part of the whole because it involves a balanced and harmonious increase in the body's capacity for action. For Næss, this kind of joy arises when the human being feels fully present, attuned, and integrated within the larger whole of Nature. It is not the joy of excitement or amusement, but of serenity, deep concentration, and existential alignment. In this sense, joy becomes a mode of being rather than an emotional reaction: it is a form of *ontological clarity* because the human being comes to full self-realisation through the sphere of feeling, recognising his *ontological* connection with the whole.

In this conception, Næss's reading of Spinoza meets his *Gestalt Ontology*. Just as a musical motif cannot be understood apart from the melody that gives it form and meaning, the individual cannot be truly understood apart from the totality to which they belong. In this framework, Nature is not something external that we observe, admire, or protect; it is something that *expresses itself through us*. And we, in turn, discover our true selves – *our affective and emotional truth* – in the experience of that expression.

Hilaritas, then, is not only a philosophical category but an aesthetic-affective mode of ecological self-realisation. It is the joy we feel when we experience the world as a *home*, not in the sense of property or comfort, but as the living totality to which we belong. It is the quiet joy of recognising the wind on the skin not as foreign, but familiar; the scent of a pine forest that surrounds us; the sound of a bird call that makes us stop in our tracks, as if something deep within us had just been acknowledged. It is the joy of walking barefoot on the earth and feeling that the ground does not resist but receives us. It is the same joy we might feel after a long journey, when we finally return to the landscape that shaped us, to the relational web that sustains our being.

⁵⁷ B. Spinoza, *Ethics: Proved in Geometrical Order*, cit., p. 144.

⁵⁸ *Ivi*, p. 104.

⁵⁹ *Ibidem*. See also the Proof of the Proposition 43 where Spinoza notes: «Delight is joy which insofar as it is related to the body, consists in one or some parts of it being more affected than others» (*ivi*, p. 191).

⁶⁰ *Ivi*, p. 191.

This joy, however, is not a private mood or fleeting sentiment (*Stimmung*), but a generative force: it empowers ecological commitment as praxis. In other words, it is the felt ground of ethical action, not its emotional decoration. *Hilaritas* becomes the affective condition for cultivating care, responsibility, and co-existence, not out of guilt or fear, but from the inner necessity of being attuned to the world that sustains us. To feel joyfully at home in the more-than-human world is to act in ways that preserve, support, and regenerate its integrity. As such, ecological awareness in Næss is not contemplative distance but aesthetic participation, and ecological ethics becomes an embodied consequence of joyful belonging.

This Spinozian and ecosophical insight can be seen as a form of “ontological activism”: one that does not merely perceive the world but lives in it differently. The aesthetic of joy does not suspend agency; instead, it animates it. In the space opened by *hilaritas*, the ecological Self can begin to act not against the world, but with it, for it, through it.

In this light, Næss makes joy – not guilt, anxiety, or even wonder – the motivational foundation of ecological awareness. Unlike reactive emotions rooted in fear, helplessness, or shame, *hilaritas* fosters an active ecological commitment grounded in a positive and affirmative sense of belonging. It is not a passive emotion, but a generative one: the affective condition for the flourishing of ecological responsibility. As such, it represents the ethical-aesthetic transformation of our being-in-the-world, in which action arises not from moral obligation but from joyfully felt participation.

5. CONCLUSION

The ecological aesthetic proposed by Arne Næss does not merely redefine our emotional relationship with Nature: it calls for a transformation in our mode of being-in-the-world. Throughout this inquiry, we have seen how perception, emotion, and form are not isolated faculties or internal states but expressions of a profound relationality that binds the self to the world in which it lives, moves, and feels. From Galindo's concept of bodily immersion to the Naessian critique of the mind-emotion dualism, from the Gestalt perspective of the Self as part of an ecological whole to the Spinozian joy of *hilaritas*, a common thread emerges: the idea that aesthetics, understood in its most radical sense, is not about judging from a distance but about engaging affectively, perceptively, and ethically within the world.

This rethinking of aesthetics as a practice of embodied belonging opens the way for a more integrated ecological consciousness that does not separate between knowledge and experience, contemplation and action, or beauty and responsibility. It is a call to inhabit the Earth not as owners or spectators, but as participants in a shared and fragile web of existence. Here, aesthetic experience becomes ecological praxis: a mode of sensing and acting in the world that is grounded in resonance rather than domination, in connection rather than control.

Crucially, this praxis is not driven by fear or guilt – emotions often mobilized in environmental discourse – but by joy. The profound joy of recognising oneself in the more-than-human world and of feeling that our actions matter because they are part of a larger pattern of life. *Hilaritas* becomes the name for this ontological and affective resonance: a state in which we do not simply observe the Earth but participate in its unfolding, not merely defend it but are defended by it. We do not just defend it; we are also defended by it. This emotional connection forms the foundation for an ecological ethos that arises from our inner experiences rather than being imposed from outside.

Thus, the aesthetics of deep ecology is a philosophical and existential necessity in times of crisis. It teaches us that before establishing any ethics, before any policy or scientific framework, we must relearn how to feel the world – not as an object, but as a living, dynamic network of relationships in which we are always already immersed. Cultivating this feeling, this *aisthesis*, is perhaps the most crucial first step toward reinhabiting the Earth with care, humility, and joy.

BIBLIOGRAPHY

- AA.VV, *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, Aesthetica Preprint, Palermo 1998.
- AA.VV., *Enciclopedia filosofica Bompiani*, vol. 4- Rae-Z, Milano 2006.
- Alladakan K., *Stoicism, a Philosophical Basis for Ecology?*, in “Open Access Library Journal”, n. 8, 2021.
- Amoroso L., *Ratio & aesthetica. La nascita dell'estetica e la filosofia moderna*, Ets, Pisa 2000.
- Baumgarten A.G., *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Halle, 1735; tr. it. by P. Pimpinella and S. Tedesco, *Riflessioni sulla poesia, Aesthetica edizioni*, Palermo 1999.
- Aesthetica*, Frankfurt a.d. Oder, 1750; tr. it. by F. Caparrotta, A. Li Vigni, S. Tedesco, *L'Estetica*, Aesthetica edizioni, Palermo 2000.
- Berleant A., *Aesthetics beyond the arts: new and recent essays*, Ashgate, Farnham 2012.
- Aesthetic perception in environmental design*, in J.L. Nasar (ed.), *Environmental Aesthetics. Theory, Research, and Application*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, pp. 84-97.
- Böhme G., *Für eine ökologische Naturästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1989.
- Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1995. Brady E., *Aesthetics of the Natural Environment*, in V. Pratt, J. Howarth, E. Brady (eds.), *Environment and Philosophy*, Routledge, London-New York 2000, p. 142-163.
- Bölsche W., *Ernst Haeckel. Ein Lebensbild*, Hermann Seemann Nachfolger, Berlin – Leipzig 1900; eng. tr. by J. McCabe, *Haeckel. His life and works*, George W. Jacobs and Co., Philadelphia 1906.
- Borgnino E., *Ecologie native*, Elèuthera, Milano 2022.
- Brady E., *Aesthetics of the Natural Environment*, in V. Pratt, J. Howarth, E. Brady (eds.), *Environment and Philosophy*, Routledge, London-New York 2000, p. 142-163.
- Brown C.S., Toadvine T., *Eco-Phenomenology Back to the Earth Itself*, SUNY, 2003.
- Carlson A., *Environmental Aesthetics*, in B. Gaut, D. Lopes (eds.), *Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London 2001, pp. 423-436.
- Environmental Aesthetics*, in E.N. Zalta (ed.), *Stanford Encyclopaedia of Philosophy*, 2020 (www.plato.stanford.edu/entries/environmental-aesthetics/).
- D'Angelo P., *Estetica della natura. bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2001.
- Estetica ambientale*, in “Enciclopedia Treccani XXI Secolo”, 2010 (www.treccani.it/enciclopedia/estetica-ambientale_%28XXI-Secolo%29).
- Diehm C., “Here I Stand”. *An Interview with Arne Naess*, in “Environmental Philosophy”, n. 1, 2004, pp. 6-19, https://www.pdcnet.org/collection/fshow?id=envirophil_2004_0001_0002_0006_0019&pdfname=envirophil_2004_0001_0002_0006_0019.pdf&file_type=pdf
- Deep Ecology and Phenomenology*, in “Environmental Philosophy”, n. 1(2), 2004, pp. 20-27.
- Di Gregorio M., *From Here to Eternity. Ernst Haeckel and Scientific Faith*, Vandenhoeck Ruprecht, Göttingen 2005.

- Dufrenne M., *L'expérience esthétique de la nature*, in “Revue Internationale de Philosophie”, vol. 9, n. 31, 1955, pp. 98-115; transl. by V. Maggiore, *L'esperienza estetica della natura*, in V. Maggiore, S. Tedesco (eds.), *Ecoestetica*, cit., pp. 63-85.
- Fabjański M., Carrus G., *The ancients knew it already: how Stoic philosophy explains the link between mindfulness, emotion regulation and pro-environmental behaviours*, in “PsyEcology”, vol. 14, 2023/1, pp. 103-120.
- Fel P.L., *L'esthétique verte. De la représentation à la présentation de la nature*, Champ Vallon, Seyssel 2008.
- Feloj S., *Environmental Aesthetics*, in “International Lexicon of Aesthetics”, 2018 (www.lexiconmimesisjournals.com/international_lexicon_of_aesthetics_item_detail.php?item_id=38).
- Fisher J.A., *Environmental Aesthetics*, in J. Levinson (ed.), *Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2003, pp. 667-678.
- Galindo R.J., *Estoy viva*, edited by D. Sileo, E. Viola, Skira, Geneva-Milan 2014.
- Garroni E., *L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari 1995.
- Griffero T., *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- Haeckel E., *Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, Mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte Descendenz-Theorie*, G. Reiner, Berlin 1866.
- Ernst Haeckel. *Eine autobiographische Skizze*, in Id., *Ernst Haeckel. Gemeinverständliche Werke*, hrsg. von H. Schmidt, Leipzig und Berlin, Alfred Kröner Verlag und Carl Henschel Verlag, 1924, vol. I, pp. IX-XXXII.
- Hartnack J., *Scandinavian philosophy*, in P. Edwards (ed.), *The Encyclopaedia of Philosophy*, vol. 7, Macmillan, New York 1967, pp. 294-302.
- Hepburn R.W., *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*, in B. Williams, A. Montefiore (eds.), *British Analytical Philosophy*, Routledge and Kegan Paul, London 1966; transl. by V. Maggiore, *L'estetica contemporanea e il declino d'interesse per la bellezza naturale*, in V. Maggiore, S. Tedesco (eds.), *Ecoestetica*, cit., pp. 87-120.
- Iannilli G.L. (eds.), *Aesthetic Environments: Contemporary Italian Perspectives*, Aesthetica Preprint, n. 114, 2020.
- Ingold T., *Corrispondenze*, transl. by N. Perullo, Raffaello Cortina Editore, Milano 2021.
- Iovino S., *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, Carocci, Roma 2004, p. 134.
- Jonge de E., *Spinoza and Deep Ecology. Challenging Traditional Approaches to Environmentalism*, Routledge, London-New York 2004.
- Kemal S., Gaskell I. (eds.), *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- Krauß E., *Ernst Haeckel. Biographien hervorragender Naturwissenschaftler*, BSB B. G. Teubner, Leipzig 1984.

- Haeckel e l'Italia. La vita come scienza e come storia*, Cisst, Brugine 1993
- Maggiore V., *L'estetica nell'età dell'Antropocene: i molteplici volti della riflessione estetica contemporanea sulla natura*, in V. Maggiore, S. Tedesco, *Ecoestetica*, cit., pp. 9-59.
- Sentire la natura. Un nuovo spazio per l'estetica nell'età dell'Antropocene*, Plumelia Edizioni, Bagheria (PA) 2025.
- Maggiore V., Tedesco S., *Ecoestetica. Scritti sull'estetica della Natura*, Meltemi, Milano 2023.
- Næss A., *The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement. A Summary*, in "Inquiry", n. 16, 1973, pp. 95-100; tr. it. *Il movimento ecologico: ecologia superficiale ed ecologia profonda. Una sintesi*, in M. Tallacchini (ed. by), *Etiche della terra. Antologia di filosofia dell'ambiente*, Vita e Pensiero, Milano, 1998, pp. 143-149.
- Ecosophy and Gestalt Ontology*, in "The Trumpeter: Journal of Ecosophy", n. 6, 1989/4, pp. 134-137.
- Ecology, Community and Lifestyle*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.
- Ecosofia. Ecologia, società e stili di vita*, transl. by E. Recchia, RED, Como 1994.
- Spinoza and Ecology*, in "Philosophia", n. 7, 1997/1, pp. 8-9.
- Reflections on Gestalt Ontology*, in "The Trumpeter: Journal of Ecosophy", n. 21, 2005/1, pp. 119-128.
- The Selected works of Arne Naess*, ed. by H. Glasser, A. Drengson, Springer, Dordrecht 2005.
- Life's philosophy: reason and feeling in a deeper world*, eng. tr. by R. Huntford, University of Georgia Press, Athens 2008.
- Spinoza and Deep Ecology Movement*, in Id., *Ecology of wisdom. Writings by Arne Naess*, ed. by A. Drengson, B. Devall, Counterpoint, Berkeley, 2010, pp. 230-251.
- Introduzione all'ecologia*, ETS, Pisa 2015.
- Siamo l'aria che respiriamo. Saggi di ecologia profonda*, Piano B edizioni, Prato 2021.
- Nasar J.L. (ed.), *Environmental Aesthetics: Theory, Research, and Applications*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.
- Nasi F., Valera L. (eds.), *Arne Naess*, Quodlibet, Macerata 2023.
- Perullo N., *Estetica ecologica. Percepire saggio, vivere corrispondente*, Mimesis, Milan-Udine, 2020.
- Estetica senza (s)oggetti. Per una nuova ecologia del percepire*, DeriveApprodi, Roma 2022.
- Radice R., *Oikeiosis. Ricerche sul fondamento del pensiero stoico e sulla sua genesi*, Vita e Pensiero, Milano, 2000.
- Reiss H., *The rise of aesthetics: Baumgarten's radical innovation and Kant's response*, in "Journal for Eighteenth-Century Studies", no. 20, 1997/1, pp. 53-61.
- Richards R.J., *The Tragic Sense of Life. Ernst Haeckel and the Struggle over Evolutionary Thought*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2008.
- Rothenberg D., *It is painful to think? Conversations with Arne Naess*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.

- No World but in Things: The Poetry of Naess's Concrete Contents*, in "Inquiry", n. 39, 1996, pp. 255-272.
- Sadler B., Carlson A. (eds.), *Environmental Aesthetics: Essays in Interpretation*, University of Victoria Press, Victoria (CA-BC) 1982.
- Sedley D., *The Stoic Doctrine of Oikeiosis*, in A.A. Long (ed.), *Problems in Stoicism*, Athlone Press, London 1971, pp. 121-152.
- Seel M., *Eine Ästhetik der Natur*, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1991.
- Spinoza B., *Ethics: Proved in Geometrical Order*, ed. by M.J. Kisner, Cambridge University Press, Cambridge, 2018.
- Tedesco S., *Studi sull'estetica dell'illuminismo tedesco*, Edizioni della Fondazione Nazionale "Vito Fazio Alimayer", Palermo 1998.
- L'estetica di Baumgarten*, Aesthetica Preprint Supplementa, Palermo 2000.
- Toadvine T., *Ecological Aesthetics*, in L. Embree, H.R. Sepp (eds.), *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Springer, Berlin 2010, pp. 85-91.
- Uschmann G. (ed. by), *Ernst Haeckel. Forscher, Künstler, Mensch*, Urania Verlag, Leipzig – Jena – Berlin 1961.
- Valera L., *Ecologia ed ecologie*, in "Giornale di storia della medicina", vol. 23, n. 3 – Medicina nei secoli. Arte e scienza, 2011, pp. 1015-1044.
- Il pensiero di Arne Næss*, in A. Næss, *Introduzione all'ecologia*, cit., pp. 7-38.
- From "spontaneous experience" to the Cosmos: Arne Naess's Phenomenology*, in "PROBLEMOS", n. 93, 2018, pp. 142-153.
- Welsch W., *Cambio di rotta*, ed. by L. Amoroso, Aesthetica edizioni, Sesto San Giovanni (Mi) 2023.
- Zimmermann M.E., *Rethinking the Heidegger-deep Ecology Relationship*, in "Environmental Philosophy", n. 15, 1993/3, pp. 195-224.

VARIA

doi: 10.54103/2039-9251/29702

UNA SINGOLA DEFINIZIONE DI LUSO? VERSO UNA LUSSUOLOGIA

Gregorio Fiori Carones

Università degli Studi di Torino (048tbm396)

Contacts: gregorio.fioricarones@unito.it

ABSTRACT

Il lusso è spesso descritto come un fenomeno diffuso in tutte le società ed è intrinsecamente legato a varie forme di disuguaglianza. Tuttavia, una definizione universalmente accettata rimane difficile da individuare, soprattutto a causa della scarsa attenzione che la filosofia ha dedicato all'argomento. Ciononostante, numerosi filosofi di fama hanno affrontato il tema del lusso, sia direttamente che attraverso valutazioni delle sue caratteristiche intrinseche. Questo articolo si propone di proporre più di tre definizioni di lusso, ciascuna particolarmente rilevante in un ambito specifico: filosofia morale, estetica ed economia. L'argomentazione finale è che una definizione completa, come quella ricercata dalla lussuologia, deve integrare le intuizioni provenienti da tutti questi campi.

Parole chiave: lusso, raffinamento, moda, Lambert Wiesing, prestigio.

A SINGLE DEFINITION OF LUXURY? TOWARDS A LUXURY STUDIES

Luxury is often described as a pervasive phenomenon across societies and is inherently linked to various forms of inequality. However, a universally accepted definition remains elusive, largely due to the limited attention philosophy has devoted to the subject. Despite this, numerous renowned philosophers have addressed luxury, either directly or through evaluations of its intrinsic characteristics. This paper aims to propose more than three definitions of luxury, each particularly relevant within a specific domain: moral philosophy, aesthetics, and economics. The final argument is that a comprehensive definition, as sought by luxuryology, must integrate insights from all these fields.

Keywords: luxury, refinement, fashion, Lambert Wiesing, prestige.



Licensed under a Creative Commons
Attribution-ShareAlike 4.0
International

© The Author(s)

Published online: 03/09/2025



Milano University Press

Il lusso è stato oggetto di un rinnovato interesse negli ultimi decenni non solo nel mondo del marketing, ma anche in ambito più strettamente storico-filosofico. Illustri predecessori di questo nuovo campo di ricerca non mancano, ma rimangono, prima del secondo decennio del XXI secolo, casi isolati. Questo articolo vuole quindi, da un lato, offrire una prima brevissima rassegna sulle pubblicazioni legate al lusso in ambito estetico. Dall'altro lato, lungi dal voler offrire un'altra definizione, si propone di presentare tre diverse concettualizzazioni del termine, in cui vengono rimarcati aspetti che di volta in volta sono stati messi in luce da diversi pensatori, non necessariamente teorici del lusso *tout court*. In particolare, vengono proposte una definizione di carattere morale, tre di carattere economico e una di carattere estetico. Anziché rimarcare le innegabili distanze teoretiche tra i diversi autori citati, si vogliono qui sottolineare quegli elementi comuni, che sono giudicati imprescindibili per una qualsiasi definizione completa. Si pongono così le basi di una lussuologia, cioè di un'analisi razionale del concetto di lusso, che dovrebbe avere il compito di ricavare una sola definizione di lusso a partire da quelle possibili qui proposte.

UN NUOVO AMBITO DI RICERCA

Prima del secondo decennio del XXI secolo lo studio del lusso è limitato a pochissimi precursori. Tra costoro non si possono non citare i due filosofi politici Carlo Borghero¹ e Christopher Berry², oltre a John Sekora³. Correva l'anno 1974 quando, in Italia, Borghero dette alle stampe l'ormai classico *La polemica sul lusso nel Settecento francese*, testo imprescindibile per l'analisi del cambiamento settecentesco nella teorizzazione del valore del consumo, ma meno utile per la concettualizzazione dell'idea di lusso⁴. Una maggiore attenzione al concetto emerge solo tre anni dopo con Sekora, nell'ormai classico *Luxury: The Concept on Western Thought, Eden to Smollett*. Bisogna però attendere il 1994 per il mirabile saggio del filosofo inglese Berry, *The Idea of Luxury*, in cui il lusso viene analizzato innanzitutto come idea a sé stante, in relazione al classico binomio bisogni/desideri e a quattro categorie di consumo (cibo, riparo, abbigliamento, tempo libero). Nonostante il successo editoriale del lavoro l'impostazione dello scozzese non trovò allora alcun continuatore⁵.

Il secondo decennio del XXI secolo segna un deciso cambio di passo nell'analisi e nella teorizzazione del lusso⁶, soprattutto nel campo dell'estetica. Uno dei caratteri primari di questi primi lavori è che essi muovono direttamente dall'analisi dell'uso del termine, senza interrogarsi sul concetto stesso. Tra il 2011 e il 2017, per esempio, il filosofo estetico Olivier Assouly cura due volumi in cui si mette in evidenza la polisemanticità del termine nella storia delle idee, ma si cerca anche di «ancorare il lusso nel suo tempo e [...] di affermarne i meccanismi e le evoluzioni»⁷. La sua breve antologia dei grandi testi del lusso ha il

¹ C. Borghero (a cura di), *La polemica sul lusso nel Settecento francese*, Einaudi, Torino 1974.

² C. Berry, *The Idea of Luxury. A Conceptual and Historical Investigation*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.

³ J. Sekora, *Luxury: The Concept on Western Thought, Eden to Smollett*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore/London, 1977.

⁴ In ambito inglese sulla stessa linea si muoverà meno di un decennio dopo István Hont. Per una summa delle sue ventennali analisi si veda I. Hont, *The early Enlightenment debate on commerce and luxury*, in R. Wokler, M. Goldie (ed. by), *The Cambridge History of Eighteenth-Century Political Thought*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, p. 379–418.

⁵ C. Berry, *The Idea of Luxury: Revisited*, in "Luxury. History, Culture, Consumption", 9, 2023, p. 195.

⁶ L'analisi del lusso nell'ambito storico sociale, in relazione alla cultura del consumo, segue decisamente un'altra periodizzazione. Per una ricostruzione delle tappe della riflessione analitica della storiografia modernista sui consumi si veda A. Clemente, *Storiografie di confine? Consumo di beni durevoli e cultura del consumo nel XVIII secolo*, in "Società e Storia", 2005, p. 569–598. Lungi dall'essere limitato alla mera storiografia, le analisi a partire dalla fine degli anni Sessanta si caratterizzano per un notevole grado di interdisciplinarietà, coinvolgendo schemi interpretativi che spaziano dall'antropologia alla sociologia. Per una rapida considerazione di questi ambiti si veda M. Abélès, *Luxe*, "Anthropen", 2020.

⁷ O. Assouly (éd. par), *Le luxe: essais sur la fabrique de l'ostentation*, Éditions du Regard, Paris 2011, p. 13.

grandissimo merito di proporre agli studiosi contemporanei le analisi non solo di filosofi classici, come Platone e Aristotele, ma anche quelle di autori contemporanei, come Peter Sloterdijk⁸, passando tramite i vari Adam Smith, Rousseau, Veblen. Assouly, contrariamente a Berry, rimane però della convinzione che sia impossibile fornire una definizione stabile del concetto di lusso⁹. Sullo stesso piano si muove John Armitage, uno degli iniziatori dei *luxury studies*¹⁰ e, in particolare, della prospettiva dei *critical luxury studies*¹¹. Egli scrive: «il concetto di lusso indica cose diverse», «i sensi e gli usi riconosciuti del lusso derivano chiaramente dalla storia del suo utilizzo all'interno di diversi discorsi»¹². Il lusso interessa in quanto vi sono oggetti intersoggettivamente reputati lussuosi e di cui si può tentare di analizzare sia le caratteristiche intrinseche sia la modalità di ricezione.

Per arrivare a dei tentativi definitivi nell'ambito estetico bisogna volgere lo sguardo alla Germania. «Che cosa si sa di una cosa, quando si sa che è un lusso?»¹³: questa è la domanda a cui nel 2015 Lambert Wiesing si propose di rispondere. Partendo dalla constatazione che solo l'uomo indulge nel lusso, ciò che va analizzato sarebbe la relazione che intercorre tra un soggetto e un dato oggetto. Si è allora nell'ambito della fenomenologia e il lusso viene studiato in quanto esperienza estetica del possesso superfluo¹⁴. A partire da questa definizione muove anche la recente analisi di Claudio Rozzoni, il quale, sulla scia di Maddalena Mazzocut-Mis, rimarca come non sia un qualsivoglia “superfluo” nel possesso a definire il lusso¹⁵. Lusso sarebbe semmai il possesso di ciò che risponde ad uno standard tecnicamente elevato (*techné*)¹⁶, il cui grado di superfluità non sarebbe altro che la deviazione da uno standard qualitativo diffuso. In queste valenze fenomenologiche, al contrario di quanto proposto da Berry, Assouly e Armitage, il lusso torna ad avere una valenza assiologicamente positiva, senza essere mero segno di una élite¹⁷.

Ciò che tutte queste teorizzazioni lasciano scoperto è una più analitica divisione degli ambiti in cui il lusso viene predicato¹⁸. La domanda di fondo per colui che vuole studiare il lusso dovrebbe essere: quali sono quegli elementi necessari che ogni definizione di lusso deve considerare al fine di essere accettata il più estensivamente possibile? Nelle sezioni successive vengono proposte definizioni di natura morale, economica ed estetica, formulate a partire dall'analisi di autori che si sono occupati in maniera secondaria del concetto di lusso.

⁸ Sorprendentemente non vi è alcun riferimento a *Le luxe éternel*, l'unico testo sul lusso di un filosofo francese contemporaneo, Gilles Lipovetsky. Si veda G. Lipovetsky, *Il tempo del lusso* (2003), trad. it. di Maria Delogu, Sellerio, Palermo 2008.

⁹ O. Assouly (éd. par), *Les grands textes du luxe*, Éditions du Regard, Paris 2017, p. 13.

¹⁰ La dicitura fa capo ad una rivista fondata nel 2022, “Luxury Studies: The In Pursuit of Luxury Journal”.

¹¹ J. Armitage, J. Roberts (ed. by), *Critical Luxury Studies. Art, Design, Media*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016.

¹² J. Armitage, J. Roberts, *The Spirit of Luxury*, in “Cultural Politics”, 12, 2016, p. 3.

¹³ L. Wiesing, *Luxus*, Suhrkamp, Berlin, 2015, p. 13 (*A Philosophy of Luxury*, tr. ing. di Nancy Ann Roth, London, Routledge, 2019). Si segnalano inoltre i seguenti contributi: L. Wiesing, *Toward a phenomenology of luxury*, in “Cultural Politics”, 14, 2018, pp. 78-89; L. Wiesing, *Luxury*, in “International Lexicon of Aesthetics”, Spring 2021 Edition.

¹⁴ Per un recensione più estesa del testo si fa riferimento a Gregorio Fiori Carones, «Lambert Wiesing, *Luxus*», *Rivista di estetica*, 83, 2023, p. 141.

¹⁵ Si fa riferimento ai saggi in M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Estetica del lusso*, Raffaello Cortina, Milano, 2025. Si tratta del primo testo scientifico in Italia esplicitamente dedicato all'estetica del lusso. Unica eccezione S. Zecchi, *Il lusso. Eterno desiderio di voluttà e bellezza*, Mondadori, Milano 2015, che individua il lusso come esperienza estetica gratificante e contemporaneamente simbolo di eccesso e decadenza.

¹⁶ M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Estetica del lusso*, cit., p. 164.

¹⁷ A. Appadurai, *The Social Life of Things*, Cambridge University Press, New York, Cambridge 2009, p. 38.

¹⁸ Ciò non significa che gli autori, soprattutto nel caso italiano e francese, non abbiano considerato queste diverse dimensioni, ma solo che non le hanno esplicitamente analiticamente distinte.

UNA DEFINIZIONE MORALE

In termini generalissimi, definire il lusso in ambito morale implica stabilire cosa sia giusto o sbagliato per gli esseri umani o, più semplicemente, per le persone che agiscono in un determinato spazio e tempo. Solo sulla base di tali considerazioni il lusso può essere concettualizzato come una deviazione di segno negativo. Ciò era vero nella storia dell'idea così come sembra rilevante oggi per i filosofi che si interrogano su questo concetto.

Nella sua analisi storiografica Berry mostra come per secoli, almeno fino al Settecento - secolo di battesimo tanto per l'estetica quanto per l'economia - i bisogni naturali costituissero il riferimento in base al quale stabilire l'eccessività del lusso. Su ciò si basava l'associazione lusso-vizio e la generale condanna nel mondo classico, ripresa nella famosa *querelle* settecentesca.

Ancora oggi, tuttavia, autori come Lambert Wiesing e John Armitage fanno implicitamente riferimento all'ambito morale quando rilevano l'impossibilità di definire il lusso senza avere prima chiarificato che trasgressione va intesa in riferimento ad una ragionevolezza condivisa. Scrive Wiesing: «Perché qualcosa sia un lusso, deve esistere una teoria degli esseri umani che permetta di definire lo sforzo come inappropriato. Tuttavia, è vero anche il contrario: per chi avanza una teoria o un'immagine dell'essere umano in cui ciò non è possibile, non può esserci lusso»¹⁹. Perché io possa considerare una limousine della Rolls Royce un lusso non dovrei solo valutarla come esagerata nel suo costo, ma dovrei anche avere una visione molto precisa (e ideale) dell'umanità che mi faccia ritenere che per ogni essere umano sia esagerato, stravagante, irragionevole e inappropriato possederla. Solo partendo da tale presupposto etico potrei arrivare a descrivere una Rolls Royce come un lusso. Nella posizione critica di Armitage è addirittura esplicito questo fattore morale. Scrive: «quando si parla di attività come andare su una limousine Rolls Royce, il vero lusso non è il viaggio in sé, ma la sensazione di trasgredire la moralità esistente che la vita al di là dell'utilità offre»²⁰. È la sensazione di andare contro ciò che una morale contingente afferma che rende una particolare esperienza un lusso.

La domanda ora è: come e in che modo è possibile identificare il punto di riferimento per una trasgressione? Su questo punto le risposte di Wiesing e Armitage, ad un primo sguardo, non differiscono molto. Si trasgredisce rispetto ad una morale utilitaristica. La differenza principale è che per Wiesing una concezione di ragionevolezza è definibile solo dal soggetto giudicante e il lusso è funzionale ad una vita buona. Questo non è il caso di Armitage, altrimenti non sarebbe il padre degli studi critici sul lusso, che Berry vede come un esempio di ri-moralizzazione del concetto²¹.

Questo legame tra la vita buona e gli argomenti utilitaristici emerge chiaramente nella discussione settecentesca e, in particolare, in due autori che sottolineano lo standard che il lusso dovrebbe superare. Il primo è l'Abbé Pluquet. Il secondo è Carl Friedrich Bahrtdt. Le loro argomentazioni non sono certo quelle dei due filosofi contemporanei. Secondo il primo, il lusso è:

L'uso di oggetti che producono sensazioni piacevoli che l'uomo ha reso necessari alla sua felicità, anche se per le leggi della natura l'uso di questi oggetti e le sensazioni piacevoli che producono non sono né necessari né utili alla vita e alla salute, né necessari alla felicità dell'uomo. Considerato nell'uomo, il lusso è una disposizione della

¹⁹ L. Wiesing, *Luxus*, cit., p. 68 (trad. it. nostra).

²⁰ J. Armitage, *The pursuit of luxury as an act of transgression: Bataille, sovereignty, desire*, in "French Cultural Studies", 34, 2022, p. 5.

²¹ C. Berry, *Luxury: A Dialectic of Desire?*, in J. Armitage, J. Roberts (ed. by), *Critical Luxury Studies. Art, Design, Media*, cit., p. 47-66.

mente e del cuore che ci fa considerare e cercare come necessari alla felicità oggetti che producono sensazioni piacevoli che la natura non ha reso né necessari né utili alla sua vita, né alla sua salute né alla sua felicità. [...] Il lusso, come si vede, è un principio morale che esiste solo nel cuore dell'uomo.²²

Secondo Bahrtdt invece «il lusso è il nome dato a una spesa che non persegue alcuno degli scopi effettivi della spesa, ma è effettuata solo per vanità e variabilità del gusto. In altre parole, il vero scopo per cui compro e acquisisco qualcosa è o il mio vero beneficio (mantenimento, comodità, semplificazione della vita) o un vero piacere che provo nel farlo»²³.

L'abate francese riteneva che in un'ottica morale il lusso dovesse essere definito come una disposizione personale. Qualcosa che tutti gli uomini potenzialmente hanno e che li porta ad indulgere in oggetti che forniscono un falso godimento personale, perché superflui e inutili, ostili alla salute e alla felicità dell'uomo (che dovrebbe trovarsi in Dio e nelle relazioni di fratellanza con gli altri uomini). Ciò che rende il lusso un principio morale pericoloso è quindi rappresentato esclusivamente dalla sua opposizione alla salute del corpo e alla felicità dell'anima, senza le quali non si può condurre una buona vita. Il lusso è quindi una evidente trasgressione della vera moralità e felicità, dannoso per se stessi e per gli altri.

Bahrtdt espande il campo dei bisogni e, di conseguenza, ridefinisce la trasgressione morale del lusso in un'ottica più “moderna”, legandola al consumo. Le spese che procurano un vero piacere non sarebbero da considerare come lusso. Per esempio, se una persona esperta di pelle acquista un divano estremamente raffinato e riesce a provare un vero piacere dei sensi, la sua spesa non sarebbe lussuosa. Una vera vita buona non dovrebbe essere una vita senza piaceri. Da un punto di vista morale il lusso sarebbe legato solo a una intenzionalità diversa, moralmente biasimevole in quanto riguarderebbe desideri insaziabili. Ad esempio, la continua sostituzione del proprio mobilio o l'acquisto di un divano realizzato da bambini in tenera età sono da considerarsi, sotto ogni aspetto, un lusso (e un vizio). Le cause di questi dispendi sarebbero la vanità (*Eitelkeit*) e la moda (*Veränderlichkeit des Geschmack*), che introducono falsi bisogni, alimentando spese inutili e nocive²⁴. Quando una persona acquista solo per vanità, per emergere e per marcare la propria distanza dalla massa la sua spesa è moralmente etichettabile come lusso. L'assenza di limiti è la causa del loro pericolo per una vita buona. In termini più moderni, si potrebbe dire che alcune spese e le loro motivazioni sono condannabili a causa dei loro effetti entropici.

L'entropia si muove in due direzioni opposte. La prima direzione è già stata menzionata: una volta soddisfatto uno dei desideri, non si ottiene un aumento della felicità, per cui sorgeranno nuovi desideri che richiedono nuova soddisfazione. Essendo al di fuori di una vita buona, cioè l'unica che rende felice una persona, ogni desiderio psicologico è sconfinato, ma ancora incapace di garantire la felicità desiderata. Alcune persone che si abbandonano a spese sempre più costose e superflue non possono essere mai pienamente soddisfatte, per cui avranno sempre nuovi desideri e acquisteranno nuovi prodotti (di lusso), senza alcuna possibilità di ottenere comfort o felicità attraverso queste spese²⁵.

²² F. A.A. Pluquet, *Traité philosophique et politique sur le luxe*, Barrois l'aîné, Paris 1786, p. 79 (trad. it. nostra).

²³ C. F. Bahrtdt, *Die Schädlichkeit des Luxus*, 1789 in B. Stollberg-Rilinger, *Was ist Aufklärung?*, Reclam, Ditzingen 2010, p. 37 (trad. it. nostra).

²⁴ Questi falsi bisogni sono di natura psicologica, non corporea. In questo caso, contrariamente alla mentalità degli antichi stoici, ciò che viene considerato pericoloso non sono i desideri smisurati del corpo, ma i desideri smisurati della mente.

²⁵ Sulla modernità della riflessione si veda, tra gli altri, J. Rifkin, *La civiltà dell'empatia: la corsa verso la coscienza globale nel mondo in crisi* (2010), tr. it. Mondadori, Milano 2010.

La seconda direzione dell'effetto entropico è la più nota. Alcuni consumi sono possibili solo perché qualcosa (ad esempio l'ambiente) e qualcuno (ad esempio i lavoratori del Bangladesh) da qualche parte vengono continuamente sfruttati per soddisfare alcuni desideri. Il lusso è tutto ciò che causa danni al sistema di vita che dovrebbe garantire la felicità di ogni essere umano. Su questa base muove la tipica condanna settecentesca all'aumento delle spese per i prodotti coloniali prima della Rivoluzione. Quei prodotti erano lussi anche perché realizzati a spese degli schiavi nelle Americhe²⁶.

Grazie a questi moralisti sono state gettate le basi per una prima definizione di lusso, che ha anche il merito di far risaltare la distinzione tra lusso e comodità e tra lusso e ostentazione²⁷: il lusso è un principio morale, che si declina soggettivamente tra gli uomini, oggettivato nelle spese per beni percepiti come necessari agli uomini per vivere una vita piacevole, ma che in realtà non sono conformi alla loro buona condotta di vita. Anche per i contemporanei che non si muovono più in un orizzonte morale del giudizio di lusso, permane l'associazione tra quest'ultimo concetto e una dimensione morale (Wiesing, Armitage).

UNA DEFINIZIONE ECONOMICA

La portata della definizione morale del lusso non solo è decisamente ampia e lontana dal sentire diffuso in una società dei consumi²⁸, ma al pari della definizione wiesinghiana, ha il grande limite di non essere strettamente osservabile da un osservatore esterno. Viene meno insomma quella riconoscibilità del lusso che è invece centrale nelle concettualizzazioni economiche e sociologiche formulate dall'Ottocento ai nostri giorni.

Sul versante propriamente economico il lusso va inteso, in senso generalissimo, come la negazione stessa dell'etica economica. L'economico, infatti, si definisce, a partire da Weber, in virtù della razionalizzazione, dell'impersonalizzazione e della valutazione solo attraverso il mercato e il suo meccanismo interno di regolazione rappresentato dalla concorrenza dei prezzi. L'etica economica è strettamente legata al pensiero utilitaristico. Ogni spreco di tempo e risorse deve quindi essere considerato come lusso, che Weber appunto descrive anche come il godimento spontaneo dei beni²⁹.

In un livello un po' più ristretto, ma strettamente connesso al primo, lusso è, secondo la formula di Sombart, ogni consumo che eccede il necessario³⁰. Nella casistica sombartiana questo eccesso del lusso si muove su un orizzonte quantitativo e su uno qualitativo. In senso quantitativo, il lusso equivale allo spreco (*Vergeudung von Gütern*), in senso qualitativo, si riferisce all'uso di beni di migliore qualità³¹. Si è ancora in un'ottica in cui la dimensione della definizione dei bisogni è centrale, così come lo era nelle prospettive morali viste precedentemente.

²⁶ C.-A., Helvétius, *Oeuvres complètes*, Éditions Honoré Champion, Paris 2021, p. 67.

²⁷ Si veda C. Rozzoni, *Che cos'è il lusso? Un approccio fenomenologico*, pp. 157-179, in M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Estetica del lusso*, cit.

²⁸ Un riferimento interessante sia per la definizione di società dei consumi sia per il rinnovato tentativo di moralizzare dati consumi lussuosi è J.K. Galbraith, *La società opulenta* (1958), tr. it. Edizioni di comunità, 2014.

²⁹ M. Weber, *Etica protestante e lo spirito del capitalismo* (1904), Biblioteca Sansoni, Firenze 1965, p.282.

³⁰ W. Sombart, *Dal lusso al capitalismo*, tr. it. Armando Editore, Roma 2003.

³¹ La ricerca umana di prodotti di migliore qualità deriverebbe dal desiderio tipicamente umano di godere dei propri sensi: «Tutto il desiderio di affinare e aumentare gli stimoli sensuali avrà alla fine la sua ragione nella nostra vita sessuale: Il piacere sensuale e l'erotismo sono in definitiva la stessa cosa» (trad. nostra) (W. Sombart, *Liebe, Luxus und Kapitalismus*, in A. Reckwitz, S. Prinz, H. Schäfer, *Ästhetik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Berlin. 2019, p. 82.). Il lusso sarebbe anche guidato da quelle passioni che sono oggetto primario della filosofia sociale [Pulcini 2016]: ambizione (*Ehrgeiz*), ricerca di status (*Prunksucht*), ostentazione (*Protzerei*), impulso di potere (*Machtrieb*), da sussumere sotto l'idea di «l'impulso a farlo per primo».

Esattamente a metà tra le due precedenti definizioni si colloca quella di Adorno il quale definisce il lusso come quella parte del prodotto sociale che non serve alla riproduzione del lavoro o alla soddisfazione dei bisogni umani³². Vi è una parte della ricchezza generale che non viene utilizzata razionalmente dal punto di vista economico, cioè che inibisce la ricerca razionale del profitto, e ciò deve essere definito lusso. L'opposizione è quindi alla logica intrinseca dell'utilità, come in Weber.

Nel livello meno esteso possibile, lusso è qualsiasi spesa che non solo è superflua, ma ha un prezzo elevato. In relazione ai prezzi, alcuni beni, come evidenziato soprattutto da Appadurai, possono essere una prerogativa di alcune classi o ranghi. In questo caso, il lusso indica i beni con il prezzo più alto, dovuto alla loro rarità (naturale o artificiale). Uno dei problemi fondamentali dell'economia è infatti come produrre e condividere i prodotti, nonostante la rarità delle risorse. Ciò che impiega risorse rare è molto costoso e chi possiede tali oggetti può appartenere solo ai ceti più elevati. Jean Baptiste Say, che rifiutava di associare il lusso alla nozione troppo generica di superfluo, nel suo *Traité d'économie politique* scriveva: «possiamo dire che il lusso è l'uso di cose costose. [...] Lo scopo principale del lusso è quello di suscitare l'ammirazione per la rarità, il costo, la magnificenza degli oggetti che esibisce; e gli oggetti del lusso sono le cose che servono [...] ad abbagliare l'occhio e a influenzare l'opinione degli altri uomini»³³. L'idea è che la condizione necessaria per il lusso sia rappresentata solo dall'estremo costo e sia strettamente connessa a prodotti sul mercato. Seguendo questa visione economica, il lusso si riferisce solo a prodotti che devono essere acquistati da una ristretta élite di UHNWI (High-Net-Worth-Individual).

Una tale tipizzazione del lusso in quanto mero bene di lusso va ben oltre una considerazione meramente microeconomica. I microeconomisti, seguendo la curva di Engel, definiscono quindi un bene di lusso quello che ha un'elevata elasticità positiva della domanda al reddito³⁴. La teoria economica standard afferma, nella legge della domanda, che la domanda diminuisce con l'aumento dei prezzi (l'«effetto prezzo»). Poiché il prezzo e la domanda si muovono in direzione opposta, l'elasticità al prezzo è generalmente negativa. Questo non è il caso dei beni di lusso. Questi, in opposizione ai beni essenziali o inferiori, sono oggettivamente definiti come quelli la cui domanda quantitativa aumenta in modo più che proporzionale all'aumentare del reddito, per cui la spesa per l'acquisto di tali beni diventa una quota maggiore della spesa complessiva. Il lusso viene determinato dalla reazione delle persone a stimoli esogeni (ad esempio il reddito) e non dall'influenza dei sensi. Il termine beni di lusso, in questa prospettiva, si riferisce inoltre a intere categorie di prodotti, come stivali, impianti di condizionamento e attrezzature da golf, e non a singoli prodotti³⁵.

Ci si riferisce scientificamente a dei singoli beni di lusso nel caso dei «beni Veblen», in cui il funzionamento del prezzo è il criterio chiave. Tali beni rispondono sì ad una logica meramente sociale, ma sono definiti in base alle pretese del prezzo. Ciò è stato spiegato per la prima volta nel 1950 da Leibenstein³⁶. Egli osserva che esistono beni per i quali la domanda aumenta al crescere del prezzo, tipicamente a causa

³² T.W. Adorno, *L'attacco di Veblen alla cultura*, in T.W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura* (1967), tr. it. Einaudi, Torino 1972.

³³ J. B. Say, *Traité d'économie politique*, 1803, cit. in. Perrot, C., *Le luxe: une richesse entre faste et confort, XVIII-XIXème siècle*, Seuil, Paris 1995, p. 34. Si potrà osservare la somiglianza con la posizione dell'estetica sociale di Carnevali.

³⁴ M. Spallino, M., Bellante, F., Lupo, G., *Le peculiarità del mercato del lusso*, in «Annali della Facoltà di economia. Università di Palermo», 2014, p. 20.

³⁵ M. Gutsatz, K. Heine, *Is luxury expensive?*, in «Journal of Brand Management», 25, 2018, p. 412.

³⁶ H. Leibenstein, *Bandwagon, Snob, and Veblen Effects in the Theory of Consumers' Demand*, in «Quarterly Journal of Economics», 64, 1950.

del loro valore sociale percepito. Questi beni, come la Birkin, una borsa iconica del marchio francese Hermès, possono essere oggetto di spesa (e di investimento) per gli UHNWI³⁷.

Dopo questa brevissima sintesi delle diverse accezioni economiche del lusso, dovrebbe essere chiaro che molti studiosi hanno cercato di arrivare ad una definizione del concetto, ma con risultati molto dissimili. A differenze del campo della morale, in cui è possibile arrivare ad una definizione univoca, nel campo economico sembra essere presente una notevole stratificazione di significati, che in alcuni casi fanno esplicitamente riferimento al dominio morale o estetico. Resta comunque vero che almeno le prime due definizioni non sono oggi molto considerate e la loro estensione di applicazione è tanto ampia quanto lo è quella morale. Per una maggiore ristrettezza del contenuto bisogna far riferimento alla terza definizione, connessa con quella dei beni Veblen. È interessante osservare come nella trattazione di Say e poi di Appadurai sia marcato il riferimento all'estetica, prima in riferimento alle proprietà dell'oggetto costoso, poi in riferimento al posizionamento del bene sul mercato (anche sotto forma di brand)³⁸. I prodotti di lusso sono considerati unici anche in virtù di alcune proprietà che non possono essere giustificate tout-court da economisti e sociologi, ma per le quali serve un'analisi anche estetica.

UNA DEFINIZIONE ESTETICA

Olivier Assouly ha scritto notoriamente: «Au lieu de profiter des bonnes choses, le luxe choisit les belles choses»³⁹. L'analisi estetica, nuovo campo elettivo del lusso, può condurre ad una sovrapposizione tra i concetti di lusso e raffinatezza⁴⁰. Quest'ultima si muove in due direzioni. La prima è stata evidenziata da Hume, nel suo famoso saggio. Egli scrisse che lusso significa grande raffinatezza dell'appagamento dei sensi. Il risultato è un miglioramento qualitativo della propria vita, come qualche anno prima di Hume, sulla sponda opposta della Manica, Saint Lambert dichiarò attraverso la sua definizione standard: «Il lusso è l'uso che gli uomini fanno della ricchezza e dell'industria per assicurarsi un'esistenza piacevole»⁴¹. La seconda direzione è meglio sottolineata da una tradizione francese più contemporanea, come si può notare in molte trattazioni di marketing⁴². In questo caso la raffinatezza non è più un attributo dei sensi di chi percepisce o di chi possiede, ma dell'oggetto stesso. L'oggetto di lusso deve essere innanzitutto intrinsecamente bello (e quindi artigianale).

Questo aspetto è ben descritto dagli studi di marketing e istituzionalizzato in Francia, più che in altri Paesi, dove una commissione governativa e l'Institut Colbert, a Parigi, ne tutelano l'aurea. In questo caso, ciò che viene messo in evidenza non è solo il possibile piacere sensuale che ne può derivare, ma anche l'unicità, la raffinatezza, ecc. del design e dell'artigianato. Nel sito dell'Institut Colbert l'oggetto bello da possedere, e non solo da contemplare in modo disinteressato, viene chiamato lusso, da differenziare dall'oggetto ar-

³⁷ Il suo prezzo cresce più dell'inflazione da almeno vent'anni. I beni Veblen si caratterizzano per il loro potenziale come beni alternativi di investimento.

³⁸ P. Calefato, *Lusso*, Meltemi, Roma, 2003.

³⁹ O. Assouly (éd. par), *Les grands textes du luxe*, cit., p. 13.

⁴⁰ Si veda il già citato M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Estetica del lusso*, cit.

⁴¹ Saint-Lambert, *Lusso*, in *Encyclopédie*, vol. IX, p.763. Per la traduzione dei passi delle voci ci si avvale della Édition Numérique, Collaborative et Critique de l'Encyclopédie (ENCCRE) basata su un esemplare originale e completo dell'opera, conservato presso la Bibliothèque Mazarine di Parigi. Nelle note viene sempre indicato il cognome dell'autore, il titolo della voce in traduzione italiana, il volume e la pagina.

⁴² J.-N. Kapferer, V. Bastien, *The luxury strategy: Break the rules of marketing to build luxury brands*, Kogan Page Publishers, London, 2012.

tistico. Secondo i suoi membri, infatti, un oggetto per essere di lusso deve essere perfettamente realizzato a mano, avere uno stile conferito dagli artigiani (o dai marchi) e i materiali utilizzati devono essere di alta gamma. Il tutto si riassume in due parole, *savoir-faire et création*.

A livello teorico è tuttavia arduo imbattersi in oggetti di lusso considerati come oggetti belli tout court, contrariamente a quanto suggerisce Kapferer⁴³. Bellezza e lusso sono infatti concetti estetici differenti, come illustrato nelle due principali trattazioni sul tema, *A philosophy of luxury* e *Estetica del lusso*. In questa sezione si vuole offrire una definizione estetica del lusso, non considerando l'oggetto bello come sinonimo di lusso e muovendosi fuori dall'orizzonte fenomenologico⁴⁴. A questo scopo è utile il ricorso all'estetica sociale di Barbara Carnevali. Il lusso ne è un oggetto ideale in quanto fenomeno di scambio che si manifesta nella sfera sociale, dove manufatti destinati ad attirare l'attenzione del pubblico garantiscono uno scambio sensibile di impressioni⁴⁵.

In un primo tempo Carnevali lega il concetto di lusso all'idea di *grandeur*, sottolineando che esso «consiste in un'intensificazione qualitativa e quantitativa della dimensione sensibile del consumo»⁴⁶. I beni di lusso sono descritti come beni altamente raffinati e desiderati in virtù dello sviluppo del proprio apparato sensibile da parte del soggetto, in una direzione qualitativa oltre che quantitativa. La grandezza si ottiene attraverso la somma delle qualità, anziché la loro sottrazione, al fine di rendere visibile il proprio status. Per questo motivo, il lusso è giudicato da Carnevali l'opposto della pura raffinatezza, intesa qui come gusto per i dettagli. Due esempi: il lusso è il castello di Versailles e una giacca da sera di Tom Ford con fili d'oro. Trovarsi nel primo fa capire perfettamente quale sia l'intensificazione, sia qualitativa che quantitativa, della dimensione sensibile di cui parla Carnevali. Nella *Galerie des Glaces* una persona rimane estasiata dai giochi di luci e dai riflessi incredibilmente ben congegnati (= dimensione qualitativa) e causati dalla sovrabbondanza quantitativa di alcuni elementi (es. il potere riflettente dell'oro). Lo stesso è in qualche modo vero per una giacca da sera stile Tom Ford. Il lusso, secondo questa definizione, è vicino a ciò che nel Settecento era il fasto, necessario per la rappresentanza della corte, e nell'Ottocento l'abbondanza nell'ornamento. Questa caratteristica è molto evidente nell'idea tedesca di *Überfluss*: un oggetto con un incredibile ed eccessivo livello di ornamento, se anche qualitativamente apprezzabile nell'artigianato, è un lusso⁴⁷. Il gusto per l'abbondanza di elementi preziosi si somma ad una marcata ripetizione di stile. Per questo motivo, gli oggetti di lusso, come quelli descritti in una prospettiva storica da Peter McNeil e Giorgio Riello⁴⁸, sono comunemente considerati, in materia di gusto, kitsch⁴⁹.

In un'opera posteriore, Carnevali ha offerto un consiglio metodologico suggerendo esplicitamente che il lusso dovrebbe essere guardato da due prospettive principali, integrando l'analisi degli aspetti economici con quella degli aspetti estetici, in quanto si tratta, in ultima analisi, di un fenomeno comunicativo:

⁴³ Questo può essere difeso solo in un'ottica di marketing, perché i marchi di lusso, soprattutto di tradizione europea controllano il discorso sul lusso. Si veda M. Bloomfield, V. Manlow, S. Borstrock, S. Carta, *Crafting Luxury. Craftsmanship, Manufacture, Technology and the Retail Environment*, Intellect Books, Bristol 2022, p. 19.

⁴⁴ Non tratto qui delle teorizzazioni di Wiesing e Rozzoni che si sono già specificamente dedicate al tema, in quanto lo scopo dell'articolo è proporre definizioni a partire da autori che solo indirettamente lo hanno trattato.

⁴⁵ G. Fitzi, (ed. by.), *The Routledge International Handbook of Simmel Studies*, Routledge, London, New York 2021, p. 170.

⁴⁶ B. Carnevali, *L'esthétique sociale entre philosophie et sciences sociales*, in "Tracés. Revue de Sciences humaines", 13, 2013, p. 31.

⁴⁷ Si veda a questo riguardo il progetto di ricerca "Luxus und Moderne: Die Ambivalenz des Überflüssigen in Kulturkonzeptionen der Literatur und Ästhetik seit dem 18. Jahrhundert" di Christine Weder e Hans-Georg von Arburg, finanziato dalla Swiss National Science Foundation.

⁴⁸ P. McNeil e G. Riello, *Luxury: a rich history*, Oxford University Press, Oxford, 2016.

⁴⁹ A. Mecacci, *Il kitsch*, Il Mulino, Bologna, 2014. Su questo aspetto c'è una chiara convergenza con Mazzocut-Mis Rozzoni.

Il lusso, in altre parole, non è semplicemente e strettamente un fenomeno economico, ma piuttosto un fenomeno comunicativo, retorico e quindi estetico-sociale: la sua essenza è l'aspetto, l'immagine esibita, che è sì destinata a essere "consumata", ma in modi molto diversi da quelli previsti dal paradigma dell'edonismo individualista e puramente materiale⁵⁰.

L'assunto di base della citazione precedente è che gli oggetti di lusso sono, seguendo Simmel, ornamenti e, seguendo Veblen, consumi vistosi. Il gioiello, il più grande esempio di ornamento nella prospettiva di Simmel, ha tre caratteristiche principali: è superfluo (quindi senza funzione), è costoso (quindi distintivo) e risplende, è brillante. L'ornamento, in virtù di quest'ultima caratteristica, ha una rilevanza socio-estetica: deve essere esibito. Questa funzione estetica e comunicativa supera l'intenzionalità dell'agente. La brillantezza dei gioielli li rende infatti il mezzo perfetto per la creazione di un tipo specifico di forme sociali⁵¹, usando il lessico di Simmel: sono necessari un possesso privato e un osservatore. La singolare intenzionalità psicologica privata del soggetto, data la qualità intrinseca di tale mezzo, viene superata per creare una nuova logica sociale che è oggetto specifico dell'estetica sociale. Se un moralista collega il lusso alla vanità, l'estetica sociale o altre prospettive sociologiche mostrano solo un interesse per l'ostentazione come meccanismo sociale di associazione attraverso l'auto-presentazione.

Il lusso è quindi definito come una messa in scena che mostra la differenza tra alcuni strati della società e altri. La distinzione è rappresentata dall'effetto alone⁵² che i gioielli creano e che erano considerati, anche da Adam Smith, un attributo della dignità regale. Gli ornamenti testimoniano una distinzione perché il denaro viene investito in quantità maggiore, non per ottenere un profitto (ovvero senza una ricerca dell'utilità economica), ma per beni che non hanno quasi alcun valore d'uso. La loro unica utilità è rappresentata dalla funzione sociale che si ritiene soddisfa: una funzione rappresentativa. Carnevali, sempre seguendo Simmel e Veblen, ci conduce ad affermare che alcuni oggetti sono intrinsecamente condannati a essere usati, magari al di là dell'intenzione del produttore, come simboli di status.

Il vero lusso, intersoggettivamente riconoscibile, avrebbe a che fare, come condizione necessaria, con un incredibile sviluppo delle capacità tecniche (non solo del sarto, del meccanico, ecc., ma anche del designer, dell'ingegnere, ecc.) che si riflette nel prezzo degli oggetti. Per questo motivo sarebbe goduto solo da una vera élite che ha il senso economico per permettersi una produzione non in scala o il capitale culturale necessario per apprezzarne la qualità intrinseca. Inoltre, come condizione sufficiente, gli oggetti devono essere ostentati per produrre effetti sul pubblico. Da qui la famosissima frase di Weber, condannata da Wiesing: «Il lusso non è per gli strati feudali dominanti nulla di superfluo: è un mezzo di autoaffermazione sociale»⁵³. Il desiderio di possedere oggetti costosi e di godere del lusso, come fasto, rivela il proprio posto nella società. Poiché ogni società ha una stratificazione di potere, il lusso è un modo per utilizzare degli oggetti, generalmente tramite il consumo, in virtù dei loro intrinseci effetti sui sensi. Il lusso diventa così un argomento delle teorie del riconoscimento.

⁵⁰ B. Carnevali, *Social Appearances: a Philosophy of Display and Prestige*, Columbia University Press, New York 2020, p. 176.

⁵¹ G. Simmel, *Sociologia* (1908), tr. it. Melteni, Roma, 2018.

⁵² Con effetto alone si intende generalmente un bias cognitivo per cui la percezione di una caratteristica positiva o negativa di una persona, oggetto o situazione influenza la valutazione di altre caratteristiche che non sono necessariamente correlate. In relazione ai gioielli l'effetto alone è generato dallo splendore degli stessi, che si irradia al portatore.

⁵³ L. Wiesing, *Luxus*, cit., p. 125 (trad. it. nostra). L'acume di Weber è dimostrato dalla generale accettazione delle sue tesi. Assouly scrive: «sotto l'Ancien Régime, il lusso era impensabile al di fuori dell'obbligo di rappresentanza: per la nobiltà evitarlo equivaleva a ipotecare il privilegio del proprio rango» (O. Assouly (éd. par), *Les grands textes du luxe*, cit., p. 19, trad. it. nostra).

Seguendo questa concettualizzazione del lusso i gioielli per la loro brillantezza costituirebbero sempre un'attrazione per le persone, forse un'aspirazione, un incoraggiamento al duro lavoro, a testimonianza di un merito sociale o un particolare ruolo nella società⁵⁴. Senza bisogno di ricordare ulteriormente i classici studi pionieristici di Norbert Elias, qui si esprime l'idea che la logica simbolica del riconoscimento può essere più costrittiva di quella che segue l'interesse economico⁵⁵.

È possibile dedurre un ulteriore punto da quanto scritto sopra in relazione alla socio-estetica: un oggetto di lusso deve necessariamente essere visibile per essere concepito come tale, e solo con uno spettatore esterno l'esperienza del lusso può avere luogo. Senza un pubblico, secondo la prospettiva dell'estetica sociale, un soggetto può anche possedere qualcosa di costoso, con qualità incredibili, ma il bene non sarebbe ancora da considerare come un lusso. Solo esibendolo, quando altre persone possono partecipare alla sua estetizzazione, il lusso diventa tale. Per semplificare, il destino di un diamante è solo quello di brillare e di farsi ammirare dagli altri. La funzione sociale che Wiesing, Mazzocut-Mis e Rozzoni ritenevano superflua per una definizione di lusso diventa in una prospettiva estetica, ma non fenomenologica, il punto centrale.

Niente società, niente visibilità, niente lusso: il lusso non è solo un fenomeno economico legato alla differenza di risorse in un ambiente monetario, ma è anche un fenomeno comunicativo. La ragione fondamentale di ciò è che i sensi costituiscono un a-priori estetico della società⁵⁶ perché vi trasferiscono contenuto e forma, creando un ordine naturale. Si arriva così a quella che potrebbe essere una definizione estetica del concetto: il lusso è un fenomeno estetico-sociale il cui valore risiede nella ricezione di oggetti superflui, costosi e brillanti da possedere.

CONCLUSIONE

In questo articolo si è voluto problematizzare il concetto di lusso estraendo alcune definizioni da autori meno noti che hanno offerto un loro contributo, seppur indiretto, al suo studio. Si è dapprima introdotta l'idea di lusso in quanto principio morale che si declina soggettivamente tra gli uomini e che è oggettivato nelle spese per beni erroneamente percepiti come necessari alla vita umana, in quanto non conformi ad una buona condotta di vita. L'estensività di questa definizione va di pari passo con l'influsso che ha avuto per secoli su soggettività non plasmata principalmente dalla sfera del consumo. A partire dal Settecento un simile concetto è diventato, forse a causa della sua estensione, minoritario, a tutto beneficio di quelli economici. Eppure ancora oggi non ci si può esimere dal raffrontare il lusso, qualsiasi cosa esso sia, con concetti come quelli di trasgressione, vita buona, felicità. Ciò è forse dovuto anche all'insoddisfazione verso le definizioni economiche, molteplici e bisognose di appoggiarsi a elementi estranei al mero scambio. L'estetica, come si è visto anche in apertura, viene allora richiamata a rendere conto di ciò che fin dall'Antichità è pensato in stretta relazione con l'oggetto proprio dell'estetica, cioè la sfera sensibile. In questo testo, per motivi di spazio, si è messa in evidenza una prospettiva di estetica sociale. Un lavoro più teoretico, e meno ricostruttivo, deve ora essere condotto per arrivare ad una singola definizione del concetto, possibilmente sviluppando quelle riflessioni fenomenologiche di cui si è fatto cenno in apertura.

⁵⁴ Si pensi alla categoria sovra evocata dell'affluenza.

⁵⁵ La preminenza dell'una o dell'altra logica è determinata nel tempo e nello spazio, e come tale può essere studiata dai sociologi solo in prospettiva comparata e storica. Basti qui solo citare l'analisi dell'economista Fred Hirsch, *I limiti sociali allo sviluppo* (Bompiani, Milano 1981). In tutt'altra direzione, ma partendo da questa constatazione, si sviluppano anche le tesi di Lipovetsky in *Piacere e colpire: la società della seduzione* (Raffaello Cortina, Milano, 2019) e in *La fiera dell'autenticità* (Marsilio, Venezia, 2022).

⁵⁶ G. Simmel, *Sociologia*, cit.

BIBLIOGRAFIA

- Abélès, M., *Luxe*, “Anthropen”, 2020
- Borghero, C. (a cura di), *La polemica sul lusso nel Settecento francese*, Einaudi, Torino 1974
- Berry, C., *The Idea of Luxury. A Conceptual and Historical Investigation*, Cambridge University Press, Cambridge 1994
- C. Berry, *The Idea of Luxury: Revisited*, in “Luxury. History, Culture, Consumption”, 9, 2023
- Sekora, J., *Luxury: The Concept on Western Thought, Eden to Smollett*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore/ London, 1977
- Wokler, R. , Goldie M. (ed. by), *The Cambridge History of Eighteenth-Century Political Thought*, Cambridge University Press, Cambridge 2006
- Clemente, A., *Storiografie di confine? Consumo di beni durevoli e cultura del consumo nel XVIII secolo*, in “Società e Storia”, 2005
- Helvétius, C.-A., *Oeuvres complètes*, Éditions Honoré Champion, Paris 2021
- Weber, M., *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Biblioteca Sansoni, Firenze 1965
- Sombart, W., *Dal lusso al capitalismo*, tr. it. Armando Editore, Roma 2003
- Assouly O. (éd. par), *Le luxe: essais sur la fabrique de l'ostentation*, Éditions du Regard, Paris 2011
- Assouly O. (éd. par), *Les grands textes du luxe*, Éditions du Regard, Paris 2017
- Lipovetsky, G., *Il tempo del lusso* (2003), trad. it. di Maria Delogu, Sellerio, Palermo 2008
- Lipovetsky, G., *Piacere e colpire : la società della seduzione* (2017), trad. it., Raffaello Cortina, Milano, 2019
- Lipovetsky, G., *La fiera dell'autenticità* (2021), trad. it., Marsilio, Venezia, 2022
- Assouly O. (éd. par), *Les grands textes du luxe*, Éditions du Regard, Paris 2017
- Hirsch, F., *I limiti sociali allo sviluppo*, Bompiani, Milano 1981
- McNeil, P., Riello, G., *Luxury: a rich history*, Oxford University Press, Oxford, 2016.
- Mecacci, A., *Il kitsch*, Il Mulino, Bologna, 2014
- Carnevali, B., *Social Appearances: a Philosophy of Display and Prestige*, Columbia University Press, New York 2020
- Simmel G., *Sociologia* (1908), tr. it. Melteni, Roma, 2018
- Fitzi, G. (ed. by.), *The Routledge International Handbook of Simmel Studies*, Routledge, London, New York 2021
- Carnevali, B. *L'esthétique sociale entre philosophie et sciences sociales*, in “Tracés. Revue de Sciences humaines”, 13, 2013
- Bloomfield, M., Manlow, V., Borstrock, S., Carta, S., *Crafting Luxury. Craftsmanship, Manufacture, Technology and the Retail Environment*, Intellect Books, Bristol 2022, p.19.

- Rifkin, J., *La civiltà dell'empatia : la corsa verso la coscienza globale nel mondo in crisi*, tr. it. Mondadori, Milano 2010
- Kapferer, J.-N., Bastien, V., *The luxury strategy: Break the rules of marketing to build luxury brands*, Kogan Page Publishers, London, 2012.
- Calefato, P., *Lusso*, Meltemi, Roma, 2003.
- Spallino, M., Bellante, F., Lupo, G., *Le peculiarità del mercato del lusso*, in “Annali della Facoltà di economia. Università di Palermo”, 2014
- Gutsatz, N., Heine, K., *Is luxury expensive?*, in “Journal of Brand Management”, 25, 2018
- Leibenstein, H. *Bandwagon, Snob, and Veblen Effects in the Theory of Consumers' Demand*, in “Quarterly Journal of Economics”, 64, 1950.
- Reckwitz, A., Prinz, S., Schäfer, H., *Ästhetik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Berlin 2019
- Armitage, J., Roberts, (ed. by), *Critical Luxury Studies. Art, Design, Media*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016.
- Armitage, J., Roberts, J., *The Spirit of Luxury*, in “Cultural Politics”, 12, 2016
- Wiesing, L., *Luxus*, Suhrkamp, Berlin, 2015,
- Adorno, T.W. , *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, tr. it. Einaudi, Torino 1972
- Perrot, C., *Le luxe: une richesse entre faste et confort, XVIII-XIXème siècle*, Seuil, Paris, 1995

LA MUFFA SUONA. SUONO, NATURA E TECNOLOGIA

Cristiano Sciarretta

 ORCID: 0009-0005-0435-648X

Università degli Studi di Milano (00wjc7c48)

Contacts: crist.sciarretta@gmail.com

ABSTRACT

Questo articolo indaga il ruolo del suono come strumento per ripensare i rapporti tra natura, cultura e tecnologia, mettendo in discussione la tradizionale dicotomia moderna che li separa. Partendo dalle riflessioni di R. Murray Schafer sul paesaggio sonoro e dall'approccio acustemologico di Steven Feld, il suono viene considerato una forma di conoscenza ecologica e multispecie, capace di costruire relazioni tra esseri umani e non umani. In questa cornice teorica si inseriscono le pratiche artistiche di sonificazione, che rendono udibili fenomeni biologici altrimenti invisibili, trasformando dati e segnali vitali in esperienza estetica e conoscitiva. Il caso studio dell'artista e ricercatore Eduardo Reck Miranda, che sperimenta con la muffa *Physarum polycephalum* e con sistemi di intelligenza artificiale, mostra come organismi viventi possano diventare agenti compositivi all'interno di un dialogo sonoro con l'umano. Attraverso i biomemristori e il dispositivo Phy-Box, la muffa diventa parte di un sistema musicale ibrido, aprendo a una riflessione più ampia sulla possibilità di una musica post-antropocentrica. Ne emerge un'ecologia dell'ascolto che vede il suono come pratica epistemica, relazionale e intermediale, capace di rafforzare la nostra coabitazione con il mondo naturale.

Keywords: Sonificazione; Ecologia dell'ascolto; *Physarum polycephalum*; Intelligenza artificiale.

MOULD PLAYS MUSIC. SOUND, NATURE AND TECHNOLOGY

This article investigates the role of sound as a tool to rethink the relationship between nature, culture, and technology, questioning the modern dichotomy that separates them. Building on R. Murray Schafer's reflections on soundscape and Steven Feld's acoustemological approach, sound is understood as an ecological and multispecies form of knowledge, capable of establishing connections between human and non-human agents. Within this framework, artistic practices of sonification are examined as ways of making otherwise invisible biological phenomena audible, transforming data and vital signals into both aesthetic and epistemic experiences. The case study of artist and researcher Eduardo Reck Miranda, who experiments with the slime mold *Physarum polycephalum* in dialogue with artificial intelligence systems, demonstrates how living organisms can become compositional agents within a sonic interaction with humans. Through biomemristors and the Phy-Box device, the slime mold becomes part of a



hybrid musical system, opening a broader reflection on the possibility of post-anthropocentric music. What emerges is an ecology of listening, where sound functions as an epistemic, relational, and intermedial practice, enhancing our coexistence with the natural world.

Keywords: Sonification; Ecology of Listening; *Physarum polycephalum*; Artificial Intelligence.

INTRODUZIONE

Nel pensiero occidentale moderno, natura e cultura sono state spesso trattate come due ordini separati: da una parte il dominio del vivente e del biologico, dall'altra l'umano, il simbolico, il linguaggio. Questa separazione ha influenzato anche il modo in cui percepiamo e organizziamo il suono: dalla centralità della musica occidentale colta alla marginalizzazione dei suoni ambientali e non umani.

A partire dalla seconda metà del Novecento, studiosi e artisti hanno messo in discussione questa dicotomia, proponendo di intendere il suono come pratica ecologica, relazionale e multispecie. Le teorie di R. Murray Schafer sul paesaggio sonoro e l'approccio acustemologico di Steven Feld dimostrano come l'ascolto possa costituire una forma di conoscenza incarnata, in grado di connettere soggetti umani e non umani attraverso ambienti condivisi.

Questo articolo ripercorre tali prospettive, per poi approfondire alcune pratiche artistiche contemporanee basate sulla sonificazione di dati biologici. In particolare, si analizza il lavoro di Eduardo Reck Miranda, che tramite l'aiuto della IA è riuscito a fare un duetto con la muffa *Physarum polycephalum*. Attraverso questa lente, si propone una riflessione più ampia su una possibile biomusicologia critica: un campo in cui natura, tecnologia e intelligenze non umane possano dialogare attraverso il suono. Il mondo è pieno di voci che non sappiamo di ascoltare. Dai suoni della foresta pluviale alle risposte elettroacustiche di una muffa, la natura parla — e la tecnologia può aiutarci a sentire.

1. DALLA SCHIZOFONIA ALLA COABITAZIONE: RIFLESSIONI ACUSTICHE PER UN MONDO CONDIVISO

Le riflessioni di R. Murray Schafer sull'ambiente acustico costituiscono una chiave d'accesso privilegiata per comprendere le relazioni tra esseri umani, territorio e paesaggio sonoro. Con il concetto di *soundscape*, Schafer non solo identifica un insieme di suoni percepiti in un determinato luogo, ma propone di considerarli come riflesso delle dinamiche socioculturali che li generano e li trasformano nel tempo¹. Il paesaggio sonoro diventa così una lente attraverso cui interrogare la relazione tra arte, ambiente e società, superando la rigida dicotomia tra Natura e Cultura.

Nel suo lavoro pionieristico, Schafer classifica i suoni ambientali in tre categorie: toniche, segnali e impronte sonore. Le toniche sono suoni di fondo costanti, come lo scroscio di un fiume o il rumore del vento; i segnali sono suoni ben distinguibili che emergono dal contesto acustico, come una campana o un allarme; le impronte sonore sono invece quei suoni unici e riconoscibili che caratterizzano un luogo specifico, contribuendo alla sua identità uditiva².

¹ Schafer R. Murray, *Il paesaggio sonoro. Il nostro ambiente acustico e l'accordatura del mondo*. A cura di Giovanni Cestino; Milano: Ricordi -Le sfere LIM, 2016, pp. 65-149

² Ibidem.

Questa tassonomia permette di pensare l'ambiente acustico come una realtà stratificata e dinamica, in cui ogni trasformazione materiale o culturale lascia una traccia sonora. La modernità, secondo Schafer, ha prodotto una transizione da ambienti Hi-Fi — dove i suoni sono nitidi e distinti — ad ambienti Lo-Fi, saturi di rumori indistinti, tipici delle metropoli industrializzate. Tale trasformazione ha contribuito alla progressiva perdita di consapevolezza sonora, aggravata dall'avvento della *schizofonia*, ossia la separazione tra suono e fonte dovuta alla rivoluzione elettrica e l'avanzamento di tecnologie di riproduzione.³

In dialogo con le teorie di Schafer, l'etnomusicologo Steven Feld ha proposto il concetto di *acustemologia*, un neologismo che fonde “acustica” ed “epistemologia”, suggerendo come la conoscenza del mondo sia intrinsecamente legata all'esperienza sonora. Il suo studio pubblicato in *Suono e Sentimento* (2009) sulla tribù Kaluli della Papua Nuova Guinea è emblematico. I Kaluli interpretano il mondo attraverso i suoni della foresta pluviale, in particolare i canti degli uccelli e il fluire dei fiumi, che non sono solo elementi di contorno, ma attori attivi nella loro cosmologia e nelle loro pratiche rituali, come il *gisalo*⁴.

Gisalo è il termine per «canzone» o «melodia», e sa-gisalo significa «testo». La melodia è collegata al richiamo simbolo dell'uccello muni. Il «dentro» (sa), o testo, di gisalo usa come artificio fondamentale le parole del bambino nel mito dopo che si è trasformato in un uccello (...). Quindi la canzone o melodia del gisalo, nel senso di suono, viene concettualizzata come una forma melodica derivata dagli uccelli, mentre sa-gisalo è il testo, concettualizzata come forma testuale presa in prestito dagli uccelli. (...) Il suono è «naturale», dato dalle melodie dei richiami degli uccelli; il testo è «culturale», implicito nel suono, suggerito da esso o concepito per il richiamo in relazione ad esso⁵.

La loro capacità di “diventare uccelli” attraverso l'imitazione dei canti è un esempio lampante di come il suono possa fungere da veicolo per una profonda identificazione con l'ambiente naturale, superando i confini della specie. L'approccio di Feld si connette a una più ampia riflessione filosofica sull'ecologia e sulla coabitazione tra specie sostenuta da filosofi come Donna Haraway (2003; 2008) e Eduardo Mendieta (2012). La riflessione su una socialità multispecie si configura come il tentativo di una politica di coabitazione sul “divenire-con-i-compagni” (Haraway 2008). Come sostiene Mendieta, la costruzione condivisa del mondo richiede l'abbandono di una visione centrata esclusivamente sull'essere umano — quella del cosmopolitismo solipstistico, erede del pensiero cartesiano, leibniziano e kantiano — per aprirsi invece a una prospettiva interspecifica.⁶ Questa nozione riconosce che la comunicazione e l'interazione non sono prerogative esclusive dell'essere umano, né si limitano a una mera “influenza” reciproca. Piuttosto, la natura è un'entità intrinsecamente “eloquente”, un intrico di relazioni in cui specie diverse e persino entità non viventi comunicano attraverso una miriade di segnali, inclusi quelli sonori, vibratorio e chimici. L'ascolto attento, in questo contesto, diventa un atto di riconoscimento della capacità di agire e di comunicare di “altri” non umani, sfidando una visione antropocentrica e invitando a una maggiore sensibilità verso le “conversazioni” che si svolgono costantemente nel mondo naturale, al di là della nostra percezione immediata. Si tratta di riconoscere forme di intelligenza e di linguaggio che trascendono la comprensione verbale umana, e che si manifestano in una sinfonia di interazioni ecologiche.

³ Schafer R. Murray, *Il paesaggio sonoro. Il nostro ambiente acustico e l'accordatura del mondo*. A cura di Giovanni Cestino; Milano: Ricordi -Le sfere LIM, 2016, pp. 151-197

⁴ Feld S., *Suono e Sentimento. Uccelli, lamento, poetica e canzone nell'espressione kaluli*. Edizione italiana a cura di Carlo Serra; Milano: Il saggiatore, 2009, pp. 179-219

⁵ Ibidem. p. 181

⁶ Mendieta e., *Interspecies cosmopolitanism*, in Routledge Handbook of Cosmopolitanism Studies edited by Gerard Delanty, 2012, p. 277

2. RICONOSCERSI NELL'ALTRO

La risonanza di queste pratiche di identificazione e di comunicazione multispecie si può rintracciare anche in contesti culturali apparentemente distanti. Analogamente, in altre parti del mondo come l'Australia, gli aborigeni si identificano profondamente con la fauna locale, come i canguri o i dingo, attraverso pratiche di totemismo e di narrazione mitica che spesso prevedono l'imitazione sonora e rituale delle creature⁷. Queste “metamorfosi” non sono intese come mere rappresentazioni, ma come vere e proprie incorporazioni dell'essenza dell'animale, una fusione spirituale e identitaria che si manifesta anche attraverso l'assimilazione delle sue vocalizzazioni e dei suoi comportamenti.

Non solo in contesti animisti o indigeni, ma anche nella cultura occidentale, seppur con modalità diverse, esistono rituali che si fondano su una metamorfosi sonora tra umano e non umano. Le campane e i campanacci, usati nel contesto agricolo e pastorale, non sono solo strumenti funzionali al controllo degli animali, ma producono paesaggi sonori complessi che coinvolgono l'intera comunità. Durante feste popolari come *la Scampanada de San Florià* a Jesi o le celebrazioni di San Mauro Forte, gli esseri umani si travestono da animali, suonano campanacci e attraversano lo spazio urbano generando un forte impatto acustico. In queste cerimonie, l'uomo si fonde con il branco, diventa figura collettiva e arcaica, rivendicando la propria appartenenza al mondo animale e naturalizzando l'identità umana attraverso il suono⁸.

Come ha osservato Nicola Scaldaferri, il suono diventa così un mezzo per attuare una metamorfosi temporanea: l'essere umano si trasforma in soggetto sonoro, ridefinendo i confini della propria soggettività e riconnettendosi simbolicamente al mondo non umano (Marano et al. 2005). In queste forme rituali e simboliche, il paesaggio sonoro si rivela quindi non solo come ambiente da ascoltare, ma come territorio di trasformazione e di relazione multispecie.

3. LA SONIFICAZIONE ARTISTICA

Questa riscoperta delle interazioni sonore tra specie diverse, sia in contesti tradizionali che moderni, sottolinea l'importanza di un'apertura sensoriale che vada oltre i confini della nostra percezione abituale. È in questo solco che si inseriscono le pratiche contemporanee, come la sonificazione, che mirano ad amplificare e rivelare dimensioni acustiche altrimenti inaccessibili, fornendo nuove chiavi di lettura per la “conversazione” continua tra natura e cultura.

La sonificazione consiste nella trasformazione di dati non acustici in suoni. L'idea alla base è che il suono, con le sue proprietà di altezza, timbro, ritmo e spazialità, possa rivelare pattern, relazioni e tendenze all'interno di set di dati complessi in modi che la rappresentazione visiva non permette. L'orecchio umano è uno strumento estremamente sensibile a piccole variazioni e cambiamenti temporali, rendendolo particolarmente adatto per l'analisi di dati dinamici. La sonificazione non è una semplice traduzione, ma un processo interpretativo che mira a facilitare la comprensione e l'esplorazione, trasformando le informazioni in un'esperienza uditiva significativa. Questa pratica, pur avendo applicazioni in ambito scientifico per l'analisi dei dati, assume una valenza particolarmente ricca nel contesto artistico, dove la

⁷ Canetti E. *Massa e potere*. Milano: Gli Adelphi, 2015 pp.129-134

⁸ Ferrarini, L. & Scaldaferri N. *Sonic ethnography: identity, heritage and creative research practice in Basilicata, Southern Italy* / Lorenzo Ferrarini, Nicola Scaldaferri. Manchester University Press, 2020, pp.53-65

sonorizzazione può generare nuove esperienze estetiche e sensoriali, stimolando la riflessione sulla natura dei dati e sulla nostra relazione con essi.

Il campo della sonificazione artistica è vasto e in continua espansione. Numerosi progetti hanno trasformato dati scientifici (come quelli astronomici, geologici o biologici) in composizioni musicali, permettendo al pubblico di “ascoltare” fenomeni che altrimenti rimarrebbero nell’ambito dell’astrazione scientifica. Questi esempi spaziano da opere che utilizzano algoritmi complessi per generare musica da set di dati ambientali, a installazioni interattive che consentono agli utenti di esplorare dati attraverso l’interazione sonora⁹. L’obiettivo comune di queste opere è quello di trascendere i limiti della percezione visiva, offrendo una prospettiva uditiva sui fenomeni naturali e culturali, e promuovendo una comprensione più profonda e multisensoriale del mondo

4. PLANTORUMORI

Un’applicazione particolarmente suggestiva della sonificazione è la trasformazione dei segnali bioelettrici delle piante in suoni si tratta dell’installazione *Plantorumori* fatta in portogallo tra il 2019 e il 2022¹⁰. Nonostante la loro apparente immobilità e silenziosità, le piante sono organismi estremamente attivi, che generano segnali elettrici, vibrazioni e suoni a bassa frequenza in risposta a stimoli ambientali (luce, acqua, stress), durante la crescita o in processi di comunicazione inter-vegetale o con altri organismi. Attraverso l’uso di sensori ad alta sensibilità e algoritmi di mappatura sonora, questi segnali possono essere amplificati e tradotti in un range udibile, rivelando un’attività vitale sorprendentemente ricca e complessa (Lopes F, Rodrigues P. 2020).

Ascoltare la “voce” delle piante può generare una maggiore consapevolezza della loro sensibilità e della loro capacità di interazione, promuovendo un senso di profonda connessione e rispetto verso il regno vegetale. Questa pratica sfida la nostra percezione antropocentrica della vita, suggerendo che anche ciò che appare statico e inerte è in realtà intriso di dinamismo, comunicazione e processi interni. La sonificazione delle piante diventa così un potente mezzo per riavvicinarci alla natura, rendendola intelligibile, accessibile e persino “musicale” in modi del tutto inaspettati, invitandoci a un ascolto più profondo e a una riconsiderazione del nostro posto all’interno di un ecosistema interconnesso.

La sonificazione artistica rappresenta una via promettente per superare la disconnessione tra uomo e natura, un problema amplificato dalla modernità. Non si tratta semplicemente di una traduzione tecnologica, ma di un atto di mediazione che permette di cogliere l’eloquenza intrinseca del mondo naturale. Rendendo udibili i suoni “inudibili” e dando voce a organismi come le piante, la sonificazione ci invita a una nuova “ecologia dell’ascolto”. Questo approccio multisensoriale e tecnologicamente mediato può non solo arricchire la nostra comprensione scientifica, ma anche rafforzare il nostro legame empatico ed estetico con l’ambiente, promuovendo una convivenza più armoniosa e consapevole con tutte le forme di vita. In un’epoca di crisi ecologica, la capacità di “ascoltare” la natura, in tutti i suoi registri, diventa non solo un’opportunità artistica, ma una necessità per la nostra sopravvivenza e il nostro benessere.

⁹ Esempi significativi includono: *Music for Solo Performer* (1965) di Alvin Lucier, basata su segnali cerebrali; *Rainforest* (1968–1973) di David Tudor, in cui oggetti diventano altoparlanti risonanti; *Child of Tree* (1975) di John Cage, con materiali vegetali come strumenti; *Maritime Rites* (1991) di Alvin Curran, costruita su suoni ambientali marini; *City Links* (1967–1988) di Maryanne Amacher, che collega acusticamente luoghi remoti; e *PROTO* (2019) di Holly Herndon, che integra intelligenza artificiale e voce umana nella composizione.

¹⁰ <https://filipelopes.net/plantorumori/> . Ultimo accesso 25 Maggio 2025

5. *PHYSARUM POLYCEPHALUM*, LA MUFFA CHE SUONA.

La muffa *Physarum polycephalum* è un organismo unicellulare capace di elaborare informazioni e rispondere a stimoli ambientali in modo sorprendentemente intelligente. Queste proprietà l'hanno resa un soggetto di grande interesse per gli studi sulla sonificazione biologica.

È il caso di Eduardo Reck Miranda: accademico e pioniere nel campo della musica computazionale e dell'intelligenza artificiale applicata alla musica; egli ha esplorato le possibilità di interazione musicale tra organismi viventi e sistemi informatici. Oltre a essere un ricercatore, è anche musicista e professore di *Computer Music* presso la *University of Plymouth*, dove dirige l'ICCMR (*Interdisciplinary Centre for Computer Music Research*)¹¹

Nel 2011, Miranda et al. hanno pubblicato uno studio preliminare sull'uso di *P. polycephalum* nella computer music. Come riportato da Braund (2017), il team ha sviluppato un framework di sintesi audio basato sulle registrazioni della membrana extracellulare di *P. polycephalum*, trasformandola in un vero e proprio strumento bionico. Con il progredire della ricerca, è emerso che questa muffa possiede caratteristiche utili per sviluppare sistemi di audio e musica generativa. Un aspetto chiave del lavoro di Miranda è il concetto di biomemristore, un elemento fondamentale che permette a *P. polycephalum* di memorizzare e processare informazioni in modo simile a un circuito elettronico, aprendo così nuove possibilità per la creazione musicale basata su sistemi biologici. Il memristore è una componente elettrica che deriva dalla parola “Memoria” e “Resistore”. Questo componente elettronico passivo a due terminali che mette in relazione la carica elettrica e il flusso magnetico, viene considerato il quarto elemento fondamentale dei circuiti elettrici. La sua particolarità sta nella sua capacità di “ricordare” la quantità di carica che lo ha attraversato, anche quando non è alimentato. Dall'intervista che mi ha concesso Miranda a maggio del 2024:

Immagina di avere un tubo per l'irrigazione nel tuo giardino: quando l'acqua scorre al suo interno e lo premi in un punto, la pressione aumenta dall'altro lato. Questo è un modo semplice per capire come funziona un memristore. In termini elettrici, il memristore risponde a corrente e tensione, ma la sua particolarità è che “ricorda” gli stimoli precedenti. Se si applica una certa pressione al tubo, questa modifica persiste nel tempo. Se poi si varia la pressione, il sistema si adatta gradualmente, memorizzando i cambiamenti. Questo comportamento consente al memristore di funzionare come una sorta di memoria adattiva: non reagisce solo al segnale attuale, ma conserva una traccia degli input passati e può persino anticipare quelli futuri.

Ciò che rende interessante questa muffa è appunto questa sua capacità adattiva di ricordare.

Puoi spiegare questo semplicemente dicendo che è possibile costruire una catena di Markov. Ma invece di memorizzare le probabilità nelle celle della catena, memorizzi le reazioni dell'organismo a quelle sequenze. Questo è una vera e propria interazione. Ecco. Quindi se voglio ricomporre la musica, vado alla catena e ottengo quella reazione dell'organismo. Poi quello che faccio, stimolo l'organismo con quel numero, quel valore. E quindi l'organismo mi restituirà qualcosa, dicendo: ok, questa è la prossima nota. Questa è la prossima nota, e così via.

Per trasformare i biomemristori di *Physarum polycephalum* in componenti elettronici stabili, il professor Miranda e il suo gruppo di ricerca hanno sviluppato un sistema che ne facilita l'integrazione nei circuiti. A tal fine, hanno standardizzato le condizioni di crescita, definito precise traiettorie di propagazione del-

¹¹ questa ricerca nasce infatti dalla tesi di laurea magistrale in “Musica, culture, media, performance” che ho realizzato quest'anno a partire dal mio interesse per il lavoro di E. R. Miranda. Mi hanno seguito nel lavoro Alice Barale, Carlo Lanfossi e Maurizio Corbella, che ringrazio per i consigli e per il dialogo.

la muffa e incapsulato l'organismo in un microambiente stabile, ottimizzandone le proprietà elettriche (Miranda et al. 2017).

A questo punto è necessario individuare un metodo chiaro e diretto per codificare le informazioni musicali in input nel biomemristore e tradurre il suo output in una risposta musicale significativa. Il team di Miranda adotta un approccio di trascrizione diretta, selezionando un parametro di input e uno di output: l'altezza delle note è codificata utilizzando tensioni discrete, mentre la risposta del sistema è generata trascrivendo le letture di corrente in note musicali. Per implementare questa metodologia, hanno sviluppato un software IA (Phy-Box) di traduzione tra la musica in ingresso e il biomemristore basato su *P. polycephalum*. Dall'intervista di maggio:

Phy-box ha quattro organismi al suo interno, e ognuno di loro costruisce una tabella di Markov per altezza, durata, volume, e il tempo di attacco è quando la nota si avvia, e la durata è quanto dura la nota. Quindi hai il tempo di attacco, hai la durata, ne hai un altro per l'altezza della nota, e un altro per quanto è forte. Quindi elaborando questi quattro parametri, posso generare nuove note, nuove sequenze di note.

Il software richiede all'utente di definire un vocabolario di altezze che il sistema deve utilizzare. L'utente può scegliere tra due opzioni: inserire una sorta di vocabolario personalizzato di note o permettere al software di generare risposte utilizzando esclusivamente le note presenti nell'input. Una volta stabilito il vocabolario, il sistema assegna un valore di tensione univoco a ciascuna nota nell'intervallo 0-1 V, riservando 0 V e 1 V per la calibrazione dei componenti (Miranda et al., 2017). Il sistema accetta input in formato MIDI, sia in tempo reale (strumenti MIDI live) sia come file MIDI a traccia singola. Mentre la musica viene riprodotta, l'IA converte ogni nota nel corrispondente valore di tensione. Le tensioni vengono poi organizzate in blocchi di 15 note (o intervalli di 10 secondi), che vengono raggruppati per formare una forma d'onda discretizzata con un timestep statico di 2 secondi. Inoltre, si sono ispirati al modello di comunicazione tra due neuroni: il neurone trasmittente rappresenta l'input del sistema, il neurone ricevente l'output e il biomemristore di *P. polycephalum* funge da sinapsi tra i due. Da qui, nasce un sistema musicale in cui l'output del biomemristore può innescare risposte musicali, modulando la transizione tra stati di resistenza in base agli impulsi elettrici ricevuti, i quali rappresentano eventi musicali (Miranda et al., 2017). In questo modello, l'impulso elettrico inviato dal primo neurone corrisponde a un evento musicale codificato, dove la sua ampiezza riflette la frequenza con cui quell'evento appare nell'input. La sinapsi del neurone ricevente, ovvero il biomemristore, valuta l'importanza dell'impulso rispetto alla sua memoria e adatta il proprio stato in base alla ricorrenza dell'evento musicale. Una volta decodificato, l'output del biomemristore contribuisce alla generazione della risposta musicale del sistema.

Da questa ricerca e dalle idee del Professor Miranda nasce il documentario performativo *Music Bio-Computing*¹². Questo video pubblicato nel 2017 mostra come la muffa riesca a suonare in un duetto con Miranda. Il performer è al pianoforte, il quale è collegato tramite dei sensori elettromagnetici alle sue corde. Questi sensori sono collegati al computer. L'IA decodifica i segnali elettromagnetici in entrata e li rimanda alla muffa. La muffa decodifica ancora una volta questi segnali e ne restituisce un output che ritorna al computer che a sua volta li decodifica e li rimanda al pianoforte. I sensori vibrano e per simpatia fanno vibrare le sue corde.

¹² Miranda E., *Music Biocomputing*, Vimeo, <https://vimeo.com/channels/miranda/163427284?login=true> . Ultimo accesso 27 maggio 2025

In questo modo la muffa suona. Ma ciò che sembra ancor più interessante è il biomemristore di questa muffa che ricorda le note in input e restituisce un output non identico, ma nella stessa tonalità dell'input ricevuto. Quindi, se il performer suona una serie di note nella tonalità di Do Maggiore, ad esempio Do-Re-Mi-Fa, la muffa potrebbe rispondere con Re-Fa-Do-Mi. Ancora dall'intervista:

Sì, c'è una connessione lì. Non è casuale, è generato dall'organismo, perché l'organismo, quando è in ascolto, il sistema sta creando quelle probabilità in base ai valori attuali dell'organismo, e quando chiedo al sistema di produrre materiali, allora passerà attraverso questa memoria e riprodurrà la cosa. Quindi nella composizione ci sono momenti chiari in cui si svolge la sessione di ascolto, e poi un momento in cui l'organismo sta producendo cose. Quindi fa parte della composizione. Quindi dico, ora per i prossimi 15 secondi ascolti, ora chiudi le orecchie, e ora suona.

L'esperimento che Eduardo Miranda fa con la muffa *Physarum polycephalum* porta a considerare come la musica possa interagire con organismi viventi, influenzandone il comportamento e suggerendo una interconnessione profonda tra suono, natura e cultura.

In passato, la musica ispirata alla natura si limitava a raccogliere idee, motivi o strutture da essa; oggi, invece, possiamo stimolare direttamente i sistemi biologici e ottenere risposte sonore in tempo reale. L'utilizzo di *Physarum polycephalum*, non si limita a interpretare la natura, ma la coinvolge attivamente nella creazione sonora, instaurando un rapporto reciproco tra entità biologiche e sistemi artificiali. La musica rientra in una prospettiva ecosistemica dinamica, in cui l'essere umano non è più l'unico agente creativo. Al contrario, il musicista diventa un facilitatore, un intermediario tra tecnologia e fenomeni naturali, lasciando spazio a processi emergenti che sfidano il concetto tradizionale di composizione. Miranda non impone una forma musicale prestabilita, ma interagisce con l'ambiente, permettendo alla muffa di "evolversi" in base alle condizioni del sistema. Nel frattempo, *Phy-Box* funge da ponte tra natura e suono, rendendo possibile questa interazione. L'idea di "comporre con la natura" piuttosto che semplicemente "essere ispirati dalla natura" segna un cambio di paradigma nella musica contemporanea. Come dimostra Miranda, la tecnologia moderna ci permette non solo di ascoltare la natura, ma di dialogare con essa, di instaurare una comunicazione sonora in tempo reale con organismi viventi. Questo apre scenari affascinanti in cui la musica non è il prodotto esclusivo dell'intelligenza umana, ma il frutto di un'interazione tra intelligenze biologiche, artificiali e umane.

6. OLTRE IL SILICIO: VERSO UNA INTELLIGENZA ARTIFICIALE IBRIDA

Alla domanda a come immaginasse il futuro, Miranda rispondeva:

Penso che ci sia molto potenziale per la biocomputazione, con la computazione del DNA, questo tipo di cose. (...) il mio interesse è su diversi tipi di calcoli, biocomputazione, calcolo quantistico, sono molto interessato e cerco nuovi modi per usare queste macchine per sviluppare nuovi tipi di intelligenza artificiale. Perché se ci pensi, l'IA funziona su un tipo molto tradizionale di computer. Il computer digitale è stato inventato negli anni '40. Niente è cambiato. (...) Quindi quello che voglio vedere è se ci sono nuove possibilità per l'IA con diversi tipi di hardware. (...) con il computer quantistico, di nuovo, è oltre il digitale, puoi avere questi stati quantici che sono zero e uno, non contemporaneamente, ma sono più probabilistici, più probabili di essere uno, più probabili di essere zero, questo tipo di cosa.

Miranda apre una riflessione profonda sul futuro dell'intelligenza artificiale e sul ruolo che nuove forme di computazione, come la biocomputazione e il calcolo quantistico, potrebbero giocare nello sviluppo di sistemi intelligenti diversi da quelli attuali. La dipendenza delle attuali IA da una architettura convenzionale

è rimasta invariata dagli Anni 40; di base il funzionamento algoritmico, seppur migliorato in alcune sue parti, rimane quello binario. La computazione biologica sfrutta la capacità intrinseca della materia biologica di immagazzinare, elaborare e adattarsi alle informazioni. Un sistema di IA basato su questa computazione porterebbe a basare il funzionamento dell'intelligenza artificiale su principi completamente diversi da quelli digitali, integrando plasticità, adattabilità e mutazione, caratteristiche tipiche dei sistemi viventi, e potrebbe offrire capacità emergenti che oggi l'IA tradizionale fatica a raggiungere.

E ci sarà un tempo in cui il microprocessore sarà pezzi di silicio, pezzi di bio, pezzi quantici. Quindi ho un computer che è un ibrido di processori in base a ciò che possono fare meglio. Quindi per certi algoritmi, il quantico sarà migliore del digitale, ma per altri, il digitale è migliore del quantico. E per la biologia, se vuoi aggiungere questo tipo di vivacità, imprevedibilità, creatività al processo, allora puoi provare con il bio. Quindi penso che il futuro sia un ibrido di architetture, simulazioni, processori molto veloci, processori che stanno effettivamente sfruttando la biologia, la cosa reale e non i modelli. Così la vedo io.¹³

Una musica che, più che mai, diventa parte di un flusso ecologico e interconnesso. L'idea di superare il computer digitale tradizionale per sviluppare nuove forme di IA è una delle direzioni più ambiziose nella ricerca tecnologica e artistica. Miranda si muove in questa direzione con un approccio che integra scienza, musica e tecnologia, cercando modalità di calcolo alternative per generare nuovi modi di interagire con l'intelligenza artificiale. Se l'IA di oggi è ancora vincolata dalla rigidità dell'informatica classica, il futuro potrebbe portare sistemi intelligenti che funzionano come reti biologiche o che sfruttano la fisica quantistica per espandere le capacità di apprendimento e creatività. Alla domanda “(...) la musica e l'IA, si concentrerà di più sullo sviluppo della composizione assistita, dell'analisi musicale, della produzione musicale automatizzata o dell'interazione musicale come hai fatto Lei?” Miranda risponde:

Sì, penso che la composizione assistita diventerà molto popolare per aiutare i compositori a comporre musica più rapidamente, a creare idee e così via. L'interazione è interessante, ma non penso che molti musicisti la useranno. Penso che, sì, dipende. Ma vedo la composizione assistita come il campo che si svilupperà più prominentemente.

A riprova di ciò, nel 2021, Miranda sviluppa un sintetizzatore vocale basato su un computer quantistico: un sintetizzatore vocale interattivo i cui parametri sono determinati da un iper-dado quantistico (*quantum hyper-die*). L'utente registra una melodia tramite un microfono e il sistema contabilizza il numero di note che riesce a identificare nel segnale. Di conseguenza, genera lo stesso numero di suoni in base alla quantità di note rilevate nella melodia registrata. I suoni vocali generati elettronicamente non hanno lo scopo di riprodurre la melodia udita. Piuttosto, si tratta di risposte “quantistiche”, la cui struttura è determinata dall'iper-dado quantistico (Miranda, 2021)

Il sistema ideato da Miranda è concettualmente distante dai sintetizzatori tradizionali che operano su principi deterministici. Il *Quantum Vocal Synthesizer* è basato su una logica probabilistica, influenzata dalla natura incerta dei qubit. Il sistema non cerca di ricostruire fedelmente il canto ascoltato, ma piuttosto cerca di rispondere a esso con una propria struttura sonora emergente.

Entrambe le direzioni perseguite da Miranda, quella biologica e quella quantistica, mirano a superare i limiti del calcolo digitale tradizionale, introducendo nuove modalità di interazione tra umani, macchine e intelligenze artificiali non convenzionali. Con *P. Polycephalum*, Miranda esplora la possibilità di utilizzare

¹³ Appendice: Intervista Miranda maggio 2024

organismi viventi come sistemi computazionali, con *Quantum Vocal Synthesizer* il calcolo quantistico apre la strada a forme di IA assistita che operano su principi fisici diversi, sfruttando intelligenze intrecciate da un lato e la probabilità dall'altro. In entrambi i casi, il suono generato non è più di una scelta algoritmica predeterminata, ma emerge da una dinamica complessa, fluida e non completamente prevedibile. La muffa *Physarum polycephalum* dimostra che l'intelligenza (e la musica) non è esclusiva dei sistemi nervosi complessi: il suo comportamento emergente e ottimizzante suggerisce una forma di problem-solving distribuito. L'IA, invece di essere un'entità autonoma e separata, agisce come un ponte computazionale che decodifica i segnali biologici e li trasforma in musica, creando un sistema ibrido di apprendimento e adattamento. Il sistema quantistico e la sua natura probabilistica, si inserisce in questa logica, introducendo un ulteriore livello di incertezza e variabilità, allontanandosi dal determinismo tipico dei computer digitali formati dai modelli e, ipoteticamente, avvicinare ancor di più la sfera umana a quella della natura attraverso la musica.

CONCLUSIONI

Attraverso il dialogo tra le teorie di Schafer e Feld, le pratiche artistiche di sonificazione e l'esplorazione delle intelligenze non umane — come nel caso del *Physarum polycephalum* — questo articolo ha cercato di mostrare come il suono possa essere una via privilegiata per ripensare i rapporti tra natura, cultura e tecnologia.

In primo luogo, il paesaggio sonoro emerge come uno specchio sensibile delle trasformazioni socio-culturali, sfidando la visione moderna che oppone l'umano al non umano. In secondo luogo, l'ascolto si configura come pratica ecologica ed epistemica, capace di costruire relazioni e conoscenze condivise tra le specie. Infine, la sonificazione artistica e le ricerche "bio-musicali" aprono nuove possibilità per una musica post-antropocentrica, dove la creatività si fa spazio relazionale, multispecie e intermediale.

APPENDICE: INTERVISTA MIRANDA MAGGIO 2024

CRISTIANO: *Ho letto e visto il video su Vimeo riguardo questo muffa, questa muffa melmosa, quindi iniziamo. Direi che connettere componenti biologici ai computer è diventato più facile e comune che mai. Tuttavia, c'è un immenso territorio da esplorare sia dal punto di vista artistico che scientifico e tecnologico. Esplorare l'idea che l'arte, in particolare la musica, possa avere radici biologiche legate al bisogno di comunicare e di essere in sintonia con gli altri potrebbe essere interessante da approfondire. Potrebbe anche essere affascinante nella concezione futura che abbiamo del ruolo dell'arte. Attualmente, non è troppo difficile pensare all'arte come principalmente umana, e continuare sul percorso dell'interazione ci permette ipoteticamente di comprendere la natura intorno a noi e trasformarci in armonia con essa. Pensando alla musica in relazione all'ambiente, mi sono chiesto, esiste una musica primordiale in armonia con la natura, e lo sviluppo della tecnologia ci ha forse allontanato da essa?*

MIRANDA: Sì, è una domanda difficile. Per iniziare, penso che la musica sia qualcosa di significativo per gli esseri umani. Altri animali fanno suoni, comunicano con i suoni, e così via, ma penso che per altri animali, suoni che noi potremmo considerare musicali, come gli uccelli, vengano usati per comunicare. Quindi noi come esseri umani troviamo questi suoni belli e assegniamo piacere estetico nell'ascoltarli, e così via. Quindi penso che, come punto di partenza, la musica sia un fenomeno umano. E ovviamente, possiamo trovare bellezza nei suoni della natura, dal punto di vista estetico, ma penso che se c'è musica lì, è perché noi pensiamo che ci sia musica lì.

C: *Qui, nel suo lavoro, stiamo parlando di un ulteriore passo, fare musica con altri esseri viventi. È forse questa una nuova frontiera dell'arte?*

M: Sì, penso di sì, perché parlerò più di musica che di arte, perché è il mio campo. È molto comune che in passato i compositori facessero musica ispirata dalla natura. Abbiamo questa idea di Beethoven che va nella foresta, ascolta gli uccelli, si ispira agli uccelli e compone una sinfonia. Ci sono innumerevoli storie di compositori ispirati dalla natura, che creano arte ispirata dalla natura, usando dati dalla natura, o facendo modelli al computer della natura per creare suoni. Quindi, quello che sto cercando di fare, o quello che ho iniziato a fare, è andare oltre l'essere ispirati. Si tratta effettivamente di interagire con la natura, con questo fenomeno di fare musica. Quindi, invece di limitarsi a raccogliere idee, dati o altro dalla natura, voglio interagire con la natura. E la tecnologia oggi ti permette di fare questo. Possiamo mettere sensori nelle piante, possiamo mettere sensori nella muffa melmosa, possiamo fare tutte queste cose che possono stimolare questi organismi e ottenere risposte indietro.

C: *Questo è ciò che penso sia interessante in questi nuovi modi di fare musica con la natura, perché non siamo ispirati dalla natura, stiamo facendo musica con la natura.*

M: Sì, capisco. Penso che questa sia una differenza importante.

C: *Quindi, non so se ha letto degli esperimenti Plantorumori in Portogallo.*

M: No!

C: Dove cercano di far suonare la musica dalle piante.

M: Ho visto alcune cose, ma non questa in particolare. Ma ho visto un esperimento, era divertente, non ricordo ora chi e dove, ma questa persona era seduta in una specie di cupola con le piante, con onde cerebrali, interagendo con le onde cerebrali delle piante. Ci sono molte iniziative come questa, che sono molto interessanti. Ci sono alcune nuove idee.

C: Può essere definita come una sorta di nuova creatività, una nuova arte?

M: Sì, lascia che ti dica qualcosa che forse troverai diverso. In realtà, con questo progetto della muffa melmosa, sono andato, ho fatto un passo ancora più avanti. Perché non solo ho interagito con l'organismo, ma ho effettivamente usato l'organismo per funzionare come un piccolo computer. Quindi ho creato una macchina, ho in qualche modo riproposto l'organismo per agire come un processore di informazioni. Sì. Questo è un po' diverso dallo stimolare una pianta o un insetto e ottenere il suono in risposta. Perché quello che stavo cercando di fare era usare in modo metaforico l'intelligenza dell'organismo per interagire con me. Non che questo organismo sia intelligente o altro, ma è la natura biologica di questo organismo. Ovviamente, se è vivo, significa che interagisce con l'ambiente. Ha una sorta di intelligenza primitiva. È un'intelligenza reattiva, ma ha comunque una sorta di intelligenza. Quindi stavo cercando di stabilire una sorta di comunicazione, una comunicazione semplice, dove poi potevo programmare la macchina, l'organismo come una macchina per comporre musica con me. Quindi questa era l'intenzione. Così ho iniziato.

C: Quindi l'intelligenza artificiale, le tecnologie, possono mai essere considerate parte della natura o sono qualcosa che stanno nel mezzo?

M: Sì, beh, l'intelligenza artificiale è artificiale, quindi per me non è natura. Ma cosa succede se questa intelligenza con cui sto interagendo non è artificiale, ma è un'intelligenza artificiale naturale, se ci pensi. Quindi è un modo per vedere se potevo programmare un'intelligenza naturale per fare cose per me, giusto? Cosa che possiamo fare. Ora lo stiamo facendo tra di noi. Stiamo facendo domande e interagendo con una sorta di codice, che è l'inglese.

C: Sì.

M: Per scambiare idee. Quindi stavo interagendo con questa pianta, con segnali elettrici, e la pianta mi restituiva, sai, la pianta o il fungo, come lo chiami tu, perché potresti anche non sapere cos'è. E mi stava restituendo una corrente, sai, che era una sorta di scambio di segnali.

C: Sì, sì. Sì, è davvero, è un campo, molto complesso. È complesso ed è nuovo e, sai, è anche difficile concettualizzare cosa sta accadendo.

M: Ma, sai, la mia intenzione era, perché nell'intelligenza artificiale, quello che fanno le persone è modellare, creare modelli digitali di intelligenza. E, ovviamente, questi modelli sono ispirati dalla biologia, per lo

più neuroni e tutte queste cose. Ma cosa succede se, invece di essere ispirati, puoi effettivamente usare la cosa da cui sei ispirato? Questa è l'idea. Quindi volevo, sai, prima di iniziare con questo, ho lavorato con alcuni biologi che stavano effettivamente estraendo i neuroni dall'embrione di pollo all'interno dell'uovo. Quindi dopo 14 giorni di incubazione, c'è già un piccolo pulcino all'interno dell'uovo. A volte quando rompi l'uovo, c'è un po' di sangue, giusto? Quello è il feto in fase di sviluppo. Un piccolo feto. Quindi gli scienziati hanno estratto le cellule neuronali di questo feto e le hanno messe in una micropiastre di Petri. E quindi l'idea era di mettere elettricità lì e vedere cosa succede. Quindi hanno concluso che stimolando questi neuroni, iniziano a fare sinapsi, iniziano a creare connessioni sul chip.

C: *Davvero interessante.*

M: Quindi volevo... ok, quindi queste sono reti neurali reali, non sono reti neurali artificiali.

C: *Quindi è possibile programmarle per apprendere?*

M: Quella era la grande domanda che era molto difficile da rispondere perché gli scienziati non sono riusciti a mantenere queste cose in vita per molto tempo. Era impossibile codificare e decodificare i segnali al tempo perché, sai, ci voleva molto tempo per fare un piccolo esperimento. Quindi è per questo che ho cambiato rotta. Sono passato a un altro organismo vivente con cui potevo facilmente fare questi esperimenti, come mettere elettricità e vedere cosa ne esce, e codificare, decodificare le informazioni in questi segnali.

C: *Quindi quali erano le aspettative riguardo a Physarum Polycephalum? È secondo, direi, c'erano questioni etiche o morali, come la considerazione sull'uso e la manipolazione degli organismi viventi?*

M: Sì, penso che per questo specifico progetto Physarum non ci siano considerazioni etiche perché non è un animale senziente. Non è nemmeno un insetto. Non è niente. È completamente inutile. Quindi da questo punto di vista non credo ci siano questioni morali o etiche. Ma naturalmente, se questo tipo di esperimenti portasse a tecnologie più potenti di quelle che abbiamo oggi, allora ci sarebbero delle questioni etiche da considerare.

C: *Come abbiamo ora con l'IA, giusto, tutte le questioni etiche legate all'uso dell'IA.*

M: Ma perché il livello con cui stavo lavorando è così semplice, non c'era nulla di cui preoccuparsi. Non sappiamo nemmeno se sia al di sotto di una pianta in termini di evoluzione. È solo una cellula. Sì, è una cellula che si comporta in modo strano. È più semplice di un'ameba. È veramente in basso nell'ordine. Ma sì, penso che per ricerche più avanzate in questo settore ci sarebbero delle implicazioni etiche. Ma per ora, non c'era niente.

C: *Ok, grazie. Un'altra domanda. Potrebbe spiegarmi cosa sono generalmente i biomemristori? Quali sono le loro funzioni in relazione alla musica? Capisco che i memristori sono una sorta di qualità di alcuni componenti elettrici, ma sono anche qualcosa di diverso.*

M: Immagina di avere un tubo per l'irrigazione nel tuo giardino: quando l'acqua scorre al suo interno e lo premi in un punto, la pressione aumenta dall'altro lato. Questo è un modo semplice per capire come funziona un memristore. In termini elettrici, il memristore risponde a corrente e tensione, ma la sua particolarità è che "ricorda" gli stimoli precedenti. Se si applica una certa pressione al tubo, questa modifica persiste nel tempo. Se poi si varia la pressione, il sistema si adatta gradualmente, memorizzando i cambiamenti. Questo comportamento consente al memristore di funzionare come una sorta di memoria adattiva: non reagisce solo al segnale attuale, ma conserva una traccia degli input passati e può persino anticipare quelli futuri. Questa proprietà è utile per applicazioni musicali. Ad esempio, possiamo associare una tensione elettrica a una nota musicale. Se ripetiamo una sequenza di note con una certa regolarità (Do-Mi, Do-Mi, Do-Mi), il sistema si abitua e prevede che la sequenza continui. Se all'improvviso inseriamo una nota inaspettata (Do-Mi, Do-Fa), il memristore registra la deviazione e reagisce. Questa reazione può essere trasformata in un modello statistico: invece di usare semplici probabilità come in una catena di Markov, il sistema sfrutta le risposte elettriche dell'organismo per determinare le probabilità di successione delle note. In pratica, il memristore impara le regole musicali in base agli stimoli ricevuti e può essere utilizzato per generare sequenze sonore che si evolvono nel tempo.

C: *Grazie. È brillante.*

M: Sì. Puoi spiegare questo semplicemente dicendo che è possibile costruire una catena di Markov. Ma invece di memorizzare le probabilità nelle celle della catena, memorizzi le reazioni dell'organismo a quelle sequenze. Questo è un vero e proprio interazione. Ecco. Quindi se voglio ricomporre la musica, vado alla catena e ottengo quella reazione dell'organismo. Poi quello che faccio, stimolo l'organismo con quel numero, quel valore. E quindi l'organismo mi restituirà qualcosa, dicendo: ok, questa è la prossima nota. Questa è la prossima nota, e così via.

C: *Per quanto riguarda la funzione della PhyBox?*

M: Sì, PHy-box ha quattro organismi al suo interno, e ognuno di loro costruisce una tabella di Markov per altezza, durata, volume, e il tempo di attacco è quando la nota si avvia, e la durata è quanto dura la nota. Quindi hai il tempo di attacco, hai la durata, hai un altro per l'altezza della nota, e un altro per quanto è forte. Quindi elaborando questi quattro parametri, posso generare nuove note, nuove sequenze di note, leggendo questi valori dal...

C: *Ho capito, più o meno. Mi chiedevo, la tecnologia o la biotecnologia nei suoi video non è semplicemente guidata dal pianista, ma c'è una vera e propria relazione, interazione con il suono.*

M: Sì, il pianista dà le note, ma ciò che ottieni indietro è probabilistico, ma l'organismo ha un'influenza su questo.

C: *L'output è creato dalla muffa?*

M: Sì, dall'organismo, esatto.

C: *Quindi la muffa ascolta e risponde.*

M: Sì.

C: *E si può vedere, si può sentire, il profondo collegamento tra...*

M: Sì, c'è una connessione lì. Non è casuale, è generato dall'organismo, perché l'organismo, quando è in ascolto, il sistema sta creando quelle probabilità in base ai valori attuali dell'organismo, e quando chiedo al sistema di produrre materiali, allora passerà attraverso questa memoria e riprodurrà la cosa. Quindi nella composizione ci sono momenti chiari in cui si svolge la sessione di ascolto, e poi un momento in cui l'organismo sta producendo cose. Quindi fa parte della composizione. Quindi dico, ora per i prossimi 15 secondi ascolti, ora chiudi le orecchie, e ora suona. Quindi questo è pre-programmato.

C: *Ok, inserisci l'input, metti l'input, e poi la muffa ascolta?*

M: Sì, esattamente. L'input sono i tempi. Quindi la composizione dura dieci minuti. Dai 30 secondi al minuto e 20 secondi, ascolti. Ora dopo 1 minuto e 20 secondi, emetti suoni. Poi dopo cinque minuti, ascolti di nuovo. Quindi c'è un sistema, un programma che controlla quando l'organismo ascolta e quando l'organismo suona.

C: *Sembra che produrrà sempre qualcosa di inaspettato.*

M: Molto probabilmente sì. È inaspettato, ma entro certi parametri. I parametri sono che l'organismo produrrà qualcosa di inaspettato, ma basato sul materiale che è stato riprodotto.

C: *Com'è il futuro, lo sviluppo tra l'interazione tra gli esseri umani, le nuove tecnologie e la musica?*

M: Come sarà il futuro? Penso ci saranno questo tipo di cose, ci saranno nuovi strumenti musicali, penso, che saranno sviluppati basandosi su questi tipi di sistemi. Strumenti musicali che suonano, e poi gli strumenti musicali reagiscono e suonano, improvvisano con te. Ma onestamente, è difficile predire come sarà il futuro. Quello che sarà un nuovo tipo di strumento o nuove modalità di interazione con i sistemi musicali che forse ci sarà un nuovo elemento sul palco, perché se consideriamo l'improvvisazione jazz, se consideriamo che ci sono persone che improvvisano, che si ascoltano a vicenda e improvvisano e così via, mi aspetto che presto, anche con il mio sistema già, potremo fare questo, è che abbiamo persone che improvvisano, il sistema ascolta e improvvisa insieme, e cose del genere. Davvero affascinante. Sì, penso che l'idea sia che ci sia una nuova forma di intelligenza sul palco che interagirà con le persone, ma è un tipo diverso. Non è umano, è diverso. Gli umani fanno le cose in certi modi, e questi tipi di macchine faranno le cose in altri modi, altri tipi di modi. Quindi non c'è sostituzione, non c'è rimpiazzo. È solo un'altra cosa che interagirà e così via.

C: *Perché leggendo alcune delle sue opere più recenti, ho notato che si è allontanato dall'idea della musica come interazione con altre forme di vita e si è avvicinato più verso la considerazione sull'uso di tecnologie sempre più complesse, come i computer quantistici e le onde cerebrali. Perché questo distacco? E poi, come saranno i computer*

del futuro? Ci saranno sempre più biocomputer assistiti dall'intelligenza artificiale?

M: Sì.

C: E quali sono le sue considerazioni?

M: Beh, sì, questo distacco è principalmente finanziario. Il progetto che avevo terminato e il mio studente ha completato il dottorato e se ne è andato; quindi, è più una questione di limitazione finanziaria. E dietro le quinte, per così dire, non è ancora visibile, stiamo cercando di rivitalizzare queste idee con alcuni altri collaboratori. Ma è, in effetti, molto difficile continuare con questo progetto. Quindi abbiamo fatto il massimo che potevamo con quello che sappiamo e come lo sappiamo. Quindi l'unica cosa che si può fare ora è renderlo più perfetto, più robusto, o qualcosa del genere. Ma l'effettivo, quello che puoi fare con esso, abbiamo raggiunto più o meno il limite con questo particolare organismo. Ma penso che ci sia molto potenziale per la biocomputazione, con la computazione del DNA, questo tipo di cose. Ma perché sono in una scuola di musica, è molto difficile ottenere finanziamenti per fare questo tipo di cose. Era difficile comprare un microscopio. Nel dipartimento di musica, non è l'ambiente giusto. E il mio interesse è diversi tipi di calcoli, biocomputazione, calcolo quantistico, sono molto interessato e cerco nuovi modi per usare queste macchine per sviluppare nuovi tipi di intelligenza artificiale. Perché se ci pensi, l'IA funziona su un tipo molto tradizionale di computer. Il computer digitale è stato inventato negli anni '40. Niente è cambiato. Perché prima c'era la valvola, poi c'erano i relè, poi i transistor, ora ci sono i semiconduttori. Ma il principio è lo stesso. Zero, uno, zero, uno. Binario. Quindi quello che voglio vedere è se ci sono nuove possibilità per l'IA con diversi tipi di hardware. Questa è la mia domanda. Ecco perché ho iniziato a vedere se è possibile farlo con il biocomputer, che era possibile, perché invece di avere zeri e uno, avevo una sorta di segnali analogici che potevano essere utilizzati. E con il computer quantistico, di nuovo, è oltre il digitale, puoi avere questi stati quantici che sono zero e uno, non contemporaneamente, ma sono più probabilistici, più probabili di essere uno, più probabili di essere zero, questo tipo di cosa. Quindi è diverso, ma è la stessa domanda. E ci sarà un tempo in cui il microprocessore sarà pezzi di silicio, pezzi di bio, pezzi quantici. Quindi ho un computer che è un ibrido di processori in base a ciò che possono fare meglio. Quindi per certi algoritmi, il quantico sarà migliore del digitale, ma per altri, il digitale è migliore del quantico. E per la biologia, se vuoi aggiungere questo tipo di vivacità, imprevedibilità, creatività al processo, allora puoi entrare con il bio. Quindi penso che il futuro sia un ibrido di architetture, simulazioni, processori molto veloci, processori che stanno effettivamente sfruttando la biologia, la cosa reale e non i modelli. Così la vedo io.

C: Ok. Interessante. L'ibrido è la parte migliore del bio.

M: Esatto. Ottieni il meglio per il tuo scopo. Se non ti preoccupi della precisione, della velocità, ma ti preoccupi di più dell'imprevedibilità e di una certa creatività che non puoi controllare, allora il bio è l'ideale. Se vuoi che il sistema si adatti a certe situazioni più rapidamente rispetto al tuo computer digitale, allora i biosensori, la biocomputazione sono più adatti perché la biologia è stata evoluta per l'adattamento. E penso che queste siano le applicazioni di queste tecnologie. Sviluppi cose che funzioneranno meglio per situazioni specifiche. Sì, questo è decisamente possibile. Voglio dire, non è una questione di "se", ma di "quando". Ci sono molti campi che stanno convergendo. In passato ho lavorato molto in un campo chiamato vita artificiale, che consiste nel programmare computer con modelli della natura, come, ad esempio, anziché

programmare macchine per fare cose, si programma la macchina per imparare come fare cose. E questo è ispirato dalle api, formiche, insetti, sciami che collaborano per trovare soluzioni e così via. Questo è un aspetto. Poi la biologia sta arrivando dall'altro lato. Se poi combini, se puoi fare biocomputer che eseguono questa computazione evolutiva, allora hai qualcosa di molto potente. E se poi combini questo con un processamento a livello molto subatomico dei quanti, hai un altro livello. Quindi penso che stia convergendo. Mi piacerebbe avere il tempo per fare tutto questo, ma con la scienza è molto strano perché ci sono onde di cose. Adesso tutti parlano delle reti neurali profonde, giusto? In passato, tutti parlavano di elaborazione simbolica. In passato, tutti parlavano di computazione evolutiva. Ma queste cose possono essere combinate. Questa compartimentazione, trovo abbastanza strano che le persone dimentichino altre cose.

C: Sarebbe molto interessante se potesse spiegare come la tecnologia che ha utilizzato l'abbia aiutata o meno a portare avanti il suo progetto su Physarum. Come ha fatto?

M: Si fa crescere il Physarum su una piastra di Petri. E questa piastra di Petri può poi essere miniaturizzata, ovviamente. Ma si fa crescere il Physarum sulla piastra di Petri, e poi il Physarum crea queste specie di fili, giusto? Questi piccoli fili sono quelli che conducono l'elettricità. Quindi poi noi li accoppiamo, prendiamo il filo fuori, giusto? Ma in un'altra piastra di Petri, e l'altra piastra di Petri ha fili come connettori che consentono di inserire tensione e misurare la tensione dall'altro lato. L'intero processo serve a rendere questo sistema migliore.

C: Ho visto alcune immagini di questa piastra di Petri.

M: Esatto. Quindi nella piastra di Petri hai fili, che sono il mezzo che hai per inserire dati e ottenere dati di output. E poi la scatola, in sostanza, ne abbiamo fatto una miniatura. Invece di avere una grande piastra di Petri, ne avevamo una piccola. E invece di collegarla a un grande computer, avevamo una specie di macchina Raspberry Pi che abbiamo inserito tutto in una scatola. Quindi avevamo la scatola come proprio dispositivo senza avere molti connettori e cose del genere.

C: Ok, grazie. La mia domanda è: le esibizioni musicali realizzate da entità non incarnate saranno mai veramente apprezzate? Come, ad esempio, la musica? O ci muoveremo verso lo sviluppo di tecnologie con un corpo?

M: Sì, è interessante. Sì, quindi, penso entrambe. Entrambe. Ok. Ma mi piace l'idea dell'incarnazione. Mi piace quella. Sì. Perché il corpo significa che hai qualcosa che interagisce con l'ambiente. Sai, l'incorporazione di sensori e cose del genere. Ma sì, penso che entrambe siano valide. Ok. Entrambe sono valide.

C: Nel campo della musica e dell'IA, la musica e l'IA, si concentrerà di più sullo sviluppo della composizione assistita, dell'analisi musicale o della produzione musicale automatizzata o dell'interazione musicale come hai fatto tu?

M: Sì, penso che la composizione assistita diventerà molto popolare per aiutare i compositori a comporre musica più rapidamente, a creare idee e così via. L'interazione è interessante, ma non penso che molti musi-

cisti la useranno. Penso che, sì, dipende. Ma vedo la composizione assistita come il campo che si svilupperà più prominentemente.

C: Direi che questo è tutto.

M: Ok, perfetto. Se hai altre domande, dopo aver trascritto tutto, puoi mandarmi una e-mail.

C: Sì. Grazie mille per questa opportunità. Grazie mille per il tempo che mi ha dedicato.

VARIA

doi: 10.54103/2039-9251/29705

MUSIC AS THE FINEST DISGUST? A KANTIAN TAKE ON CACOPHONY IN THE CRITIQUE OF JUDGEMENT

Manuel Mazzucchini

 ORCID: 0000-0003-1805-3701

Università di Verona (039bp8j42)

Contacts: manuel.mazzucchini@gmail.com

ABSTRACT

The Kantian system of the fine arts notoriously places music at the bottom of the ladder; to be precise, it looks almost like it does not even deserve a place in the classification insofar as music, according to Kant, ought to be considered more an agreeable than a fine art. The aim of our paper is to inquire whether the peculiar status Kant ascribes to music can provide unique access to some issues of negative aesthetics that can be found in the *Critique of Judgement*: specifically, questions concerning the problem of the form of music as art in relation to its ability to cause unappealing as well as unwholesome feelings. Only those musical forms that preserve the formal purity of the instrument's Ton seem to foreshadow the possibility of a music that claims for itself to be deemed more than just agreeable.

Keywords: Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, Philosophy of music, 18th century German aesthetics.

LA MUSICA COME IL DISGUSTO PIÙ RAFFINATO? UNA VISIONE KANTIANA DELLA CACOFONIA NELLA *CRITICA DEL GIUDIZIO*

Il sistema kantiano delle belle arti colloca notoriamente la musica all'ultimo gradino della scala; per essere precisi, sembra quasi che non meriti nemmeno un posto nella classificazione, in quanto secondo Kant la musica dovrebbe essere considerata più un'arte piacevole che un'arte raffinata. Lo scopo del nostro articolo è quello di indagare se lo status peculiare che Kant attribuisce alla musica possa fornire un accesso unico ad alcune questioni di estetica negativa che si possono trovare nella *Critica del giudizio*: in particolare, questioni riguardanti il problema della forma della musica come arte in relazione alla sua capacità di provocare sentimenti sgradevoli e malsani. Solo quelle forme musicali che preservano la purezza formale del Ton dello strumento sembrano prefigurare la possibilità di una musica che pretenda di essere considerata più che semplicemente piacevole.

Parole chiave: Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, Philosophy of music, 18th century German aesthetics.



Licensed under a Creative Commons
Attribution-ShareAlike 4.0
International

© The Author(s)

Published online: 03/09/2025



Milano University Press

My article will focus on the problem of music in Kant, but, as the title already suggests, it starts from an unusual perspective. Indeed, I will not dwell so much on the status that music occupies in the system of the fine arts, nor will I simply attempt to thematise music in relation to the general framework of reflective judgement. With my contribution, in fact, I want to try to shed light on a point in Kant's *Critique of Judgement* that is usually treated only as an object of criticism or as an appendix that occupies a minor place in relation to the two great themes that are, of course, the judgement of beauty on the one hand, and the feeling of the sublime on the other.

My concern is whether Kant, despite the very few references to the art of music in his work, might not tell us something about the nature of music that could be of interest to us beyond any historiographical intent. As a matter of fact, I shall proceed within the framework outlined by Kant himself in the second section of his *Critique of Pure Reason*, dedicated to the transcendental doctrine of method, which contains a chapter entitled "Architectonic of Pure Reason". Very briefly, here Kant establishes a distinction between historical knowledge that arises from a *cognitio ex datis*, i.e. all knowledge that starts from facts to reconstruct the history of a thought, of a discipline, of a narrative (and so, philosophy as well!); and knowledge that arises from a *cognitio ex principis*, i.e. rational knowledge that draws its understanding not from the recognition of facts, but from concepts (see Kant [1781/1787] 1998: 691-4). This distinction inspires my choice to question not *ex datis* but *ex principis* a theme that nevertheless occupies its specific place within the Kantian system.

1. AGREEABILITY, GRATIFICATION, BACKGROUND: KANT'S 'FURNITURE MUSIC'

Is it possible then to judge an art that, more than any other (for reasons we will shortly see), can cause such annoyance that if protracted can become repugnance? Is it conceivable to maintain that a piece of music is 'beautiful', even though it contains at its core some moments that belong neither to sensual gratification, nor to the harmonic relationship between the parts, nor to spiritual fulfilment, but instead to its opposite? A painter can represent ugliness in an artistically effective form, as Hegel already told us in his *Lectures on Aesthetics* when discussing Romantic art having Mantegna's *Lamentation of Christ* in mind as a paradigmatic example; a musician, on the other hand, cannot smooth out a dissonance without altering the relationships between the intervals, but in doing so, we will no longer have that same dissonance. A disinterested contemplation of music, Kant anticipates Hegel, is indeed impossible:

Bird song, which we cannot bring under any rule of music, seems to contain more freedom and hence to offer more to taste than human song, even when this human song is performed according to all the rules of the art of music, because we tire much sooner of a human song if it is repeated often and for long periods [...] Music merely plays with sensations [...] Music proceeds from sensations to indeterminate ideas (Kant [1790] 1987: 94; 199-200)

These are just a few of the Kantian examples that in the *Critique of Judgement* ascribe music to that kind of non-free beauties, and thus not to those beauties without concept that are the matter of the judgement of taste. Music, even if it complies with all the rules of composition in order to convey unpleasant sounds in a beautiful form (seventh intervals, unresolved chords, etcetera: I am sticking to the rules of tonal music because such were the rules of composition in Kant's time), well, it is too regular, Kant tells us in another passage, and therefore bores (see Kant [1790] 1987: 93).

However, are we sure that this is really the problem, viz. music's excessive regularity? Actually, Kant seems more frightened by the tremendous irregularity that can be conveyed by a piece of music. In all likelihood, he was appalled by the *Affektenlehre* or, as Peter Kivy ironically suggests, "what might have been in Kant's aesthetics of music was forestalled by none other than his well-known familial pietism" (Kivy 1993: 264).

Therefore, an aesthetic judgement of taste declaring a musical production as "beautiful" is a contradiction. When, for example, we listen to a tune, Kant argues, it is not always possible for us to clearly establish whether the enjoyment we derive from it is immediate insofar as it derives from the specific effect that the sound vibrations have on our body or whether it stems already from a reflection on the place that a particular tone occupies in relation to the overall musical form (Kant [1790] 1987: 70-1; 194); That is, we do not know whether what causes our enjoyment is the immediate response of our organism to the perception of a sound or is the moment in which we recognise, because we can distinguish it, that the tone is well suited to the composition because it is harmonic, according to the mathematical ratios that shape the form of the entire musical piece.

What music lacks, first and foremost, is the ability to be listened to for its own sake in a disinterested manner, which is why it has its most excellent affinity with the agreeable arts rather than with the fine arts. So much so that it occupies the lowest place on the scale of the fine arts hierarchy. Although it has a mathematical structure arranged in accordance with precise rules, it is not the beautiful form that gives us pleasure *per se*. Kant claims that this is simply the *conditio sine qua non* of music:

Mathematics certainly does not play the slightest part in the charm and mental agitation that music produces. Rather, it is only the indispensable condition (*conditio sine qua non*) of that ratio of the impressions, in their combination as well as change, which enables us to comprehend them (Kant [1790] 1987: 199)

Mathematics provides, if anything, the framework for the consonance of affections that bring us pleasure or displeasure. Music, in short, because of its extreme proximity to the pleasure of the senses, cannot stimulate the faculty of judgement and as such, cannot even be universally communicable: in these terms, any debate on the greatness or otherwise of a piece of music seems to become absurd.

This confusion about how to appreciate music is, moreover, inherent to music itself. There is music and music, to use Luciano Berio's *dictum*. Kant in fact appears to assume a qualitative difference between the various types of compositions (rhapsody, concerto, song...), and thus a difference of kind and not of degree within music itself. In contrast, painting, for instance, does not know such a radical differentiation between landscape painting, portrait, still life... Music is an amphibious art, so to speak, but first we still have to delve into the problem of form for yet another moment before we see what lies behind this Kantian distinction. So, music's ultimate purpose would be to cause sensible gratification and thus to be a source of entertainment. And mind you, in the set of the agreeable arts, we find

all those charms that can gratify a party at table, such as telling stories entertainingly, animating the group to open and lively conversation, or using jest and laughter to induce a certain cheerful tone among them [...] Such arts also include the art of furnishing a table so that people will enjoy themselves, or include, at large banquets, presumably even the table-music – a strange thing which is meant to be only an agreeable noise serving to keep the minds in a cheerful mood, and which fosters the free flow of conversation between each person and his neighbour without anyone's paying the slightest attention to the music's composition. Also included in these arts are any games that involve no further interest than that of making time go by unnoticed. (Kant [1790] 1987: 172-3)

In this passage, which anticipates by more than a century Erik Satie's *musique d'ameublement* and the principles of ambient music, there is also an unanswered question: What is the nature of these sources of entertainment, which, for Kant, fall within the scope of the agreeable arts insofar as they are not disinterested, having sensuous gratification as their purpose? Considering the terms under which he presents them to us, we would say that they have a 'wallpaper' function: they must not disturb, maintain a cheerful mood, stay in the background, avoid attracting attention, and allow one's affairs to be conducted pleasantly. Kant, in short, perfectly understands that the scandal of music consists in its very form. Here, it does not seem to be a question of what attitude we take towards music, as pointed out, for instance, by Samantha Matherne (2014) in an insightful article, which basically sees an underlying coherence in Kant's theory of music, and is concerned with removing the confusion that the distinction between agreeable and fine art might cause. Let us recall what Kant says in the first edition of the *Critique of Pure Reason*:

We ourselves bring into the appearances that order and regularity in them that we call nature, and moreover we would not be able to find it there if we, or the nature of our mind, had not originally put it there. For this unity of nature should be a necessary, i.e., *a priori* certain unity of the connection of appearances (Kant [1781] 1998: 241).

We are in no position here to impart an order to music because we are too bound by the sensual pleasure or disgust that a piece brings us, and should we decide to rely on the formal analysis of mathematical relationships, we would be mistaking for music what is after all only its necessary but not sufficient condition. In a nutshell, music will always elude all possibility of determination. We realise this especially when its effects upset us when the music is not euphonic but cacophonic. In fact, as long as music feels pleasurable to us, it is gratifying our senses, and above all, it is not intrusive because it allows us to carry on with our occupations – the examples we discussed earlier – and so to a certain extent it stands aside, it falls into the background. However, when it impinges on us, when it asserts its presence, that this inherent property of its form shows its full potential.

2. THE FORMLESSNESS OF THE MUSICAL STRUCTURE

Famously, Paul Guyer argues that there can be no aesthetic judgements on the ugly being impure since ugliness, by generating displeasure, prevents the harmony between imagination and understanding that underpins the free play of the faculties (Guyer 2012: 141-62). He does not, however, seem to accord particular emphasis to this peculiarity of music, suggesting even here the possibility of a lack of agreement between the faculties due to the betrayal of one's expectation about the form of an aesthetic object: he favours a formalistic interpretation of Kantian aesthetics, concluding

for Kant, of course, there are no objects that are literally unformed – our power to impose the pure forms of intuition on all our experience is enough by itself to guarantee that – and I do not think that those who insist that our displeasure in ugliness must be a pure aesthetic response have produced convincing examples of such cases (Guyer 2012: 156).

This debate is hardly of interest to our paper. Still, one might argue, as, for example, Marteen Steenhagen (2010) does in responding to the formalists, that there is an aesthetic judgement based explicitly on the disharmony between the faculties caused by the ugly; but my point here is to show that music in Kant is a real aesthetic conundrum, and as such emerges in the Kantian discussion, although the Königsberg philosopher did his best to conceal it.

Music is formlessness and form, disharmony and harmony, disgustingly cacophonous and delightfully euphonious. Only when it forgoes its most edifying task, and thus, only when it is painful for us to listen to, do we perceive its duplicity and its special status in the system of the arts. To elaborate on this further, let us come now to what I could only hint at before.

According to Kant, music seems to be made up of two fundamental qualities: one Kant realises, on several occasions, without succeeding in thematising it, while the other is put before us through a distinction, and I am referring to the distinction between *Tön* and *Schall*, which is ultimately removed by sticking precisely to the very same Kantian premises. We will first look at the first case, which we shall call, borrowing a term from Kant's system, the amphiboly of music; not to indicate equivocal reasoning, but rather the equivocal nature of music – which is precisely what Kant intuited but did not formulate systematically.

We have mentioned this peculiarity of the art of music of being cacophonous, although the primary purpose of music, sticking to the Kantian letter, is to provoke sensuous gratification. Kant, however, reports some situations where music fails to do so for various reasons. In a well-known example, whose relevance has perhaps been underestimated (and it is strange because it is one of Kant's funniest passages!), Kant complains about a problem that we have all experienced at least once: the lack of urbanity of the neighbours annoying us with their racket.

Music has a certain lack of urbanity about it. For, depending mainly on the character of its instruments, it extends its influence (on the neighbourhood) farther than people wish, and so, as it were, imposes itself on others and hence impairs the freedom of those outside of the musical parts (Kant [1790] 1987: 200).

Looking beyond the comic part, we can see how Kant realised that the unpleasantness provoked by music is stronger than the unpleasantness caused by any other agreeable art. Firstly, because it is beyond our control: we literally have to move our whole body away from the sound source to nullify its horrifying effects, whereas in front of a distasteful object, we can simply close our eyes or turn away. Secondly, because music is the art that has the greatest grip on our temperament and our moods, and therefore it is the art that makes it most difficult for us to think. Kant was an Enlightenment man, so he loathed this power that today, we sons of Nietzsche have learned to call the 'Dionysian' aspect of music.

Of course, Kant is not saying anything completely new here, as Kivy (1993) already pointed out. It is also a theory already known by the Pythagoreans and then systematised by Plato, but here it is possible to deduce with unusual clarity and effectiveness that music is the supremely synaesthetic art because it involves our whole body and even excites its inner movements. It may be the most agreeable of the arts, but for the same reason, it can turn into its exact opposite: it is the most dangerous art insofar as it can also be the most unpleasant, precisely due to this intrinsic disposition to affect the body in its entirety by captivating all its senses, despotically focusing them all on itself. In Kant's own words:

It is not our judging of the harmony we find in tones or in flashes of wit – this harmony, with its beauty, merely serves as a necessary vehicle – but the furtherance of the vital processes in the body, the affect that agitates the intestines and the diaphragm, in a word the feeling of health (which we cannot feel without such prompting), which constitutes the gratification we find in the fact that we can reach the body through the soul as well, and use the soul as the physician of the body. In music this play proceeds from bodily sensation to aesthetic ideas (of the objects of affects), and from these back again [to the body], but with the force exerted on the body concentrated [*vereinigt*] (Kant [1790] 1987: 203)

Only when he discusses the feeling of the sublime, and thus that which goes beyond the free play between imagination and intellect, and thus the dimension of form, does he use such tense and vivid language in bodily metaphors.

As for the validity of the second point, the equivocal distinction between *Ton* and *Schall*, we refer again to the *Critique of Judgement* section devoted to comparing the aesthetic values of the various fine arts. And it is interesting to note how Kant's theory of music is contained here in a nutshell; in the section perhaps least appropriate to its nature if we are to trust Kant when he demotes it to a purely sensible art. For here, in treating music as a fine art, Kant is forced to focus explicitly on its formal structure, defining music as *Tonkunst*, literally the art of tones. Christian Wenzel (1999) pointed out how the ugly aesthetic object, which therefore defies the free play of the faculties, represents a negative purposiveness, sparking the debate about the existence of a negative aesthetic in Kant, or rather the existence of an aesthetic judgement of the ugly. But in any case, the aesthetic judgement of beauty (or of ugliness, granted that it can exist) still requires a confrontation with the free play between imagination and intellect concerning the faculty of subjectively experiencing the form of an aesthetic object universally and without concept.

Stepping outside the subtleties of the debate, I would rather point out that music seems to elude aesthetic judgement altogether in all its conceivable formulations. Now, Kant appears to distinguish between what pertains properly to the *Ton*, in which he considers the extreme variability of musical effects, and the pure sound vibration, the *Schall*. We do not know here whether Kant, by making this distinction, confuses his sources (which, judging by the references, could be the doctrine of affections and the studies on the physics of sound) and gives a personal interpretation by mixing the theories. What we have seen so far with respect to the panoply of sensations caused by music, in Kantian terms, belongs to its structure, and thus Kant speaks of it in reference to the *Ton*:

The art of music employs this language all by itself in its full force, namely as a language of affects; in this way it communicates to everyone, according to the law of association, the aesthetic ideas that we naturally connect with such affects. But since these aesthetic ideas are not concepts, not determinate thoughts, the form of the arrangement of these sensations (harmony and melody), which takes the place of the form of a language, only serves to express, by means of [the] proportioned attunement of the sensations, the aesthetic idea of a coherent whole of an unspeakable wealth of thought, and to express it in conformity with a certain theme that is the prevalent affect in the piece. [...] Although we do not present this mathematical form through determinate concepts, to such form alone is attached the liking that, when we merely reflect on such a multitude of concomitant or consecutive sensations, is connected with their play, as a condition, valid for everyone, of this play's beauty; and it is with regard to this form alone that taste can claim the right to pronounce in advance upon the judgment of everyone. (Kant [1790] 1987: 199).

Yet the two realms seem to overlap nonetheless: for one thing, Kant clearly tells us that tone is the modification of sound (*Schall*). Secondly, inasmuch as Kant states the existence of certain musical forms, such as purely instrumental music, which would seem to belong to a different class compared to the song, which grows dull because of its monotony, or to improvisation – and his argument is based notably on the specific qualities of the instrument (today we would say of its timbre), and thus on the type of sound vibrations it is capable of producing with respect to a specific musical form. So, there are types of music that, by virtue of the richness of sound that can only be experienced in them, thrill us just as we sometimes lose ourselves in the richness of the ornaments produced by nature.

It is not possible to establish whether a piece of music is beautiful or ugly; only, according to Kant, whether it is pleasant or unpleasant – but this tremendous aspect of music, this ability to put forward a

theme and resolve it into its opposite, is something which inherently relates in a metaphysical sense to its form. Again, form: So, would a universally valid judgement on musical form seem possible? Suppose we accept its radical diversity from the other arts in the Kantian system. In that case, we see that its *a priori* form is given by the existence of a theme that is developed in great detail by instrumental music, as in the concerto. Should the musical form succeed in mastering the extreme variability of affections through the position of a dominant theme, then why should it not become universally communicable? In short, Kant could have said that music is the finest disgust, and I use the term disgust instead of ugliness in the sense suggested by Serena Feloj (2013), which identifies it as a genuine aesthetic category as opposed to ugliness, which in Kant ultimately has no real value. Furthermore, a more coherent picture would arise from this, trying to account for Kant's lack of acceptance of the more dramatic music component.

And yet, music, which is the very art of time, has the ability through form to bring together the manifold, even the most sensitively harrowing, and to give it accomplished expression – no matter whether beautiful or ugly, but certainly productive in terms of knowledge.

REFERENCES:

FELOJ, S.

-- 2013, *Is there a negative judgment of taste? Disgust as the real ugliness in Kant's aesthetics*, "Lebenswelt", 3: 175-185.

GUYER, P.

-- 2012, *Values of beauty. Historical essays in aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press.

KANT, I.

-- 1781/1787, *Kritik der reinen Vernunft*; ed. by P. Guyer, A.W. Wood, *Critique of pure reason*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

-- 1790, *Kritik der Urteilkraft*; ed. by W.S. Pluhar, *Critique of judgement*, Indianapolis (IN), Hackett, 1987.

KIVY, P.

-- 1993, *The fine art of repetition: Essays in the philosophy of music*. Cambridge, Cambridge University Press.

MATHERNE, S.

-- 2014, *Kant's expressive theory of music*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 72/2: 129-145.

STEENHAGEN, M.

-- 2010, *Explaining the ugly: disharmony and unrestrained cognition in Kant*, "Esthetica. Tijdschrift voor Kunst en Philosophie".

[<https://estheticatijdschrift.nl/2010-2/>]

WENZEL, C.

-- 1999, *Kant finds nothing ugly?*, "British Journal of Aesthetics", 39/4: 416-422.

COSE, OGGETTI E ULTRA-COSE. IL CONTENUTO DELLA PERCEZIONE TRA FENOMENOLOGIA E PSICOLOGIA

Claudia Francesca Martiriggiano

Università degli Studi di Palermo (044k9ta02), Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (002t25c44)

Contacts: claudiafrancesca.martiriggiano@unipa.it

ABSTRACT

Questo articolo esplora il problema della percezione e i paradossi che la caratterizzano da un punto di vista fenomenologico. Mentre l'oggetto appare sempre da un punto di vista soggettivo, la cosa nel suo insieme supera di gran lunga la comprensione di qualsiasi singola prospettiva. La questione della trascendenza del percepito viene quindi analizzata dalle formulazioni husserliane fino alle posizioni di Aron Gurwitsch e Maurice Merleau-Ponty. Entrambi i filosofi propongono una revisione della fenomenologia husserliana che la libera dal pregiudizio morfogenetico che ancora la sottende. Considerando il contenuto della percezione come una forma in senso gestaltico, Gurwitsch e Merleau-Ponty sembrano in grado di riabilitare la presenza del tutto all'interno di ciascuna delle sue parti. Tuttavia, mentre Gurwitsch colloca questo argomento su un piano ideale e ipotetico, senza conseguenze reali per la nostra esperienza concreta e prospettica, Merleau-Ponty lo prende come spunto per ripensare la trascendenza e la generalità come inseparabili dal loro dispiegarsi sensibile. Trasformando il concetto di costituzione in quello di comunione e sostituendo l'ideale di completa adeguatezza con quello di evidenza percettiva, Merleau-Ponty cerca di spiegare il nostro rapporto concreto con l'oggetto come corrispondenza corporea alle cose sullo sfondo attivo di un mondo condiviso.

In un primo momento, l'articolo si sofferma sulla Fenomenologia della percezione e sul capitolo La cosa e il mondo naturale, oggetto di critica da parte di Gurwitsch. In seguito, l'attenzione si rivolge alle lezioni tenute da Merleau-Ponty alla Sorbona. L'obiettivo è quello di evidenziare una certa convergenza tra la percezione infantile e la visione filosofica. Viene esaminato il riferimento di Merleau-Ponty al concetto di ultra-chose, mutuato da Henri Wallon, e la sua successiva affermazione secondo cui «tutte le cose sono ultra-cose». Infine, l'articolo esplora le possibili connessioni tra la teoria della percezione di Merleau-Ponty e gli studi di Donald Winnicott sullo sviluppo infantile, al fine di sottolineare una relazione di comunione con gli oggetti e un orizzonte personale che nasce proprio attraverso il pieno contatto con le cose e le persone che popolano il proprio mondo.

Parole chiave: fenomenologia, trascendenza, ultra-cose, oggetto, psicoanalisi.

THINGS, OBJECTS AND ULTRA-THINGS. THE CONTENT OF PERCEPTION BETWEEN PHENOMENOLOGY
AND PSYCHOLOGY

This article explores the problem of perception and the paradoxes that characterize it from a phenomenological point of view. While the object always appears from a subjective standpoint, the thing as a total whole far exceeds the grasp



of any single perspective. The issue of the transcendence of the perceived is thus analysed from Husserlian formulations up to the positions of Aron Gurwitsch and Maurice Merleau-Ponty. Both philosophers propose a revision of Husserlian phenomenology that frees it from the morphogenetic bias that still underpins it. By considering the content of perception as a form in the Gestalt sense, Gurwitsch and Merleau-Ponty appear to be able to rehabilitate the presence of the whole within each of its parts. However, while Gurwitsch situates this topic on an ideal and hypothetical level—with no real consequences for our concrete and perspectival experience—Merleau-Ponty takes it as a prompt to reconceive transcendence and generality as inseparable from their sensible unfolding. By transforming the concept of constitution into one of communion and by replacing the ideal of complete adequacy with that of perceptual evidence, Merleau-Ponty seeks to account for our concrete relationship with the object as a bodily correspondence to things against the active backdrop of a shared world.

At first, the article explores *Phenomenology of Perception* and, in particular, the chapter *The Thing and the Natural World*, criticised by Gurwitsch. Then, the focus shifts to Merleau-Ponty's Sorbonne lectures. The aim is to highlight a certain convergence between child perception and philosophical vision. Merleau-Ponty's reference to the notion of ultra-chose, borrowed from Henri Wallon, and his later claim that "all things are ultra-things" is examined. Finally, the article explores possible connections between Merleau-Ponty's theory of perception and Donald Winnicott's studies on child development in order to emphasise a relationship of communion with objects and a personal horizon that arises precisely through full contact with things and people that inhabit one's world.

Keywords: phenomenology, transcendence, ultra-things, object, psychoanalysis.

Qual è il contenuto della nostra percezione? Il percepito ha natura plurale o singolare? In che modo il prospettivismo della visione può sbocciare in un'oggettività? E, ancora, per riprendere un vecchio quesito heideggeriano, *che cos'è una cosa*¹? Queste domande, dall'apparente banalità, si complicano quando si sottopone la nostra apertura percettiva a un'indagine fenomenologica. Sospendendo la nostra adesione naturale al mondo, la fenomenologia ce lo restituisce «carico di predicati antropologici»², ma ci dimostra anche la sostanziale impossibilità di ridurre, in tutto e per tutto, ciò che appare a possesso immanente della coscienza. La cosa a cui il nostro sguardo si rivolge manifesta, infatti, un'eccedenza, un indice di realtà che la pone al di là di dove effettivamente la si trova. Il problema di una trascendenza della cosa è, così, al centro dell'indagine fenomenologica.

La prima parte dell'articolo analizza tale questione dalle sue origini husserliane fino alle prospettive di Aron Gurwitsch e Maurice Merleau-Ponty. Se Husserl può essere considerato il primo ad aver allertato sulla caratteristica intrinseca del percepito, tale per cui esso è sempre al di là di se stesso, la sua filosofia tende a ridurre il vuoto e la lacunosità della cosa a risvolti di un'esplorazione possibile e, in linea di diritto, completa. Gurwitsch e Merleau-Ponty sono mobilitati come esempio di una prima radicalizzazione impressa al paradigma fenomenologico. Consapevoli del valore fenomenologico della *Gestaltpsychologie*, entrambi propongono un'interazione tra le due discipline che sia in grado di liberare l'approccio husserliano dal pregiudizio morfogenetico che lo induce a contrapporre materia e forma, dispiegando un senso nuovo della sensibilità. Si tratta, per entrambi i filosofi, di mostrare che la materia è, già da sempre, formata, organizzata, provvista di un senso che non le giunge da nessuna fonte esterna e che la cosa, come totalità, è intrinsecamente pre-

¹ Cfr. M. Heidegger, *La questione della cosa. La dottrina kantiana dei principi trascendentali* (1962), tr. it. di V. Vitiello, Mimesis, Milano-Udine 2011.

² M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), tr. it. di A. Bonomi, Giunti-Bompiani, Firenze-Milano 2019, p. 418.

sente in ciascuna delle sue componenti. Tuttavia, mentre Merleau-Ponty va oltre anche la stessa distinzione noetico-noematica, Gurwitsch scorge in essa un momento inaggirabile dell'interrogazione fenomenologica e resta sostanzialmente fedele a Husserl nell'istanza di una piena adeguazione del percepito all'idea che se ne ha. Al contrario, per Merleau-Ponty, è la materia stessa a dispiegare una nuova idea di costituzione, fino a condurre alla totale messa in crisi di questo concetto. Egli va, così, fino in fondo nel tentativo di pensare la trascendenza in quanto tale, privando la percezione dell'ideale di pieno autopossesso e inaugurando una nuova direzione del procedere fenomenologico. Si mostra, quindi, come l'apertura percettiva che Merleau-Ponty descrive manifesti un legame intrinseco con le sue deformazioni, risultando compatibile con la patologia, con l'allucinazione, con la percezione dello spazio mitico e infantile. È su quest'ultimo punto che ci si sofferma, infine, per abbozzare uno sguardo merleau-pontiano sull'infanzia e tracciare le linee di una convergenza possibile con le teorie di Donald Winnicott e il ruolo dell'oggetto nella prima infanzia.

1. LA TRASCENDENZA DELLA “COSA” E LA FENOMENOLOGIA. DA HUSSERL A GURWITSCH A MERLEAU-PONTY

Sin dalle sue formulazioni husserliane, la fenomenologia scorge nell'oggetto della percezione uno strano paradosso di immanenza e trascendenza. Da un lato, infatti, ciò che si presenta è relativo alla coscienza e trae da essa tutto il suo senso, dall'altro, non vi è “cosa” che non sia, per sua natura, eccedente, e ciò in virtù del carattere necessariamente prospettico del nostro essere al mondo. Quando osservo un oggetto posto di fronte a me, questo mi appare sempre a partire da un determinato punto di vista e dallo specifico orientamento che, in quel momento, assumo. Altre prospettive sono, però, possibili e, variando la mia posizione, mi rendo ben presto conto che la cosa ha altre facce, altri profili, elementi non visti che posso, di volta in volta, cogliere, adeguandomi ai suoi contorni. Nessuna di queste posizioni può, tuttavia, davvero restituirmi la cosa nella sua totalità e non c'è postura che possa assumere per sorvolare l'essenza, al punto che, si potrebbe dire, l'oggetto in sé – compiuto, offerto nella sua piena disponibilità – non è che un fantasma della nostra esperienza vissuta. Mostrandosi, la cosa necessariamente si adombra ed è possibile distinguere uno scarto tra la coscienza che ne abbiamo e la sua percezione:

prendiamo le mosse da un esempio. Guardando costantemente questo tavolo, girandogli attorno, modificando la mia posizione nello spazio, io ho costantemente la coscienza dell'esistenza in carne e ossa di un solo e medesimo tavolo, che rimane in se stesso assolutamente immutato. Invece, la percezione del tavolo muta in continuazione, anzi è una continuità di percezioni mutevoli. Chiudo gli occhi. I miei rimanenti sensi non hanno alcun rapporto con il tavolo. Ora non ho di esso alcuna percezione. Apro gli occhi e ho nuovamente la percezione. La percezione? Vediamo meglio. Riapparendo, essa non è individualmente la stessa sotto nessun aspetto, soltanto il tavolo è il medesimo, in quanto dato alla coscienza come qualcosa di identico attraverso una sintesi coscienziale che collega la nuova percezione con il ricordo³.

Pur riconoscendo l'oggetto come “uno”, noi ci rapportiamo, quindi, continuamente a sue vedute parziali, tenute insieme da un legame di continuità. Ciò non significa però, per Husserl, rimandare a un difetto della nostra esistenza e del nostro apparato percettivo, ammettendo, per esempio, la possibilità che un dio

³ E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, I (1976), tr. it. di V. Costa, Einaudi, Torino 2002, pp. 97-98.

possa accedere a oggetti compiuti, dati in se stessi, «senza la mediazione delle “manifestazioni”»⁴, e all’altezza, quindi, della sua perfezione. Ciò con cui facciamo i conti è, al contrario, una “necessità essenziale” della donazione della cosa, tale per cui – nel rapportarci a questa trascendenza –, noi non incontriamo nient’altro che «la cosa spaziale [...], nella sua *presenza in carne e ossa*» e non «una immagine, o un segno», qualcosa che, insomma, sta per qualcos’altro e sfocia, invece, nella «*rappresentazione simbolico-immaginativa o simbolico-signitiva*»⁵. Se a Husserl va, dunque, senza dubbio, attribuito il merito di aver riconosciuto nella parzialità e nell’assenza elementi intrinseci della presenza, va sottolineata, tuttavia, una tendenza speculare della sua filosofia, incline piuttosto a considerare tali caratteristiche come forme del riempimento possibile, vuoti, in linea di principio, colmabili da ipotetiche esplorazioni della coscienza. Come rileva Barbaras⁶, ciò accade quando, per esempio, passando sul piano della fenomenologia della ragione, il paragrafo 142 di *Idee I* afferma che «per principio (nell’a priori dell’incondizionata universalità eidetica) a ogni oggetto “veramente esistente” corrisponde l’idea di una coscienza possibile, nella quale l’oggetto stesso può essere afferrato originariamente e quindi in maniera completamente adeguata»⁷.

Le future generazioni di fenomenologici avrebbero offerto diverse, e talvolta inconciliabili, risposte al problema della trascendenza della cosa, nella fedeltà al metodo eidetico o nella proposta di un suo superamento. È questo punto, in effetti, a dividere le riflessioni di Merleau-Ponty e Aron Gurwitsch, che, concordi nel proporre una rivisitazione della fenomenologia alla luce dei risultati della *Gestaltpsychologie*, divergono, tuttavia, sul tipo di unità da attribuire alla cosa, intesa, appunto, come forma. Entrambi ritengono che il soggetto della percezione non debba essere interpretato alla luce di un’attività donatrice di senso, che si applicherebbe a una materia sprovvista della propria organizzazione, e promuovono, quindi, l’abbandono della nozione di dato iletico⁸, alla quale contrappongono il riconoscimento dell’organizzazione come caratteristica intrinseca dell’esperienza, che nessuna fonte esterna avrebbe il compito di produrre⁹. Tuttavia, mentre Gurwitsch resta fedele all’istanza husserliana di una piena adeguatezza ed è fermo nel sostenere che «à chaque existant correspond une intertexture d’actes et de processus de conscience à travers lesquelles il est appréhendé d’une façon originaire et adéquate»¹⁰, Merleau-Ponty cerca di pensare fino in fondo l’assenza e la trascendenza del percepito, senza ascriverle a forme possibili di una presenza completa che non si incontra mai nell’esperienza. D’altra parte, mentre Gurwitsch rivisita il concetto husserliano di intenzionalità ma non ridiscute mai l’ancoraggio dell’analisi fenomenologica alla distinzione noetico-noematica, Merleau-Ponty scorge in essa un’astrazione del nostro rapporto vissuto con la cosa.

Al fine di far emergere la novità che Merleau-Ponty introduce nel paradigma fenomenologico e i presupposti che conducono, in una fase ormai matura, all’originale proposta di ripensamento del percepito nei termini di un’*ultra-cosa*, appare, allora, utile soffermarsi sulle critiche che *Théorie du champ de la conscience* rivolge al filosofo francese, in quanto esse toccano elementi essenziali della nuova direzione del procedere fenomenologico che qui prende forma. È lo stesso Gurwitsch a percepire una prossimità notevole tra le

⁴ *Ivi*, p. 103.

⁵ *Ivi*, pp. 103-104.

⁶ R. Barbaras, *La percezione. Saggio sul sensibile*, tr. it. di G. Carissimi, Mimesis, Milano 2002, pp. 10-11.

⁷ E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, cit., p. 353.

⁸ Su questo punto, si veda il paragrafo 85 di *Idee I*.

⁹ Sul ruolo che, più nello specifico, la *Gestaltpsychologie* assume nel progetto fenomenologico dei due autori si rimanda all’articolo di E. Lind, *Gestalt Theory and Phenomenological Method in Gurwitsch and Merleau-Ponty*, in “Phenomenology, Humanities and Sciences”, II/2, 2021, pp. 216-228.

¹⁰ A. Gurwitsch, *Théorie du champ de la conscience*, Desclée de Brouwer, Bruges 1957, pp. 184-185.

proprie tesi filosofiche e la *Fenomenologia della percezione*, opera in cui vede confluire molte delle idee che avevano animato il suo insegnamento e la sua permanenza a Parigi negli anni dal 1933 al 1940, oltre che i diretti scambi con Merleau-Ponty. Nelle lettere con Schütz, Gurwitsch nota, infatti, come, a dispetto degli scarsi riferimenti bibliografici che Merleau-Ponty gli concede, le loro riflessioni si muovano su binari, senza dubbio, convergenti e sottolinea che il percorso che Merleau-Ponty conduce – dapprima attraverso *La struttura del comportamento* e, in seguito, con la *Fenomenologia della percezione* – deve, in realtà, molto ai suoi insegnamenti e alla sua presenza in Francia¹¹. Vi sono, tuttavia, alcuni elementi che, a parere di Gurwitsch, risultano incompatibili con il metodo fenomenologico. In primo luogo, il fatto che Merleau-Ponty rifiuti di identificare la cosa con la serie dei suoi aspetti concordanti, facendo prevalere un tipo di riconoscimento più originario, fondato sull’“*évidence propre*” o “*évidence perceptive*”¹². Giustamente Merleau-Ponty riconosce, infatti, che l’unico accesso di cui disponiamo per “andare dritti alla cosa” è rappresentato dalla percezione e dalla nostra naturale apertura a essa. Ugualmente, egli rileva che a, essere percepita, è sì la cosa nella sua generalità, ma sempre attraverso un determinato aspetto, e quindi a partire da un dato profilo:

comment peut-on “aller droit” à la chose sinon par l’expérience perceptive qui, comme M. Merleau-Ponty en conviendra sûrement, est la seule voie d’accès possible aux choses réelles ? Il est bien vrai qu’à travers chaque perception particulière la chose perçue ne se présente que par voie d’esquisse, sous un aspect déterminé plutôt que sous un autre, et donc de façon nécessairement unilatérale et limitée. Pourtant ce qui apparaît à travers une perception particulière, ce n’est pas un aspect de la chose perçue, mais celle-ci en elle-même, en tant que telle, et, pour ainsi dire, dans son entier, bien qu’elle ne se présente que sous une certaine face, d’un certain côté¹³.

Egli rifiuta, tuttavia, secondo Gurwitsch, di trarre le giuste conseguenze da questa analisi e di impegnarsi in un’approfondita esplorazione di tale risultato, che porterebbe a rivelare come non soltanto ogni manifestazione percettiva della cosa rinvii ad altre manifestazioni, ma – proprio in virtù del suo non rimandare ad alcuna attività formatrice esterna – risulti profondamente determinata e strutturata da questi stessi rinvii, aprendo, così, alla possibilità di una sua piena esplicitazione¹⁴. È convinzione di Gurwitsch, infatti, che sia possibile «soumettre chaque apparence perceptive à un processus d’élucidation et d’explication, pour dégager à titre de facteurs codéterminants d’autres aspects sous lesquels la chose apparaîtra dans les conditions appropriées»¹⁵. Ciò significa – per riferirci a un caso concreto – che, come già rilevato da Husserl, quando osserviamo un edificio frontalmente non vediamo che un suo aspetto e «c’est en cela que consiste la limitation essentielle de toute perception individuelle»¹⁶. A ben vedere, però, nota Gurwitsch, proprio perché la cosa è una forma nel senso della *gestalt* e le sue parti si trovano in una relazione essenziale e funzionale con il tutto – senza che sia, cioè, possibile ammettere il primato di nessuno dei due termini¹⁷ –, ciò che è dato è

¹¹ Cfr. R. Grathoff (a cura di), *Philosophers in Exile. The Correspondence of Alfred Schütz and Aron Gurwitsch, 1939-1959*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1989, p. 88 e ss; p. 93 e ss. Per un punto di vista critico volto a sottolineare l’influenza di Gurwitsch su Merleau-Ponty si rimanda a M.-L. Pintos, *Gurwitsch, Goldstein, Merleau-Ponty. Analyse d’une étroite relation*, in “Chiasmi International”, VI, 2005, pp. 147-171.

¹² A. Gurwitsch, *Théorie du champ de la conscience*, cit., p. 239.

¹³ *Ivi*, pp. 240-241.

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 241.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ivi* p. 178.

¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 125 : «la théorie de la Forme remplace la conception traditionnelle du “tout” et des “parties” en termes d’“éléments”, par une conception fonctionnaliste. Les “parties” sont définies comme constituants, elles sont conçues comme essentiellement déterminées et qualifiées par la signification fonctionnelle qu’elles ont les unes par rapport aux autres, et, par conséquent, par rapport à la totalité de la texture à laquelle elles sont intégrées. De même le “tout” est considéré comme la coexistence équilibrée de ses “parties” fonctionnelles dans leur profonde interdépendance et solidarité [...]. Dès lors la question de la priorité du “tout” ou des “parties” ne peut plus se

anche l'edificio nella sua interezza, a partire dalla prospettiva di una delle sue componenti¹⁸. Quest'ultima, infatti, non assumerebbe la sua forma attuale se non fosse inserita in un tale intero come sua componente attiva e, quindi, per dirla in termini fenomenologici, «l'expérience de chaque apparence est une appréhension du système noématique tout entier à partir de l'un de ses membres»¹⁹.

Questa presenza del tutto nella parte sancisce, allora, una riabilitazione della nostra esperienza concreta della cosa? Non è questa l'idea di Gurwitsch che è chiaro nell'attribuire al contenuto dell'atto percettivo, al noema appunto, uno statuto rigidamente ideale, distinguendolo sia dal dominio delle cose reali e materiali, sia da quello psicologico degli atti di coscienza²⁰. Esso non è, infatti, soggetto a determinazioni spazio-temporali o a relazioni causali²¹, ma rappresenta il termine comune, l'«unité idéale objective»²² a cui atti noetici concordanti – che si sviluppano, cioè, a partire da uno stesso punto di vista – rimandano. Se il noema è, allora, questo riferimento ideale al tutto appreso nella prospettiva di una delle sue parti, la cosa nel suo insieme non assume altro statuto che quello virtuale e presuntivo della serie infinita delle sue manifestazioni alternative: ciò che Gurwitsch chiama il sistema. La cosa reale – egli scrive – rappresenta, allora, «une “*idée au sens kantien*”», vale a dire «*l'idée d'un système infini ou continuum d'apparences, toutes actualisées dans l'expérience sensible, système dont la structure formelle est déterminée par la condition de concordance et de continuité mutuelles de ses membres*»²³. Questo livello non rimanda, tuttavia, al piano dell'esperienza prospettica, che ha come riferimento soltanto il noema, ma a quello della determinabilità presuntiva, relegando la cosa reale, l'oggetto, a un complesso paradosso di infinitezza e determinazione, che la porta, da ultimo, a coincidere con «la regola combinatoria di una serie infinita, ma determinata di noemata»²⁴.

2. DALLA COSTITUZIONE ALLA COMUNIONE. «L'ESPRESSIONE È IL LINGUAGGIO DELLA COSA STESSA»

Pur condividendo molti presupposti dell'impostazione gurwitschiana, e l'idea di una contaminazione della fenomenologia con i risultati della *Gestaltpsychologie*, la prospettiva di Merleau-Ponty se ne distacca per aspetti non trascurabili, proponendo una diversa esplorazione della trascendenza della cosa, fondata non più sulla sua dipendenza da una coscienza costituente ma sul corpo e sul suo legame intrinseco con la generalità. Così, se, in accordo con Gurwitsch, Merleau-Ponty non individua alcun dualismo tra la parte e il tutto e cerca di pensare un'unità della cosa che sia al di là di questa scissione, egli rifiuta, d'altra parte, di porla su un piano ideale, trovandola piuttosto inscritta nella carne della cosa e nella sua capacità di sollecitare la nostra esistenza, fino a farla sconfinare al suo interno. È questo un ulteriore fraintendimento che Gurwitsch rimprovera alla *Fenomenologia della percezione*: il corpo non può essere il fulcro della percezione perché esso

poser. La conception fonctionnaliste du “tout” et des “parties” nous semble à beaucoup de points de vue un des apports le plus précieux de la théorie de la Forme».

¹⁸ *Ivi* p. 178.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ivi*, p. 145: «le noème perceptif n'appartient donc ni au domaine des choses réelles objectives ni au domaine psychologique des actes de conscience».

²¹ *Ivi*, pp. 149-150: «le noème perceptif se révèle donc être du même genre que le corrélat noématique de n'importe quel acte intentionnel. Tous ces corrélat sont des unités idéales qui n'ont pas de déterminations spatio-temporelles, et ne s'engagent pas dans des relations causales».

²² *Ivi*, p. 146.

²³ *Ivi*, p. 185.

²⁴ S. Aurora, *Il campo della coscienza. Aron Gurwitsch e la fenomenologia trascendentale*, Orthotes, Napoli-Salerno 2022, p. 110.

è sempre vissuto, ossia, nella prospettiva in questione, costituito dalla coscienza ed è possibile considerare l'esistenza corporea solo ed esclusivamente dal punto di vista dell'esperienza che se ne ha²⁵. Al contrario, ciò che Merleau-Ponty rileva nel permanere di Gurwitsch entro una prospettiva noetico-noematica è un residuo di intellettualismo, lo stesso che ritrova nel metodo eidetico husserliano, e che ritiene necessario superare per permettere al problema della trascendenza di manifestarsi, senza colmare più "il prospettivismo e l'infinito aperto della cosa" entro una verità ideale, che ne rappresenta l'esatto opposto²⁶. Tale esigenza si esprime, nella *Fenomenologia della percezione*, nella ricerca di un rapporto più intimo e *quasi simbiotico* con la cosa, che conduce a sostituire l'idea di costituzione con quella di *comunione*:

La cosa [...], che per noi rimane la medesima attraverso una serie di esperienze, non è né un *quale* che sussiste effettivamente, né la nozione o la coscienza di una data proprietà oggettiva, ma è ciò che viene ritrovato o ripreso dal nostro sguardo o dal nostro movimento, un quesito cui essi rispondono esattamente. L'oggetto che si offre allo sguardo o alla palpazione risveglia una certa intenzione motoria che mira non ai movimenti del corpo proprio, ma alla cosa stessa, alla quale essi sono come appesi [...]. Nel nostro ricordo, il duro e il molle, il granoso e il liscio, la luce della luna e del sole si danno non come contenuti sensoriali, ma anzitutto come *un certo tipo di simbiosi, una certa maniera di penetrarci* propria dell'esterno, una certa maniera che noi abbiamo di accoglierlo [...]. *Ogni percezione è una comunicazione o una comunione*, la ripresa o il compimento da parte nostra di una intenzione estranea, o viceversa è la realizzazione all'esterno delle nostre potenze percettive e come *un accoppiamento del nostro corpo con le cose*²⁷.

Percepire, per Merleau-Ponty, è, allora, confondersi con la cosa, sprofondare al suo interno, incontrarla, così come si incontra un Altro, del quale essa anticipa il «miracolo dell'espressione»²⁸ e da cui non si distingue per un'unità compiuta, per un ideale di piena adeguatezza, ma ne condivide, al contrario, i misteri e le ombre. Non si tratta, quindi, semplicemente di sostituire il termine coscienza con quello di corpo²⁹ e proporre un nuovo soggetto della percezione, dalla natura più opaca e meno trasparente, ma di cogliere una legalità essenziale della donazione della cosa, tale per cui, esistendo in carne e ossa, è a un punto di vista incarnato, come sua proprietà, che essa si rivolge: «la prospettiva non mi appare come una deformazione soggettiva delle cose, ma al contrario come una delle loro proprietà, forse la loro proprietà essenziale»³⁰. Ciò significa che, lungi dal rimandare a un aspetto accessorio dell'esistenza, la corporeità funziona già come quell'elemento in grado di rivelare, oltre i confini umani, qualcosa come l'*unità di un mondo*. Il capitolo della *Fenomenologia della percezione*, intitolato *La cosa e il mondo naturale* – che Gurwitsch cita nelle sue considerazioni critiche su Merleau-Ponty –, si muove, infatti, all'insegna di un triplice movimento, che dall'unità della cosa come insieme intersensoriale arriva all'unità del corpo come realtà sinergica, e, infine, al mondo come «tipica dei rapporti intersensoriali»³¹. In primo luogo (e concordemente con Gurwitsch), Merleau-Ponty sottolinea che l'oggettività non è fondata su un'ipotesi di costanza, ossia su una precisa corrispondenza tra

²⁵ A. Gurwitsch, *Théorie du champ de la conscience*, cit., p. 245.

²⁶ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Notes de lecture et commentaires sur Théorie du champ de la conscience de Aron Gurwitsch*, in "Revue de Métaphysique et de Morale", III, 1997, p. 328 : «Gurwitsch, comme tous les analytiques-rationalistes, analyse le *Gestalthafte* en "structure noématiques", la chose en "renvois à d'autres perceptions" [Où sont ces renvois ? Il n'y en a pas : il y a esquisse comme découpage sur (...) comme intégrée à un champ] p. 165. La méthode eidétique est responsable de l'intellectualisme de H. : c'est elle qui fait que le perspectivisme et l'infinité ouvert de la chose, qui sont le contraire d'une vérité idéale, en deviennent une. Et que le problème "comment ce qui est ouvert peut-il être là, cristallisé ?" (problème de la transcendance) est masqué».

²⁷ Id., *Fenomenologia della percezione*, cit., pp. 414-418. Corsivo mio.

²⁸ *Ivi*, p. 417.

²⁹ Va rilevato che, a questo livello della sua riflessione, Merleau-Ponty continua ancora a utilizzare termini come "coscienza" e "cogito", di cui discuterà, in seguito, la validità concettuale, in virtù di istanze che cominciano, già in questa sede, a emergere.

³⁰ M. Merleau-Ponty, *La struttura del comportamento* (1942), tr. it. di A. Scotti, Mimesis, Milano-Udine 2019, p. 280.

³¹ Id., *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 426.

stimoli e dati sensoriali, ma sulla partecipazione profonda delle parti al tutto e su una legalità interna ai vari aspetti sensoriali della cosa, che non rimandano ad altrettante esperienze settoriali, ma alla possibilità di un incontro unitario con l'oggetto: «un colore non è mai semplicemente colore, ma colore di un certo oggetto, e l'azzurro di un tappeto non sarebbe il medesimo azzurro se non fosse un azzurro lanoso»³². In secondo luogo, Merleau-Ponty mostra come questa unità della cosa trovi una cassa di risonanza nelle strutture della nostra esistenza e si impegna in una descrizione del reale che ce lo restituisce, infine, «carico di predicati antropologici»³³. Ciò significa riconoscere che vi sono dei «legami che riuniscono la cosa e il soggetto incarnato»³⁴, una corrispondenza tra le strutture del nostro corpo e quelle degli oggetti che ci circondano, tale per cui è «l'unità e l'identità del corpo come insieme sinergico», come preoggettiva commistione tra i sensi, che gli permette, a sua volta, di riferirsi agilmente ad altre forme del medesimo genere. In altre parole, se un'esperienza tattile, uditiva, visiva della cosa è possibile, ciò accade perché «il corpo porta con sé una [...] tipica»³⁵ di queste relazioni. Si vede, quindi, come non si assiste più a un rapporto di fondazione, alla scissione tra una componente noematica e una noetica, ma a un vortice della corporeità che investe sia i soggetti, sia le cose. Ciò è dimostrato anche dal terzo passaggio che Merleau-Ponty porta a compimento e che risiede nel riconoscimento che la relazione tra soggetto e cosa non è, di per sé, autosufficiente e rimanda al coinvolgimento di un altro agente fenomenologico: il mondo. Proprio come la cosa, e in maniera ancora più originaria, quest'ultimo ha, infatti, «la sua unità senza che lo spirito sia giunto a collegare le sue sfaccettature e a integrarle nella concezione di un geometrico»³⁶. Da un lato, quindi, superando un'ambiguità presente nel pensiero husserliano³⁷, Merleau-Ponty mostra che il modo d'essere della cosa non differisce, in maniera sostanziale, dal modo d'essere del mondo e che quest'ultimo non è una mera somma di oggetti, condividendo, invece, la complessità e l'incompiutezza proprie della cosa; dall'altro egli, sottolinea come, a ben vedere, sia proprio il mondo, e le relazioni gestaltiche che vi sono all'opera, a fornire questa apertura, cristallizzandosi in corpi e cose che ne ereditano una *tipica* e uno *stile*. Sede di un'espressività primaria, il mondo manifesta, allora, un'unità che è il presupposto stesso della differenziazione:

tale unità è paragonabile a quella di un individuo che io riconosco in una evidenza irrecusabile ancor prima di essere riuscito a dare la formula del suo carattere, poiché egli conserva il medesimo stile in ogni suo discorso e in tutta la sua condotta, anche se muta ambiente o idee. Uno stile è una certa maniera di trattare le situazioni che io identifico o comprendo in un individuo o in uno scrittore riprendendola per conto mio grazie a una sorta di mimetismo, anche se non sono in grado di definirla, e la cui definizione, per corretta che possa essere, non fornisce mai l'equivalente esatto e ha interesse solo per chi ne ha già l'esperienza. Esperisco l'unità del mondo come riconosco uno stile. Eppure lo stile di una persona, di una città, non rimane costante per me [...]. Il mondo stesso resta il medesimo mondo attraverso tutta la mia vita, poiché è appunto l'essere permanente all'interno del quale io effettuo tutte le correzioni della conoscenza, che non è raggiunto da esse nella sua unità, e la cui evidenza polarizza il movimento verso la verità attraverso l'apparenza e l'errore³⁸.

Ecco, quindi, che nel gioco di rinvii e negli incontri tra i corpi e le cose ciò che emerge è l'originarietà dell'unico mondo, una generalità che si manifesta tanto nella natura intersensoriale della nostra esistenza,

³² *Ivi*, p. 410.

³³ *Ivi*, p. 418.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ivi*, p. 414.

³⁶ *Ivi*, p. 426.

³⁷ Su questo tema si veda il paragrafo 3 di R. Terzi, *Idea, orizzonte, totalità: verso una cosmologia fenomenologica*, in "Thaumazein", X/2, 2022, pp. 221-227.

³⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 426.

quanto nella cosa come insieme unitario e rende possibile la loro comunione. Come abbiamo visto, non si tratta, però, di un'entità priva di finestre – di un nuovo oggetto metafisico nel senso ordinario – ma del luogo stesso di questi rimandi, che alludono già alla pretesa distinzione dei tre termini in questione.

Che il mondo non sia in sé e che le sue cose non esistano nel senso della certezza apodittica è dimostrato anche da un ultimo punto dell'analisi merleau-pontiana, su cui vorremmo attirare l'attenzione: è una stessa matrice che apre tanto alla verità quanto all'errore e all'illusione. Nell'ultima parte del capitolo su *La cosa e il mondo naturale*, Merleau-Ponty si concentra sul fenomeno allucinatorio e sulla totale inadeguatezza del pensiero oggettivo, nella sua versione empirista o intellettualista, a coglierlo. Che esso sia ridotto a una stimolazione sensoriale o a un difetto del giudizio, ciò che resta inspiegabile è come il soggetto possa vivere la realtà allucinata al pari di una percezione, come le cose possano, essere, per lui, reali, senza smarrire il loro ancoraggio a questo mondo. La risposta di Merleau-Ponty è semplice: è proprio privando la percezione e il suo contenuto del pieno autopossesso che la deformazione prospettica diviene comprensibile. Il mondo dell'allucinato – quello sognato, immaginato, il mondo del bambino o del primitivo – sono uno proprio perché mondo non è «un insieme di oggetti collegati da rapporti di casualità» ma «il luogo vago di tutte le esperienze»³⁹ e perché percepire non è astrarre essenze dall'esistente, ma incontrare, nelle fragilità della carne, la possibilità dell'Altro e la minaccia intrinseca del non-senso⁴⁰.

3. UN MONDO SPOSSESSATO. MERLEAU-PONTY E L'INFANZIA

La prospettiva di Merleau-Ponty appare, quindi, più vicina alla nostra esperienza ordinaria degli oggetti e intende riabilitare la nostra credenza nelle cose e nel mondo, elevandola a livello di fede percettiva – sia pure una fede, come abbiamo visto, fragile e non dogmatica. Essa cerca, dietro la “riduzione delle cose vissute in oggetti”⁴¹, quella familiarità originaria, quell'elemento materiale comune che, all'infuori di ogni riduzionismo, permette di scorgere nel contenuto della percezione nient'altro che un prolungamento della nostra esistenza e delle sue strutture. È per questo che, a dispetto di quanto Gurwitsch, in virtù di una fedeltà ai principi husserliani, gli rimprovera⁴², Merleau-Ponty ritiene problematica l'applicazione dell'idea di costituzione al mondo percettivo e materiale, scorrendo, al contrario, al suo interno il principio di una nuova *démarche* fenomenologica, che trova nell'impossibilità della riduzione il suo limite generativo. Questo significa che non si può mai veramente sospendere la nostra adesione alle cose e al mondo e che la domanda sul trascendentale deve essere riorientata a partire da qui. In questo modo, non ci confrontiamo più con cose che trovano il loro senso nell'attività costituente della soggettività, ma con un soggetto che letteralmente emerge nel contatto con esse. Ciò conduce, d'altra parte, alla perdita di una soggettività trascendentale in senso forte, del riferimento all'unico Soggetto (e, in seguito, al totale abbandono di questa categoria), i cui contorni vengono sfumati a favore di una matrice percettiva che manifesta un legame intrinseco con le sue deformazioni. Il mondo merleau-pontiano è, così, un mondo spossessato, aperto anche

³⁹ *Ivi*, pp. 443-444.

⁴⁰ Cfr. *ivi*, pp. 442-443: «in quanto ha dei campi sensoriali e un corpo, anche il soggetto normale porta quella ferita attraverso la quale può introdursi l'illusione, la sua rappresentazione del mondo è vulnerabile».

⁴¹ *Ivi*, p. 436.

⁴² Cfr. A. Gurwitsch, *Théorie du champ de la conscience*, cit., p. 245: «les problèmes de constitution se posent non seulement à propos des simples choses matérielles de la nature, des objets culturels, des objets idéaux de toute sorte [...], mais aussi à propos de notre corps propre et de notre existence corporelle».

«agli animali, ai bambini, ai primitivi, ai folli che lo abitano a modo loro e che coesistono con esso»⁴³. Ciò che appare in queste deviazioni dalla norma non è qualcosa di qualitativamente diverso dalla percezione ordinaria ma una differente organizzazione dell'esperienza, che mantiene costante il suo riferimento a forme nel senso della *Gestalt*.

È sulla scia di queste considerazioni che risulta, pertanto, possibile esplorare un'ultima ipotesi di lavoro: quella secondo cui il rapporto che la visione filosofica intrattiene con le cose evidenzia, da una prospettiva merleau-pontiana, una familiarità con lo sguardo che il bambino rivolge al suo mondo. Questo non al fine di ridurre la percezione infantile a consapevolezza filosofica, ma per sottolineare come ciò che la visione infantile rivela sia qualcosa di prezioso, e cioè quel rapporto preoggettivo alle cose e al mondo che la prospettiva filosofica rispolvera. Uno degli scopi dei corsi che Merleau-Ponty tiene alla Sorbona tra il 1949 e il 1952 è, infatti, proprio quello di proporre una considerazione libera dell'infanzia, che non si rivolga al bambino alla luce di concetti precostituiti – categorie del pensiero maturo e oggettivo in grado di ridurlo a niente più che un adulto in potenza – e che, proprio per questo, riesca a cogliere l'elemento comune ai due mondi, rinvenendo «une grande ressemblance entre les expériences de l'enfant et celles de l'adulte»⁴⁴. Si tratta, cioè, di comprendere che il modo di percepire del bambino non viene progressivamente soppiantato da quello dell'adulto, che si trova così in posizione gerarchica, ma qualcosa del suo sentimento di indistinzione permane e riemerge qualora il filosofo interroghi la natura profonda del percepito e il fondamento del rapporto al mondo. Riprendendo quanto Piaget sostiene ne *La rappresentazione del mondo nel fanciullo*, Merleau-Ponty sottolinea, infatti, come sia proprio la divisione tra sé e non-sé a venire meno nel bambino, in un'atmosfera di comunanza che impedisce di distinguere nettamente i contorni della propria esistenza. In questo senso, e a dispetto del significato spesso attribuitogli, l'egocentrismo di Piaget va compreso come

un concept très nuancé, ne prêtant nullement aux critiques qu'on lui adresse souvent. Il ne signifie pas que l'enfant commence par la subjectivité, c'est-à-dire par la conscience de soi, qu'il se détourne du monde pour éprouver des "états" subjectifs [...]. Pour Piaget, l'enfant est tourné dès le début *uniquement* vers le monde extérieur, nulle trace d'introversiion ; au contraire, un réalisme excessif qui ne sait pas encore faire la critique des choses : l'enfant ne sait pas encore distinguer ce qu'il y a de personnel dans ses expériences et prend son moi pour la réalité objective ; c'est un état d'indifférenciation entre le monde extérieur et le moi. Ainsi, loin de signifier un excès de conscience de soi, ce concept met en évidence le défaut de conscience de soi⁴⁵.

Il bambino è, quindi, egocentrico nel senso che non sente una divisione col mondo, ma fa tutt'uno con esso, e non ha una percezione chiara dell'orizzonte personale, che interverrà, invece, in seguito. Se Merleau-Ponty rinviene in questa descrizione piagetiana alcuni elementi di verità, egli diverge, tuttavia, sul modo di intendere la distanza tra l'universo adulto e quello infantile, e con ciò, sul processo di progressiva differenziazione che coinvolge l'individuo. È, in particolar modo, il riferimento a una chiara dicotomia, che finirebbe, da ultimo, col confinare il bambino entro una mentalità prelogica e l'adulto entro una di tipo logico, che Merleau-Ponty contesta, non apparendo possibile interpretare l'esperienza infantile alla luce di categorie che non esistono nella sua percezione vissuta, e precludono, quindi, una comprensione di quanto il mondo del bambino ha da dire a quello adulto. Per Piaget, infatti, il passaggio dalle due età avviene all'insegna di una sequenza ben definita: prendendo sempre più le distanze dal mondo, il bambino impara

⁴³ M. Merleau-Ponty, *Conversazioni* (2002), tr. it. di F. Ferrari, SE, Milano 2002, p. 44.

⁴⁴ Id., *Psychologie et pédagogie de l'enfant. Cours de Sorbonne. 1949-1952*, Verdier, Lagrasse 2001, p. 186.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 183-184.

che esistono altri punti di vista oltre al suo e acquisisce una capacità di astrazione che è pressoché assente nelle fasi precedenti, potendo, infine, cogliere qualcosa come un'oggettività. Si crea, così, un divario tra il mondo *percepito* del bambino e quello *concepito* attraverso l'intelligenza dell'adulto⁴⁶. Nel primo caso, non vi è alcuno spazio per strutture stabili o per oggetti permanenti (che esistano, cioè, al di là del momento attuale) e soltanto l'intelligenza potrà, in seguito, fare spazio a simili distinzioni. Mentre condanna le forme che la precedono a «non-pensée», questa intelligenza assume, tuttavia, secondo Merleau-Ponty, caratteri che la rendono «inimaginable pour nous», ambendo a essere «décentrée, non située, totale»⁴⁷. Alla concezione piagetiana Merleau-Ponty oppone, allora, una distanza meno netta tra l'universo infantile e quello adulto e obietta che le cose non cessano mai, per noi, di essere percepite. A manifestarsi è la ricerca di una concettualità nuova, che permetta di rivolgere al bambino uno sguardo non teleologico e non viziato dall'intelligenza matura, capace di fare luce sull'elemento comune che impedisce alla sua percezione di essere mai veramente superata dall'adulto.

È una nozione offerta dalla psicologia dello sviluppo di Henri Wallon, quella di *ultra-cosa*⁴⁸, a fornire gli strumenti per questa operazione. Se quest'ultimo non dà, secondo Merleau-Ponty, tutto il peso che merita a questo concetto, egli giunge, tuttavia, a mettere a fuoco un punto essenziale: l'universo del bambino è un universo ricco di ultra-cose, ossia di realtà che resistono all'oggettivazione e che non possono essere, in senso proprio, osservate o considerate secondo coordinate spazio-temporali. Il cielo, la terra, ma anche la possibilità di immaginare la nascita dei propri genitori e un tempo in cui propriamente non si esisteva, sono tutti esempi, per il bambino, di *ultra-cose*. A ben vedere, però, anche l'universo adulto ha i propri eventi-limite e si trova, per esempio, nell'impossibilità di figurarsi la propria morte. Le ultra-cose non scompaiono, quindi, dalla percezione matura e la differenza tra il mondo dell'adulto e quello infantile può essere pensata – argomenta Merleau-Ponty – come quella che sussiste tra una realtà povera di ultra-cose e una che, invece, ne contiene in grande numero⁴⁹. Il bambino non è, pertanto, incapace di riferirsi a un'oggettività e questa capacità non segna un salto qualitativo dell'età adulta ma sono gli oggetti stessi, nella sua prospettiva, ad assumere la consistenza di ultra-cose, avvicinandosi, così, al contenuto profondo della percezione – quello che, come abbiamo visto, l'*epoché* fenomenologica rivela. Va notato, infatti, che, significativamente, nelle lezioni, ancora inedite, su *La philosophie dialectique* (che Merleau-Ponty tiene al Collège de France nel 1955-56), quello che, fino a un momento prima, aveva rappresentato soltanto un termine suggestivo per riferirsi all'universo infantile senza relegarlo all'assoluta incomunicabilità, è elevato a cifra stessa del percepito e dei paradossi che lo intramano: «toutes les choses sont “ultra-choses”, hors de nos prises, dans le “lointain” et c'est de cette absence que je suis rendu certain par leur présence»⁵⁰. Non esiste, infatti, oggetto che, come abbiamo avuto modo di osservare, non presenti un indice di eccedenza, non esiste cosa che, dal punto di vista fenomenologico, obbedisca alla presa meramente soggettiva. Tutte le cose sono ultra-cose perché rimandano a un aldilà, a una generalità che esse esprimono, a una profondità in cui i poli astratti del soggetto e dell'oggetto scompaiono, sfumando nel tessuto di un'unica carne.

⁴⁶ *Ivi*, p. 198.

⁴⁷ *Ivi*, p. 257.

⁴⁸ *Ivi*, p. 242. Su questo tema si veda anche E. de Saint Aubert, *Au croisement du réel et de l'imaginaire : les «ultra-choses» chez Merleau-Ponty*, in A. Dufourcq (a cura di) *Est-ce réel ? Phénoménologies de l'imaginaire*, Brill, Leiden-Boston 2016, pp. 240-258.

⁴⁹ M. Merleau-Ponty, *Psychologie et pédagogie de l'enfant*, cit., p. 243.

⁵⁰ Id., *Notes préparatoires aux Cours sur la dialectique du Collège de France*, BNF, Fonds Merleau-Ponty, vol. XIV : Collège de France 1955-1956, a cura di D. Belot e J.-P. Narboux, Éditions du Seuil, Paris (in corso di pubblicazione), p. 12 [13].

4. SU UNA CONVERGENZA POSSIBILE. MERLEAU-PONTY E DONALD WINNICOTT

Il bambino non è, quindi, caratterizzato da una mentalità prelogica e da una percezione meno articolata, ma è vicino a quello *sfondo* da cui emergerà, sempre più, in quanto *figura*⁵¹. Il suo differenziarsi dal mondo non avviene alla luce di un salto improvviso e di natura intellettuale verso l'età adulta, ma va pensato piuttosto come un distaccamento progressivo dai corpi e dalle cose che popolano il suo mondo. Quando nasce, e già al momento della gestazione, il neonato fa tutt'uno col corpo della madre ma, in seguito, grazie al supporto che questa gli offre, e a un primo rapporto positivo e fondamentale con le cose del mondo, acquisisce consapevolezza di esistere come entità separata, in una realtà che non si riduce alle sue aspettative ma in cui, ciononostante, vivere bene è possibile. È questa immagine a emergere dagli studi sullo sviluppo infantile di Donald Winnicott, che aprono, in questa prospettiva, a possibili connessioni con la teoria della percezione di Merleau-Ponty.

In primo luogo, Winnicott resta fedele all'imperativo merleau-pontiano di non rivolgere all'infanzia altro sguardo che quello descrittivo, non considerandola alla stregua di un universo adulto diminuito e non addomesticato, ma interrogandone il senso intrinseco e il particolare rapporto agli oggetti che la caratterizza. Allo stesso modo, egli non descrive l'età adulta e quella infantile come due universi non comunicanti, ma individua alcune capacità essenziali e un'area intermedia, irriducibile tanto al polo puramente soggettivo quanto a quello meramente oggettivo, che, sviluppandosi durante i primi mesi, persiste, per tutta la vita, come spazio espressivo essenziale, responsabile della creatività e della partecipazione libera al mondo. Proprio come Merleau-Ponty, Winnicott si ritiene insoddisfatto dalla classificazione dell'esistenza in termini di interno ed esterno e sfida gli studi del tempo a pensare una terza dimensione, comprensibile solo alla luce del primato della relazione sui due termini in questione: «la terza parte della vita di un essere umano, una parte che noi non possiamo ignorare, è un'area intermedia di *esperienza* a cui contribuiscono realtà interna e vita esterna. È un'area che non viene messa in discussione, poiché nessuno la reclama a parte il fatto che esisterà come area-di riposo per l'individuo impegnato nel perpetuo compito umano di mantenere separate, e tuttavia correlate, realtà interna e realtà esterna»⁵². Un ulteriore elemento di interesse, da un punto di vista merleau-pontiano, è rappresentato dal fatto che questo spazio si manifesta, entro i quattro mesi e il primo anno di vita, proprio a partire dal contatto privilegiato che il bambino instaura con una delle cose che popolano il suo mondo: quello che Winnicott, come è noto, chiama oggetto *transizionale*. Può trattarsi di una bambola, di un pupazzo, di un orsacchiotto, di un lembo di coperta: di un qualsiasi oggetto dal potere calmante, che sostiene il processo di differenziazione del bambino e lo accompagna dall'indistinzione originaria col corpo della madre al mondo esterno nella forma del non-sé. Questo oggetto, nota Winnicott,

diventa sempre più importante. I genitori si accorgono della sua importanza e se lo portano dietro quando viaggiano. La madre lo lascia diventare sporco e anche puzzolente sapendo che, lavandolo, introdurrebbe una rottura nella continuità dell'esperienza del bambino, una rottura che può distruggere il significato e l'importanza di quell'oggetto per il bambino⁵³.

⁵¹ Su questa interpretazione dell'infanzia si veda X. W. Zhu, *Quelle "magie" de la naïveté ? Le dessin d'enfant et sa signification philosophique selon Maurice Merleau-Ponty*, in "Alter", XXXII, 2024, pp. 151-181.

⁵² D. Winnicott, *Gioco e realtà* (1971), tr. it. di L. Tabanelli, Armando editore, Roma 2019, p. 14.

⁵³ *Ivi*, p. 17.

Il bambino vive, quindi, in uno stato di *comunione* e di continuità con la cosa, a cui attribuisce un senso peculiare, diverso da quello che essa assume per i più, senza che sia, tuttavia, possibile attribuirle un ruolo puramente simbolico, riflesso di una scissione e di una distinzione che non esistono nel suo mondo: «la sua importanza non è per il valore simbolico ma per il suo essere reale [...]. Sarebbe possibile comprendere l'oggetto transizionale pur non comprendendo completamente la natura del simbolismo»⁵⁴. Ritroviamo qui quello sguardo fenomenologico, descrittivo, rivolto al senso intrinseco dell'infanzia, e un'attenzione per la materialità delle relazioni che, come abbiamo visto, sono uno degli aspetti principali della teoria della percezione di Merleau-Ponty. Non solo, infatti, è nel corpo a corpo con l'oggetto – nel suo essere “coccolato”, “amato in modo eccitato”, “mutilato”⁵⁵ – che esso viene progressivamente disinvestito, consentendo all'individuazione del bambino di farsi sempre più definita, ma anche la relazione più importante per il neonato, solitamente rappresentata dalla madre, appare indistinguibile dalla sua natura corporea. Nella fase che precede la comparsa del fenomeno transizionale, infatti, la madre si rivolge al neonato come a una sua estensione, come fonte di bisogni urgenti tanto quanto quelli esperiti nei suoi confini personali, e il bambino, da parte sua, la considera un'appendice del suo corpo, pronto a soddisfarlo non appena, e anche prima, che egli lo reclami. L'indistinzione tra questi due poli è tale – nota Winnicott – che anche la semplice idea di uno “scambio” è una pura “illusione dello psicologo”: «psicologicamente il bambino prende il latte da un seno che è parte del bambino e la madre dà il latte a un bambino che è parte di sé»⁵⁶. Se il bambino si sente indistinto dal mondo, è, allora, perché quest'ultimo, nella forma di una madre «sufficientemente buona»⁵⁷, non oppone resistenza e corrisponde pienamente ai suoi bisogni. Sarà necessario che, attraverso una delicata dialettica di illusione e disillusione, il mondo gli riveli la sua avversità, la resistenza che gli è propria, affinché il bambino possa comprendere di esistere in una realtà di cui egli è parte ma che non si riduce alle sue aspettative. Dopo lo stato di necessaria e fondamentale comunione, interviene, infatti, il secondo compito che Winnicott attribuisce alla madre: quello di disilludere. Ritirandosi per quel tanto che il bambino può tollerare, la madre gli fa esperire controllati momenti di indisponibilità del suo seno, scuotendolo dall'indistinzione che deriva dallo stato di totale corrispondenza ai suoi bisogni. È a questo punto, allora, che l'oggetto transizionale comincia a manifestarsi, come specchio di una crescente capacità di tollerare l'avversità e il mondo nella forma dell'essere altro. A una comunione segue, quindi, una seconda comunione. Il bambino si lega alla cosa, la porta ovunque, la considera una parte di sé, sebbene cominci ad acquisire consapevolezza che essa è un po' più in là dei suoi confini corporei. Il valore transizionale dell'oggetto emerge, d'altra parte, dalla particolare condizione a cui esso è relegato, in uno stato che è, al contempo, di dipendenza dal bambino e di irrecusabile realtà. L'adulto non gli chiederà mai «*lo hai concepito tu o ti si è presentato da fuori?*»⁵⁸: questa domanda viola le regole del gioco, nessuno la pone. E quando la cosa avrà assolto la sua funzione e avrà smesso di rivestire il suo importante ruolo di mediazione, ciò non accadrà in virtù di una sua appropriazione – essa non diventerà mai “oggetto interno” – né darà luogo a un lutto, ma passerà spontaneamente sullo sfondo, spianando la strada allo generalizzarsi dei fenomeni transizionali, al loro confluire negli ambiti dell'arte, della religione, della creatività in generale.

⁵⁴ *Ivi*, p. 20

⁵⁵ *Ivi*, p. 18.

⁵⁶ *Ivi*, p. 30.

⁵⁷ *Ivi*, p. 27.

⁵⁸ *Ivi*, p. 31.

Questa descrizione sommaria dell'oggetto transizionale rende già ragione degli importanti punti di continuità che ci sembra di rinvenire con la teoria della percezione di Merleau-Ponty. Al suo interno, ritroviamo un interesse quasi genetico per l'infanzia, per i fenomeni di individuazione che consentono alla corporeità di stagliarsi dall'indistinzione originaria, emergendo per scarto e differenziazione dalle cose e dai corpi che popolano il suo mondo. Scorgiamo, d'altra parte, un rapporto positivo con l'oggetto, considerato nella sua carne, nell'espressività che gli concerne, e non come mero correlato intellettuale della coscienza. Lungi dall'essere semplicemente utilizzato dal bambino e al pari del corpo della madre, l'oggetto rivendica, infatti, una vera e propria azione costituente sulla soggettività. Winnicott sembra suggerire che è soltanto nell'azione d'urto con le cose, che si dà sempre sullo sfondo di una loro comunione, che qualcosa come un senso e un'oggettività appaiono. In profonda continuità con la prospettiva merleau-pontiana, egli sottolinea, d'altra parte, come la negatività e l'avversità del mondo non siano il contrario della libertà e della creatività umane, ma quello che le sostiene dall'interno: ciò da cui esse traggono il loro coefficiente di realtà.

Se questo discorso può essere generalizzato e assumere un valore filosofico che lo conduce al di là della mera suggestione, trasponendo le osservazioni di Winnicott sul piano della descrizione fenomenologica e fino a quella che Merleau-Ponty avrebbe definito una «psicoanalisi della conoscenza oggettiva»⁵⁹, è perché al suo interno ritroviamo quell'idea di mondo come *Ineinander*, “luogo vago di tutte le esperienze”, che permette di intenderlo al di là della semplice distinzione tra reale e immaginario. Nella prospettiva merleau-pontiana, infatti, il mondo sembra coincidere proprio con questa eccedenza dal reale, come insieme saturo di determinazioni, che, senza mai abbandonare il suo posto di diritto nell'esteriorità, ne fa uno spazio profondamente incompiuto ed espressivo. Il carattere transizionale dell'oggetto è, allora, dovuto al suo porsi non già come elemento di passaggio tra termini distinti, ma come luogo stesso di rinvii, spazio di promiscuità e trasgressione. L'idea di una transizionalità originaria che nutre dal profondo e sopravvive nella cultura ci ricorda, inoltre, che il processo di distaccamento dal mondo non è mai concluso e che tutto sta – come lo stesso Merleau-Ponty avrebbe suggerito – nel non sopprimere la frattura, «i fantasmi», ma nel «trasformarli da potenze di morte in produttività poetica»⁶⁰. Fantasmatica non è, pertanto, quella filosofia che affronta l'indeterminazione e riconosce alla cosa – per riprendere un'espressione di Richir – la sua natura di «concret infigurable»⁶¹ (che altro non è, in termini merleau-pontiani, che l'inesauribile farsi figura dello sfondo), ma quella che la traduce in determinazione e vi sostituisce un pensiero dell'oggetto tale da privarla, infine, di ogni fessura. È questo modello che Merleau-Ponty ha di mira quando afferma che «l'idea stessa della conoscenza oggettiva, o quella dell'algoritmo come automa spirituale, o infine quella di un oggetto che informa e conosce se stesso, è, al pari di un'altra, più di un'altra, fondata sulle nostre fantasticherie»⁶².

A rendersi necessaria è, allora, una riforma dei concetti fenomenologici in grado di rendere conto del loro carattere di eccedenza, di un prospettivismo che non preclude l'accesso alla totalità, ma ne accoglie l'irriducibile negatività. È in quest'ottica che abbiamo inteso fare riferimento alla nozione merleau-pontiana di ultra-cosa, scorgendovi lo strumento di una percezione votata a oggetti che non sono in suo

⁵⁹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile* (1964), tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 1969, p. 139.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ M. Richir, *Fragments phénoménologiques sur le langage*, Millon, Grenoble 2008, p. 12.

⁶² M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 139.

possessione, che sfuggono e che, ciononostante, sono reali. Un'apertura al mondo che – per riprendere, ancora una volta, un concetto che Richir mutua da Husserl e che, non senza passare per un esplicito dialogo con Winnicott⁶³, conduce già al di là di Husserl – può essere pensata come una sorta di «phantasia perceptive»⁶⁴ o, meglio, in termini merleau-pontiani, come quell'onirismo che infesta perfino la veglia⁶⁵.

⁶³ Si veda, in particolare, M. Richir, *Phantasia, imagination, affectivité. Phénoménologie et anthropologie phénoménologique*, Millon, Grenoble 2004, pp. 497-527.

⁶⁴ Id., *Fragments phénoménologiques sur le langage*, cit., p. 15: «introduit par Husserl dans le texte n° 18 de Hua XXIII, le terme de *phantasia* “perceptive” désigne ce type particulier de *phantasiai* en lesquelles il y a “perception” (*Perzeption*) de quelque chose qui est au-delà (ou en deçà) du réel (perçu en *Wahrnehmung*) et du fictif (objet intentionnel de l'imagination par la médiation, pour nous éventuelle, dans le cas où il y a figuration de l'objet imaginé, d'une apparence “perceptive”, d'un *Bildobjekt* qui est en réalité simulacre)».

⁶⁵ Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'istituzione, la passività. Corso al Collège de France (1954-1955)* (2003), tr. it. di G. Fava e R. Valenti, Mimesis, Milano-Udine 2023, p. 242: «la distinzione tra coscienza percettiva e coscienza immaginante è netta quando riguarda un oggetto sensibile o un corpo vivente: osservabile – non-osservabile. Ma né il sogno, né il mondo vigile [*monde éveillé*] sono fatti di ciò. Essi sono fatti di condotte, eventi, aneddoti [...]. [La] nostra vita reale, in quanto è rivolta a degli esseri, è già immaginaria [...]. C'è allora un onirismo vigile [*onirisme de la veille*], e, inversamente, un carattere quasi-percettivo del sogno».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aurora, S., *Il campo della coscienza. Aron Gurwitsch e la fenomenologia trascendentale*, Orthotes, Napoli-Salerno 2022.
- Barbaras, R., *La percezione. Saggio sul sensibile*, tr. it. di G. Carissimi, Mimesis, Milano 2002.
- De Saint Aubert, E., *Au croisement du réel et de l'imaginaire : les «ultra-choses» chez Merleau-Ponty*, in A. Dufourcq (a cura di) *Est-ce réel ? Phénoménologies de l'imaginaire*, Brill, Leiden-Boston 2016, pp. 240-258.
- Grathoff, R. (a cura di), *Philosophers in Exile. The Correspondence of Alfred Schütz and Aron Gurwitsch, 1939-1959*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1989.
- Gurwitsch, A., *Théorie du champ de la conscience*, Desclée de Brouwer, Bruges 1957.
- Heidegger, M., *La questione della cosa. La dottrina kantiana dei principi trascendentali* (1962), tr. it. di V. Vitiello, Mimesis, Milano-Udine 2011.
- Husserl, E., *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, I (1976), tr. it. di V. Costa, Einaudi, Torino 2002.
- Lind, E., *Gestalt Theory and Phenomenological Method in Gurwitsch and Merleau-Ponty*, in “Phenomenology, Humanities and Sciences”, II/2, 2021, pp. 216-228.
- Merleau-Ponty, M., *Conversazioni* (2002), tr. it. di F. Ferrari, SE, Milano 2002.
- Merleau-Ponty, M., *Fenomenologia della percezione* (1945), tr. it. di A. Bonomi, Giunti-Bompiani, Firenze-Milano 2019.
- Merleau-Ponty, M., *Il visibile e l'invisibile* (1964), tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 1969.
- Merleau-Ponty, M., *L'istituzione, la passività. Corso al Collège de France (1954-1955)* (2003), tr. it. di G. Fava e R. Valenti, Mimesis, Milano-Udine, 2023.
- Merleau-Ponty, M., *La struttura del comportamento* (1942), tr. it. di A. Scotti, Mimesis, Milano-Udine 2019.
- Merleau-Ponty, M., *Notes de lecture et commentaires sur Théorie du champ de la conscience de Aron Gurwitsch*, in “Revue de Métaphysique et de Morale”, III, 1997, pp. 321-342.
- Merleau-Ponty, M., *Notes préparatoires aux Cours sur la dialectique du Collège de France*, BNF, Fonds Merleau-Ponty, vol. XIV : Collège de France 1955-1956, a cura di D. Belot e J.-P. Narboux, Éditions du Seuil, Paris (in corso di pubblicazione).
- Merleau-Ponty, M., *Psychologie et pédagogie de l'enfant. Cours de Sorbonne. 1949-1952*, Verdier, Lagrasse 2001.
- Pintos, M.-L., *Gurwitsch, Goldstein, Merleau-Ponty. Analyse d'une étroite relation*, in “Chiasmi International”, VI, 2005, pp. 147-171.
- Richir, M., *Fragments phénoménologiques sur le langage*, Millon, Grenoble 2008.
- Richir, M., *Phantasia, imagination, affectivité. Phénoménologie et anthropologie phénoménologique*, Millon, Grenoble 2004.

Terzi, R., *Idea, orizzonte, totalità: verso una cosmologia fenomenologica*, in “Thaumàzein”, X/2, 2022, pp. 207-233.

Winnicott, D., *Gioco e realtà* (1971), tr. it. di L. Tabanelli, Armando editore, Roma 2019.

Zhu, X. W., *Quelle « magie » de la naïveté ? Le dessin d'enfant et sa signification philosophique selon Maurice Merleau-Ponty*, in “Alter”, XXXII, 2024, pp. 151-181.