

Vista di
estetica

Rosenberg & Sellier

80

Rethinking Through Art:
East and West

advisory editors

Xiao Ouyang

Tiziana Andina

Rivista di estetica

DIRETTORE

TIZIANA ANDINA

PRESIDENTE DEL COMITATO SCIENTIFICO

MAURIZIO FERRARIS

COMITATO SCIENTIFICO

ALESSANDRO ARBO *Université de Strasbourg*

MARCO BELPOLITI *Università di Bergamo*

MAURO CARBONE *Université "Jean Moulin" Lyon 3 France*

DAVID CARRIER *Independent scholar*

ROBERTO CASATI *Institut Jean Nicod Paris*

STEPHEN DAVIES *The University of Auckland*

MARIO DE CARO *Università di Roma Tre*

PINA DE LUCA *Università di Salerno*

FABRIZIO DESIDERI *Università di Firenze*

GIUSEPPE DI GIACOMO *Università di Roma "La Sapienza"*

GÜNTER FIGAL *University of Friburg*

GRAHM HARMAN *American University in Cairo*

PIETRO KOBAN *Università di Torino*

JERROLD LEVINSON *University of Maryland*

GIOVANNI LOMBARDO *Università di Messina*

ARMANDO MASSARENTI *Università di Bologna*

GIOVANNI MATTEUCCI *Università di Bologna*

PIETRO MONTANI *Università di Roma "La Sapienza"*

JACQUES MORIZOT *Université de Provence*

FRÉDÉRIC NEF *École des Hautes Études en Science Sociales Paris*

NICOLA PERULLO *Università di Scienze Gastronomiche Pollenzo*

RÔGER POUIVET *Université de Nancy*

SALVATORE TEDESCO *Università di Palermo*

AMIE THOMASSON *University of Miami*

ACHILLE VARZI *Columbia University New York*

NICLA VASSALLO *Università di Genova*

STEFANO VELOTTI *Università di Roma "La Sapienza"*

REDATTORE CAPO

CAROLA BARBERO

REDAZIONE

FRANCESCO CAMBONI

DAVIDE DAL SASSO

GABRIELE GAVA

ERICA ONNIS

GLORIA SANSÒ

ENRICO TERRONE

GIULIANO TORRENTO

SEGRETERIA DI REDAZIONE

ELENA CASETTA e VERA TRIPODI

Rivista di estetica

n.s., 80 (2/2022), anno LXII

Rethinking Through Art: East and West

Advisory editors: Xiao Ouyang, Tiziana Andina

Xiao Ouyang, Tiziana Andina , <i>Introduction: Think Through Art Globally</i>	3
Ai Xin , <i>Kandinsky's Composition And Zheng Xie's Bamboo: An Aesthetic Dialogue Between Western And Eastern Abstractionism</i>	11
Rudi Capra , <i>Suna No Bi 砂の美. A Critical Appreciation Of Sand In Japanese Karesansui 枯山水 Gardens</i>	30
David E. Cooper , <i>Music, Nature And Transcendence</i>	48
Massimiliano Lacertosa , <i>Ripensare l'esperienza estetica attraverso lo Zhuangzi</i>	65
Peng Feng , <i>Danto's Indiscernibility: An Intercultural Interpretation</i>	80
Pier Alberto, Porceddu Cilione , <i>Singing Trees. Note Su Tōru Takemitsu</i>	96
<i>Varia</i>	
Giulia Lasagni , <i>Two Interpretations of Gilbert's Plural-Subject Account</i>	115
Germana Pareti , <i>Bordi. Un confronto tra arte, filosofia e psicologia</i>	130
Valeria Martino , <i>Sono una di voi. Il soggetto delle azioni transgenerazionali</i>	152
Fausto Corvino, Alberto Pirni , <i>L'etica del cambiamento climatico alla prova dell'inefficacia causale individuale: discutendo la libertà collettiva di emissione di gas serra rispetto all'obiettivo di 1.5°C</i>	165

This issue starts from a conviction that globalization is inevitable, and in this process, we journey together. Globalization for East Asia once meant Westernization, or less geographically specific, universal modernization. However, it became apparent that globalization cannot be simply defined in terms of assimilation and univocality, as insoluble disputes and radical differences in all aspects of life still occur and reoccur. Nonetheless, dialogue and interaction have been happening more frequently on a larger scale, even if sometimes concurrently appearing in the form of miscommunication.¹ Scientists question if the flap of a butterfly's wings in Brazil can set off a tornado in Texas while poets contemplate whether one falling leaf of a Chinese parasol informs the change of seasons in the whole world. From Turin to Wuhan, when our living conditions have never been more effectively integrated than they are now, it requires us not only to think more correlatively, but also to understand locality in a larger context from a holistic perspective.

Why art?

Philosophers are often disposed to the universal and the abstract, while we regard art as being a good place to start with our “waying” together. On the one hand, it appears that artistic practices are universally present in every known culture,² often

¹ E.g. fake news, information manipulation and filtering.

² This is a widely held belief in both academic and non-academic discussions. Dennis Dutton (2013: 267-268 and 273) argues that art is “a natural category of human activity and experience”, universally present in all known human cultures. He goes further to state that “it is possible to list the signal characteristics of art considered as a universal, cross-cultural category.” Ellen Dissanayake (2014: 126-127) offers an ethological view that “allows one to approach art as a human universal.” According to her, “by viewing art as a behaviour, the ethological approach – unlike the previously described ap-

leading to the discussion of art in terms of what is essentially human being.³ On the other hand, as a human practice, art seems to be inherently pluralistic – which is salient in the various forms of art, ever-changing artistic styles, endless newly created artworks, etc. It is fair to say that *art is universally human while culturally diverse*. There has been a famous slogan in the Chinese “artworld” that “*minzu de jiu shi shijie de*, 民族的就是世界的, (literally, the ethnic are the global).” With enthusiasm in cross-cultural philosophical investigation, what is more interesting for us in this proposition is not Chinese artists, celebrated strategy of achieving international recognition via an assertion of their ethnic particularity, but rather an implied solution to the tension between particularity and universality. The dilemma between universalism and cultural relativism confronts almost all explorations of cross-cultural issues. Interestingly, even philosophers who approach art as universal to humanity acknowledge the fundamental role of culture in its realization, while philosophers who defend the cultural diversity of artistic practices seldom deny the cross-cultural recognizability of artworks.

Inspired by hermeneutic traditions from the East and the West, notions such as “hermeneutic mechanism” have been promoted in order to dissolve an increasingly detrimental binary mode of thinking that endorses an over-simplistic universalism-relativism dichotomy.⁴ It is no accident that various philosophers of art use language as an analogue of artistic practice. Art, like language, is also a domain where the being-in-each-other nature of particularity (or individuality) and universality is highly visible. The *aboutness* of any artwork emerges from an accessible reality that is meaningful from an interior and spatiotemporally embedded perspective. We suggest that art is always “relationist”. Whatever the

proaches – considers art as a process rather than as an outcome or product of the process, or a feature (such as beauty) of that product... Thinking of art as an evolved – that is, adaptive – characteristic of human nature provides a new set of criteria to apply when considering claims by others about its nature or universality”.

³ For instance, in his article “Art and Human Nature”, Noël Carroll (2014) tries to “defend the plausibility of thinking of art, or, at least, of some art, in terms of human nature” (100). He argues that “culture, art, and human nature... are indissolubly intertwined and will continue to be... human nature may have something to tell us about why art has emerged and taken root crossculturally” (103). Although Stephen Davies (2013) is doubtful about any adaptive function of the arts, he acknowledges that “art gives vivid and powerful expression to these qualities [viz., intelligence, imagination, humor, sociality, emotionality, inventiveness, curiosity], which are central to our human nature and indicate our humanity” (185). He suggests that among the behaviors “[that] are the touchstones of our humanity...art behaviors are central. We are driven to be artists and art appreciators, as is testified by the place accorded to art in every society and epoch. Were we not so impelled, we would be less than fully human” (188).

⁴ For instance, see the article by Ouyang, “From Lloyd’s Analogy to a Proposal of Hermeneutic Mechanism”, in which it is elaborated a notion of “hermeneutic mechanism” inspired by the East and West hermeneutic practice and theory – there Ouyang attempts to overcome the dichotomy between universalism and cultural relativism (Ouyang 2017).

universals in the art are – for instance, disinterested pleasure, significant form, certain human biological make-up, a sort of institute, *Dao*, and so forth – they function and are expressed within a culturally-specific context. For us, relationism is not relativism, as it does not reject universality but regards universality as embodied in a particular way within a particular spatiotemporal context. In the Chinese tradition, distinct forms of arts converge into a common project of embodying the *Dao*, and “*Dao* is not merely the way. *Dao* is the journey – a human on the way. It does not only convey the human situatedness in the world, but also the unfolding context” (Ouyang 2017: 325) In other words, *Dao* is universal in the sense of being universally realizable, which is different from being universal as such, on the premise of context.

Nowadays, when political disagreements often cause heated international disputes and distrust, it is not a detour for us to resume and maintain interaction with other fields that define our human existence. With its advantage in communicating via immersive experience and imagination (often with aesthetic pleasure or emotional responses), would understanding through disagreement and agreement on art provide us with a safety net for cross-cultural engagements? At least, it is safe to say that failing to discern, acknowledge, and understand artistic matters from different cultural traditions can easily stir up antagonism.⁵

Why philosophy of art?

Over the centuries, art has been a prominent form of cultural exchange between the East and the West. This role has become even more prominent in the last three hundred years. Western painting and music introduced by European missionaries shaped the tastes of the Chinese imperial courts since the 17th century. The *Chinoiserie* style inspired by Chinese aesthetics contributed a great deal to the dynamics of the 18th-century European art-world. Japanese *Ukiyo-e* – the art of the “floating world” – was believed to have a significant impact on the Impressionists. It becomes evident that contemporary artists from the East and the West have formed a collaborative community of creativity. While more and more art historians are shifting part of their research interest to the Eastern art traditions – by either looking into them in their own right, or investigating art history in a greater trans-cultural context – many philosophers of art still remain relatively reluctant to either philosophize about art from a cross-cultural perspective, or to try to conceptualize its central issues by drawing on diverse cultural experiences and studies of the non-Western histories of art in general.

⁵ In two photos respectively from The Guardian and BBC about Chinese food for celebrating the 2022 Chinese new year, Chinese funeral items such as joss paper and funeral envelopes are featured to highlight Chinese culture. These insensitive (or hostile, as many believed) considerations have caused outrage from the domestic and overseas Chinese communities.

In the last several decades, the field of philosophy of art and aesthetics in the West has seen many great theoretical achievements, which enable us to think about and create art in a profoundly meaningful way, bringing art closer to “pure” philosophy more than ever.⁶ But when we look closely at these influential philosophical inquiries into art, we find they are, by and large, exclusively inspired and dominated by the European art tradition and engage research materials from very specific origins and times; they often shun potential challenges from non-Western art as well as the historical facts of artistic interaction and the on-going confluence of artistic practice in our age. As the articles collected in this issue show, cross-cultural engagement in philosophizing art and the experience of art is not only productive but also essentially remedial. Here we would like to raise a few more illustrative cases to show how *rethinking through art globally* may enrich and reshape the narratives of “philosophy of art”.

In the philosophy of music, Chinese musical tradition can provide a rich resource for comparative studies that may change its current narrative. For instance, Ji Kang’s (223-263) treatise *Sheng wu ai le lun* 声无哀乐论 (*On the Absence of Sentiments in Music*) has articulated several arguments for what we now would classify as a formalist position against expressional theories of music, much earlier than Eduard Hanslick’s (1825-1904) remarkable endeavour. Also, guqin (translated as Chinese zither or Chinese lute) provides a perfect Eastern example of “absolute music” – or in Peter Kivy’s term, “music alone” – with a developed musical aesthetics that we believe can contribute to the philosophy of music. Looking into the history of guqin music, one witnesses a salient shift in taste from emotional categories to non-emotional (often formalist) categories since the Song dynasties. The 17th-century treatise *Xi shan qin kuang* 溪山琴况 by Xu Qingshan 徐青山 (ca.1580 - ca.1660), arguably the most important writing on the aesthetics of guqin, proposes the idea of “*sheng zhong qiu jing* 声中求静 (seeking quiescence/tranquillity/peace/motionlessness in sound/music)” as one of its core aesthetic criteria,⁷ leading to what we call a “supra-musicology”.⁸ Guqin aesthetics seems to “participate” in the evolution of musical

⁶ For more details on this point cfr. Andina and Onnis (2019).

⁷ The first four criteria proposed by Xu Qingshan are harmony, tranquility, purity and profundity, which are not expressive but formal categories, recording a departure from traditional Chinese musicology characterized by expressive theories.

⁸ For a detailed argument, see Xiao Ouyang’s (2021) “试以朱熹心性论思想解析<溪山琴况> ‘声中求静’ 琴乐美学命题. Ouyang proposes a Neo-Confucian perspective of understanding this change of guqin aesthetics. He first argues that the notion *zhong* 中 (inner/center/middle) in “*jing you zhong chu* 静由中出” from the *Xi shan qin kuang* actually refers to the Neo-Confucian concept of the “yet to sprout” state of mind, which Zhu Xi mentions in saying: “the state when feelings such as anger, sorrow and joy are yet to sprout is called *zhong*”. Secondly, he points out that the significance of the proposition “*sheng zhong qiu jing*” then lies in its seeking an experience of the “yet-to-sprout” state of mind. Xu Qingshan’s aesthetics resonates with the earlier Neo-Confucian philosopher Zhou Dunyi’s 周敦颐 endorsement of subtle or light music for the

theorization seen in the West tradition and similarly function as avant-garde like Western classical music in its challenge of traditional definitions of art.⁹ Scholars also find “the great divide” phenomenon in the Chinese musical tradition facilitated by the development of guqin aesthetics (Peng 2021).

Arthur Danto, one of the most influential philosophers of art in the second half of the 20th century, proposed the thesis of the “end of art”, taking the idea, as is well known, from Hegel.¹⁰ This thesis has been debated all over the world, because it predicts the end of one of the oldest and, after all, most beloved human practices. However, it is important to note that the thesis of the end of art in Danto’s sense is only really plausible when it concerns Western art history, which is interpreted by Danto in terms of a linear or progressive pattern. Not only that: it also seems limited to the visual arts and hardly applicable - despite what Danto believed - to some other art forms such as literature or music. The “end of art” thesis thus seems rather problematic when read in a broader cross-cultural context. For instance, the history of Chinese painting may present a severe challenge to this thesis as it challenges Danto’s premise that “art is the business of perceptual equivalence” and consequently seems not to fit into the “linear or progressive model of art history”. From the very beginning, Chinese painting did not follow the theory of similarity.¹¹ Chinese art history, if it exists at all, is therefore likely to have undergone a different evolutionary process and can therefore be used to supplement the claims made on the basis of Western arts.

sake of inner calmness. However, in contrast to the Daoist and Buddhist proposal of spiritual tranquility, the Confucian project of self-cultivation via music ultimately has a practical concern. It orients musical practice, not toward a spiritual or metaphysical realm separate from the earthly world and human domain. Thirdly, the anti-musical appearance of Xu’s guqin aesthetics is better classified as a supra-musicology. It advocates for an innovative role for music in Confucian moral self-cultivation based on what music can do uniquely. In brief, holding that *jing* or tranquillity is one of the highest aesthetic criteria of guqin is not necessarily a product of Daoist or Buddhist influence request, but a coherent Neo-Confucian corollary.

⁹ Peter Kivy (1997: 6) argues that the rise of absolute music can be regarded as “*the* avant-garde art of the age of Enlightenment”, as it challenges the traditional understanding of fine arts in terms of mimesis.

¹⁰ “The end of art” does not point to the lack of or cessation of art, but that there is no progress of art, namely “there can be change without development”. (Danto 1986: 85) Danto argues that “it supposes that its own philosophy is what art aims at, so that art fulfills its destiny by becoming philosophy at last.” (*ibidem*: 81) “Art ends with the advent of its own philosophy”. (*ibidem*: 107).

¹¹ Ning Xiaomeng (forthcoming) points out, “it is worth noting that the most striking feature of Chinese literati painting lies in its non-representational characteristic. In the tradition of Chinese painting, the works aiming at live depicting are usually ascribed to the catalogue of graphics other than artworks of painting... [according to 5th century critic Wang Wei (王微)], if one only seeks to record the appearance accurately, then he will precisely miss the essence of painting. It is because the painting is not exactly a similitude that it got its own name of painting rather than a mere image of something”.

Danto's methodological approach is entirely aimed at separating the philosophy of art from aesthetics and bringing philosophical problems related to the arts into the realm of the philosophy of art. In order to realise this project, Danto used a theory of perception of a fodoric kind, which today's studies have indicated as highly problematic. This obviously implies, as a consequence, that Danto's philosophy of art should be updated by referring to scientifically better founded theories of perception, if this is really possible. However, in spite of these limitations, the basic idea sustained by Danto – namely that it is necessary to rethink the ontology of art in the light of what has been done during the twentieth century – remains decisive.

Just as decisive seems to be another aspect, namely the need to return to developing philosophical reflection on art in a theoretical and cultural context of that which traditionally belongs to analytical philosophy. Art – as Danto himself often noted in his capacity as critic – belongs to the complex of human practices and there is no real sense in attempting to read it outside of this context.¹² Through art, we express ideas and emotions, we build memories, we imagine stretches of the future, we relate to different cultures, we are prepared to listen, to dialogue, sometimes to conflict. Through the arts we transfigure the banal, we imagine and construct the political dimension. If this is the case, understanding the logical and linguistic dimension underlying artistic creation is one of the indispensable aspects of the philosopher's work, but certainly not the only one. In order to understand this, we can look at two philosophers who have been important to the European tradition insofar as the richness of their reflection may allow for further research, especially within the European and Chinese traditions. We refer to Gianbattista Vico and Benedetto Croce, the latter, above all, well known within the Chinese philosophical scene. In China, “*Meixue Yuanli* 美学原理 (literally, the principles of aesthetics)” is a standard course for many universities, while the name of the course itself is alleged to come from the Chinese translation of Benedetto Croce's *Estetica* (1902) by Zhu Guangqian, first published in 1947 in the name of *Meixue Yuanli* 美学原理. The introduction of Benedetto Croce's aesthetics since the mid 20th century has been well integrated with the establishment of this sub-discipline of philosophy in China, with his expressivism particularly resonating with traditional Chinese reflections on art.

Vico's contribution¹³ could also be significant since the Neapolitan philosopher identifies a natural and innate tendency of human beings to create art. In his perspective, art is essentially fantasy and feeling; as such, it represents a primary need of the human soul that does not necessarily depend either on cultural variables or on the ability to rationalise and logicalise our experience of the world. When he reflects on art, Vico also reflects on the history of peoples. In this way, he distinguishes two forms of wisdom: poetic, unreasoned wisdom and reasoned or philosophical wisdom. These two forms of wisdom correspond to three natures: the first two barbaric, the

¹² For more detailed considerations on this point, see Andina 2011.

¹³ Vico 1744.

third civil or human. Poetic sapeinza is the place of fantasy, reasoned sapeinza is the domain of reflection and reasoning. Man first “felt” human problems and exposed them with fantastic images, and then understood and organised them through the intellect. In Vico’s idea, poetry and philosophy divide their tasks somewhat: philosophy deals with the universal, while poetry deals with the particular or the individual. The first understanding of the world is then due to poetry, which creates its own metaphysics and logic: the fantastic world is born as a true world, in some ways no less true than the world of reflection. Poetry is the first true because it creates fantastic images without the poet, as a mere poet, seeing that they are fantastic.

This is a connection that brings the reflections on the arts back to the question of the articulation of human knowledge and that makes the poetic and the imagination a fundamental step in understanding the ways in which people – at every latitude – would structure their relationship with the outside world. In this sense, before becoming related to ontology, aesthetics has to do with the fantastic and poetic modes of human knowledge.

In a larger discourse on aesthetics, we find more and more scholars from the East and the West have joined forces to create new research trends. For instance, *shenghuo meixue* and everyday aesthetics, despite their disparity,¹⁴ are often seen as forming the same movement in contemporary aesthetics concurrently happening in the East and the West.¹⁵ As philosophers with interest in more integrated narratives and cultivating a communicating global and diverse research community, we feel the call to reopen a ground for rethinking some fundamental philosophical questions about art within a cross-cultural context. Art matters, and we ought to think about it globally. “Unless you pile up little steps, you can never journey a thousand *li*; unless you pile up tiny streams, you can never make a river or a sea.”¹⁶ There is still a long way to go before establishing any real global narratives of philosophies of arts. This issue of the RdE presents a little step on behalf of us and our colleagues, but we believe that “*de bu gu, bi you ling* 德不孤，必有邻 (she who possess *de* [virtue, virtuosity, efficacy] is not left to stand alone, and there must be her companies).”¹⁷ On the way towards forming more culturally diverse as well as integrated accounts of human experience, and cultivating a flourishing and future-oriented global community, we are not alone!

¹⁴ See Xiao Ouyang 2022, forthcoming. Ouyang argues that the differences between *shenghuo meixue* and everyday aesthetics can be observed from the critical reflection on everydayness, the recognition of negative aesthetic qualities and experience, and the expectation of defamiliarisation.

¹⁵ Ouyang (2022 forthcoming) argues that “despite the initial bifurcation between *shenghuo meixue* and everyday aesthetics, we find meaningful convergence, as seen in the resonance between Liu Yue’s and Thomas Leddy’s phenomenological approaches and their methods of defamiliarisation, or my elaboration of the Neo-Confucian *gewu* to join Yuriko Saito’s rank in promoting ‘experiencing the ordinary as ordinary’”.

¹⁶ *Xunzi*, “Chapter One: Quanxue”.

¹⁷ *Analects*, 4.25. My own translation.

References

- ANDINA, T.
– 2011, *Arthur Danto: Philosopher of Pop*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars.
- ANDINA, T., ONNIS, E.
– 2019, *The Philosophy and Art of Wang Guangyi*, London - New York, Bloomsbury Academic.
- CARROLL, N.
– 2004, *Art and Human Nature*, “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 62, 2: 95-107.
- DANTO, A.
– 1986, *The End of Art*, in *Chap. V in The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press: 81-115.
- DAVIES, S.
– 2013, *The Artful Species: Aesthetics, Art, and Evolution*, Oxford, Oxford University Press.
- DISSANAYAKE, E.
– 2014, *Art as a Human Universal an Adaptationist View*, in A.W. Geertz (ed.), *Chap. 5 in Origins of Religion, Cognition and Culture*, London - New York: Routledge: 121-139.
- DUTTON, D.
– 2013, *Aesthetic Universals*, in B. Gaut, and D. McIver Lopes (eds), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London - New York, Routledge: 267-277.
- KIVY, P.
– 1997, *Philosophies of Arts: An Essay in Differences*, Cambridge, Cambridge University Press.
- NING, X.
– 2023 forthcoming, *The Meaning of Past*, in K. Lau, D. Moran (eds), *What After Eurocentrism? Phenomenology and Intercultural Philosophy*, Dordrecht, Springer.
- UYANG, X. 欧阳霄
– 2017, *From Lloyd's Analogy to A proposal of Hermeneutic Mechanism*, “Australasian Philosophical Review”, 1, 3: 319-330.
– 2018, “众乐之统——论古琴的‘超越性’进化.” 音乐探索, 04: 64-75. doi:10.15929/j.cnki.1004-2172.2018.04.011.
– 2021, “试以朱熹心性思想解析《山琴况》‘声中求静’琴乐美学命题.” 中国哲学史(04): 66-73.
– 2022 forthcoming, *Divergence and Rejoining-Reflecting on Chinese-Western Comparative Everyday Aesthetics*, in E.K.W. Man, J. Petts (eds), *Comparative Everyday Aesthetics: Studies in Contemporary Living*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- PENG, F. 彭锋
– 2021, “中国音乐有‘大分野’吗？” 音乐研究, 02: 136-144.
- VICO, G.
– [1744] 1948, *Principi di una scienza nuova*, in Id. *Opere filosofiche*, a cura di P. Cristofolini, Sansoni, Firenze; Eng. trans. by M. Fisch, H. Bergin, T. Goddard, *The New Science of Gianbattista Vico*, Ithaca NY, Cornell University Press
- XUNZI
– 2003, *Xunzi: Basic Writings*; trans. by B. Watson, New York, Columbia University Press.

Ai Xin | 艾欣

KANDINSKY'S *COMPOSITION* AND ZHENG XIE'S *BAMBOO*:
AN AESTHETIC DIALOGUE BETWEEN WESTERN AND
EASTERN ABSTRACTIONISM¹

Abstract

In the treatise *On the Spiritual in Art*, Wassily Kandinsky divided the creation of art into three categories, the ultimate one of which is called *Composition*. In this article, I argue that Kandinsky's classification is similar and comparable to the principle of semi-abstract Chinese freehand brushwork summarized by Zheng Xie in the *Inscriptions on Painting - Bamboo*. In an attempt to clarify the core of Kandinsky's strategy of abstraction, i.e. the transformation from painting to writing, I then connect it with the evolution of Chinese characters and the aesthetic theory of Chinese calligraphy, which is also in accord with Kandinsky's idea of internal necessity and the spirit in art. Through this aesthetic dialogue across time and space, this article aims to bring a new dimension to the understanding of Western abstractionism from the perspective of the oriental philosophy of art.

From 1909 to 1911, Wassily Kandinsky (1886-1944) created five paintings entitled *Composition*, and he completed the sixth and seventh of the series in 1913 before returning to Russia due to the outbreak of the First World War. These seven *Compositions* fully reflect the maturity of his theory of abstractionism and became crucial works of the abstract art movement of the early 20th century. From the composition of the paintings, use of color, line drawing techniques and spiritual meaning, we can catch a glimpse of Kandinsky's idea of pure abstraction, which he sets out in the treatise *On the Spiritual in Art*. The phenomenal world and natural objects appear to be gradually disintegrating in the seven *Compositions*. The evolution of the process of pure abstraction is accompanied by the simultaneous emphasis on the spirituality of the

¹ This work was supported by the Fundamental Research Funds for the Central Universities of the PRC (grant number: 2019QD012). I would like to thank the reviewers for their detailed comments and suggestions that helped to improve the manuscript.

painterly form, namely, the outer element of the painting is conquered by the ever-increasing inner element. As a result, nature no longer floats on the surface of the canvas in the form of rigid imitation but gradually transmutes into a more abstract state that is coordinated with the inner element, as it is put by Kandinsky himself: “The most beautiful work is that whose external form corresponds entirely to its internal content (which is, so to speak, an eternally unrealizable ideal). Thus, in essence, the form of a work of art is determined according to internal necessity”.²

The word “composition”, with its Latin origin – *compositiō*, meaning combination and arrangement, not only presents itself as the title of Kandinsky’s specific series of paintings during the period, but it is also identified as the core element of his theory of abstract art – the principle of so-called “spiritual art”. The connection of the concepts of “composition” and “internal necessity” gave Western art a deeper metaphysical dimension while it was in the process of turning to complete abstraction in the early 20th century. Artists began to explore the higher spiritual meaning and essence of art in the ontic form of painting. Also, this pair of concepts pushed the mechanisms of Cubism into a mysterious realm, where the strategy of reconstructing visual culture via geometry was no longer dominant. Here, the rule-based and methodical creative logic of Western art does not seem to be effective anymore. Instead, Kandinsky has led to a certain Eastern way of thinking that transcends external forms and sinks into the territory of internal experience. Therefore, a better understanding and interpretation of the origin, expression and deep connotation of Kandinsky’s concept of composition has become the key to clarifying the motivation for the rise of Western abstract art.

The strategy of Composition

In Kandinsky’s aesthetic strategy of *Composition*, the result of the ontic purification of the painting is only the abstraction of the image, while its “inner content” is the main part, which expresses the internal necessity of the image. The “inner content”, or the metaphysical concepts behind the phenomenal world, is an area that has always been involved in religion and idealist philosophy, while art claims to have departed from the appearance, reference and additional content outside of the ontic artistic form, and matches its own internal needs by developing “pure abstraction” only at the beginning of the 20th century. However, Kandinsky’s emphasis on the absoluteness of the spirit is not the same as the absolute split of history and nature as Malevich and Mondrian claimed by introducing transcendental pure geometric forms into painting, but

² Kandinsky 1982 (1910-1911): 87-88.

rather the maintenance of self-independence, the pursuit of innovation, and the adoption of the inheritance of previous religious, philosophical and artistic concepts at the same time. British scholar Mark A. Cheetham regards “absolute” and “relativity” as the dichotomy of Kandinsky’s “pure abstraction” theory.³ These categories appear to be contradictory but at the same time serve as the two criteria in Kandinsky’s search for an aesthetic strategy in which he tries to achieve a balanced state between the two criteria. Therefore, we can understand that Kandinsky’s abstract strategy is based on the rational handling and transformation of nature’s imagery, rather than the thorough elimination of it. To him, the “inner content” of nature’s imagery is difficult to separate from its religious-cultural connotations.⁴

Obviously, the self-construction of Kandinsky’s abstract theory is an attempt to explain the way in which his new art is generated in a state that is “in-between” spiritual and material, internal and external, absolute and relative. In the concluding section of his 1912 theoretical article *On the Spiritual in Art*, he classified the creation of “spiritual art” according to three categories based on differences in the source of form. The first is the direct impression of external nature, expressed in the linear-painterly form, and these pictures are called *Impressions*. The second is from the unconscious, which is made up of spontaneously arising expressions of inner psychological events, namely, the impressions of “internal nature”. This type is called *Improvisations*. The third is the expression of feelings that have been forming through a process of slow inner brewing. This type of picture is only completed after preliminary drafts are carefully processed and modified, and it is called a *Composition*. These three series are progressive and gradually internalized stages of artistic creation of which the third series, *Compositions*, is the most advanced. The pursuit of that stage is the goal of modern art in Kandinsky’s view:

Here, reason, the conscious, the deliberate, and the purposeful play a preponderant role. Except that I always decide in favor of feeling rather than calculation [...] we are approaching the time when a conscious, reasoned system of composition will be possible, when the painter will be proud to be able to explain his works in constructional terms.⁵

It can be seen that Kandinsky succinctly summarized the artist’s three different methods for processing natural objects into the three categories *impression*, *improvisation*, and *composition*, which correspond to the direct senses, the unconscious, and consciousness, respectively. Combined with his understanding and admiration of spirituality in art, Kandinsky made a clear aesthetic judgment, seeing *composition*

³ Cheetham 1991: 72.

⁴ See Golding 2000: 83-98.

⁵ Kandinsky 1982 (1912): 218-219.

as the superior member of the group. Looking around the existing studies, we have found quite a lot of discussion about how Kandinsky sees the invisible and assimilates nature as an abstract visual phenomenon. In the analysis of aesthetics of abstractionism, Michel Henry took Kandinsky as an example to reveal the phenomenological nature of abstract painting. Such nature has nothing to do with the visible world, rather it gives visibility to the inner and invisible life. Kandinsky's abstract paintings give evidence to the quality of pictorial art as such. It is by composing (lines, graphic forms, colors) rather than representing (the external nature) that an artist can grasp the real shape of things. And once the pictorial composition becomes exteriorized, the indefinable subtlety and primitive emotional power inside it is soon lost. Thus, only under the guidance of the interior consciousness, the matter and the external world would enter into the composition and are transformed into an invisible pathos.⁶ Besides, there are also some more specific and insightful explorations about the aspects of spiritualism and the core concepts of abstractionism shown in Kandinsky's artworks and theoretical writings. For instance, Sixten Ringbom conducted a detailed empirical investigation into the complex source of Kandinsky's color theory, and discovered its connection with the theosophical color mysticism.⁷ Jerome Ashmore summarized the role of the idea of "inner sound" in Kandinsky's "spiritual art". First, it represents synesthesia, mainly between auditory and visual senses; second, it indicates various states in the "pure painting" such as "movement", "tension", and "inclination"; third, it represents the remarkable characteristics of the spiritual dimension of the universe.⁸ Christopher Short went a step further by expounding the source of Kandinsky's concept of artistic synthesis, i.e. Wagner's *Gesamtkunstwerk*, theosophy and symbolism, revealing the utopian spirit behind his "spiritual art".⁹

These existing studies have reminded us that in our understanding of Kandinsky's classification of "spiritual art", we should avoid misinterpreting these three concepts as merely the title of a specific series of his abstract works, or separating them from their original connotation and interconnection. On the contrary, we must go deep into the internal motivation and the intimate pulse of visual elements in abstract art to grasp the meaning and relationship of these three categories. However, if we jump out of the barriers of Western art and culture, we will find more new dimensions to discuss and understand Kandinsky's abstract works and theories. From my point of view, Kandinsky's classification of *impression*, *improvisation* and *composition*, is highly original and strikingly comparable to the classical statement of "bamboo in the eyes" (眼中

⁶ Henry 2009: 92.

⁷ See Ringbom 1970: 78-85.

⁸ Ashmore 1977: 331.

⁹ Short 2009: 43-54, 183-185.

之竹), “bamboo in the mind” (胸中之竹)¹⁰ and “bamboo in the brush” (手中之竹) in *Inscriptions on Painting* (板桥题画) of Zheng Xie (郑燮, 1693-1765), who was a well-known Chinese freehand brushwork painter and art theorist in the Qing Dynasty. He writes:

Once, while lodging at a riverside hostel in early autumn, I got up in the morning to look at the bamboos and saw the mist, sunlight and shadows floating amongst their sparse branches and dense leaves. Greatly inspired, I wanted to paint them. However, the bamboos in my mind were not the same as those I had seen in the eyes. After preparing my ink and laying out my paper, I lifted the brush to paint. Suddenly the bamboos had changed. They did not resemble the bamboos I pictured in my mind. Having a conception before starting to paint is a guiding principle; however, the potential for variation outside that principle is what is interesting, and this does not apply to painting alone.¹¹

In Zheng Xie’s view, the “bamboo in the eyes” is the natural form of bamboo, and it is an objective reality that is perceived visually. It floats in natural light and shadow, giving the viewer a direct, external impression. Next, the artist is inspired, gaining an impulse to create and beginning to conceive an artwork. The natural image that had previously been visually captured gradually internalizes as an experience, which leads the mind to form an artistic image. At this point, bamboo is no longer an objective, natural material but is the embodiment of the artist’s spirituality, and it has achieved a qualitative improvement. Then, the “bamboo in the mind” intends to jump out at the artist’s further thoughts and brewing, and so he “prepares the ink and lays out the paper, lifts the brush to paint” and the “bamboo in the mind” finally becomes the “bamboo in the brush”. The ultimate painterly bamboo has changed significantly and opened a huge gap compared to natural bamboo – via the artist’s inner awareness, refinement and processing, the bamboo on the paper should be a transformed, artistic bamboo. It is by no means a dumb imitation of natural objects but a highly spiritual aesthetic imagery.

Zhang Shaokang (张少康) points out that the transformation process of Zheng Xie’s “bamboo in the eyes” to “bamboo in the mind” is similar to the saying, “emotion is exposed by materiality” (情以物兴) mentioned by Liu Xie (刘勰, 465-520) in his *The Literary Mind and the Carving of Dragons* (文心雕龙), which can be understood as the spontaneous care or response of the artist’s mind to natural impressions. The metamorphosis from “bamboo in the mind” to “bamboo in the brush” often involves the artist’s continuous polishing and revision of the artistic imagery,

¹⁰ The Chinese character 胸 is literally translated as “chest” or “breast”. However, in the context of Zheng Xie’s discourse, it should be understood metaphorically as “mind” or “heart of hearts”. There is another related Chinese idiom 胸有成竹, meaning “to have a well-thought-out plan in mind”.

¹¹ Zhang 1988: 32.

because no material means can represent the idealized image perfectly – only a certain aspect of it can be highlighted according to the characteristics of different art forms, such as painting and music. For example, a painted image can visually reflect the “floating” state of bamboo leaves, but it cannot convey the rhythm of the bamboo leaves in the breeze, which music can communicate.¹²

Now, let’s return to Kandinsky’s classification system. His primary *impression* series conveys the artist’s observation and impression of external nature. This resembles what Zheng Xie says about “bamboo in the eyes”. But unlike Zheng Xie, Kandinsky’s *impression* can be expressed on the canvas directly in a linear-painterly form, which is similar to the *en plein air* sketches of impressionists that capture objective reality by depicting fleeting light and shade. The “bamboo in the eyes”, however, does not directly reflect an artistic creation, but serves as a prelude and condition for the next phase of “bamboo in the mind”.

The second stage, *improvisation*, reflects the inner nature that is hidden in the depths of the mind. The natural image observed by the naked eye at this time has transmuted into the inner subconscious, constantly precipitating and fermenting in the artist’s heart, and it can unpredictably take a perceivable form at any moment, which allows it to be a form of expression for the artist.¹³ This phase of the internalization of natural phenomena, which is a prelude for rational processing, resembles what Zheng Xie called the “bamboo in the mind”. Just as in the case of the stage of an *impression*, *improvisation* can also be directly presented through artistic practice, but such practice is subconscious and emotional, similar to expressionist paintings that can be interpreted by psychoanalysis. The “bamboo in the mind” is still waiting for conceptual imagery to develop into an image on a concrete painterly plane, which is an important transitional phase between the natural object and the artistic imagery.

At the third level of the *composition* series, the previous images of the subconscious that were incorporated into the artist’s emotions are finally transmitted onto the painterly plane under the guidance of rationality and consciousness and through the artist’s skilled hand, the paintbrushes in his hand, and the paint of the brush tip – this is just the concept of “the bamboo in the brush” in the context of Zheng Xie. The artist can put down his brush in his hand and announce the completion of the painting only after he has constantly revised and polished the preliminary draft and come to believe that the image of the picture matches the image he wants to express. Compared with the previous two phases, *composition* is the most sensible and the most spiritual. It has experienced the

¹² *Ibidem*: 31.

¹³ Similarly, based on Freudian psychoanalysis, American art critic Donald Kuspit regards the subconscious as an important motivation for creating abstract art, and believes that the essence of abstract art lies in the complete separation from life and the return to the subconscious, through which the artist can release pure aesthetic pleasure. See Kuspit 1989: 117-127.

“streamlined” processing of eyes, emotions, subconsciousness and hands, and possesses a more advanced “humanity” that greatly exceeds the “semi-finished artistic products” of *impression* and *improvisation*, hence it is a complete and highly artistic creation that integrates nature and personality.

It can be seen from the above that Kandinsky’s model of *impression*, *improvisation* and *composition* and Zheng Xie’s theory of “bamboo in the eyes”, “bamboo in the mind”, and “bamboo in the brush” are structurally similar. What’s more, both eventually pursue the “interest outside the principle” (趣在法外), i.e. aesthetic considerations beyond questions of mere craft; and both show a “potential for variation”, or inspirational artistic ideas. The notion of “composition” which refuses to imitate the external nature and embodies the inner spiritual needs that Western art started to pursue only at the beginning of the 20th century is actually the creative principle that traditional Chinese literati painting and freehand brushwork has followed for hundreds of years – “rhythmic vitality” (气韵生动), “artistic composition” (经营位置)¹⁴ and the idea of *xieyi* (写意).

The main discrepancy between the two classification theories lies in the difference in creative practice: each part of Kandinsky’s three-step classification can be directly translated into actual artworks, while amongst the three types of bamboo of Zheng Xie, only the final stage “bamboo in the brush” can be reflected by the practice. The reason for this difference lies in the fact that ancient Chinese painting theory emphasizes “having a conception before starting to paint” (意在笔先). Only when the imagination has been fully used and the overall imagery of the painted object has already been formed in the mind can the painting be done.¹⁵ During the evolution from the second stage (*improvisation* - “bamboo in the mind”) to the third stage (*composition* - “bamboo in the brush”), it is difficult for the artist to use the art of painting alone to fully express the imagery in his or her mind (the question mentioned by Zhang Shaokang above), but Kandinsky presented a brilliant solution – he integrated the abstract thought of music and musical synesthesia, which contains painterly colors, into the three stages of artistic creation. The three painting stages are simultaneously understood as three different “symphonic types”: “the melodic element is used only occasionally, as one of the subordinate parts – thus taking on a new form.”¹⁶ In the gaps where

¹⁴ These two canons are originated from Xie He’s (谢赫, active 550-535) *Six principles of Chinese painting* (绘画六法) from the preface to his book *The Record of the Classification of Old Painters* (古画品录, c. 550), and contain the same terms “rhythm” and “composition” that Kandinsky used extensively in his theoretical writings. Although there is never a total “non-figurativeness” in traditional Chinese painting, we can see the conceptual comparability of the two artistic phenomena. There are several other versions of translation, as well as debates about how to translate these canons. See Clunas 1997: 46. The version I use here was translated by Herbert Allen Giles. See Giles 1905: 28.

¹⁵ Zhang 1988: 33-34.

¹⁶ Kandinsky 1982 (1912): 218.

the painting's ontic elements are difficult to express, the melodic elements that permeate the painterly plane immediately complement these deficiencies through the association with sound. Therefore, in Kandinsky's *composition* series, painting and music can be present as a unity – they work together to fully express the imagery the artist had in mind. Although we cannot say that Chinese painting possesses Kandinskian “musical synesthesia”, the emphasis on “rhythmic vitality” in traditional freehand brushwork also endows the painting with a certain degree of “musicality”. As Zong Baihua (宗白华, 1897-1986) states, the drifting and smooth lines and the free composition of brushwork in Chinese painting make it seem like a tune of music, suggesting the momentum and movement of the imagery.¹⁷

Because of his desire to incorporate musical sensibility into his painting to improve the accuracy of the transition of the imagery in his mind, Kandinsky's works after 1909 moved toward a dual form of “pure abstraction” in both spirit and technique. However, we must see that the unique way of Kandinsky's abstraction is fundamentally different from that of Malevich and Mondrian. The latter two rejected all previously existing schools of art directly in their theory and practice of the new *ism*, excluding every possibility for art to convey a natural image. In particular, Malevich insisted that the new art should “start from zero”, evaporate every imagery completely,¹⁸ push paintings to the pure state as mathematics, and create them in an extremely sober manner. This is why the geometric abstraction of Suprematism and De Stijl is called “cold abstraction”. Kandinsky, on the other hand, does not agree with this radical and subversive artistic revolution. He believes that the realization of artistic utopia cannot be accomplished in one stroke but is a gradual process.¹⁹ Therefore, his so-called “warm abstraction”, i.e., expressionism, is actually a gentle improvement of realistic art, a pursuit of an “in-between” state of resemblance and dissimilarity on the basis of adding the spiritual element of art. Influenced by symbolism, his expressive lines and colors still metaphorize religious themes and allusions. It's just that the nature presented on the painterly plane is already a nature that has undergone internal spiritual processing and is highly aesthetic. In contrast to the semi-abstract Chinese freehand brushwork corresponding to Zheng Xie's theory, Kandinsky's *composition*, emphasizing color synesthesia and spirituality, appears to be more abstract and more expressive, but at the same time it has not yet reached, nor does it seek to achieve, the formal purity of Malevich and Mondrian's geometric abstraction.

¹⁷ Zong 1981: 159.

¹⁸ In the manifesto *From Cubism and Futurism to Suprematism*, Malevich proposed and discussed the characteristics of Suprematism as a kind of pure abstract art: “I have transformed myself in the zero of form... Things have disappeared like smoke...”. See Malevich 1995 (1915): 35-36.

¹⁹ Kandinsky once stated that his artistic utopia “may come by the year 2000” (Hahl-Koch 1993: 331).



Fig. 1. Wassily Kandinsky, *Motley Life*, 1907, tempera on canvas, 130 × 162.5 cm, Lenbachhaus, Munich

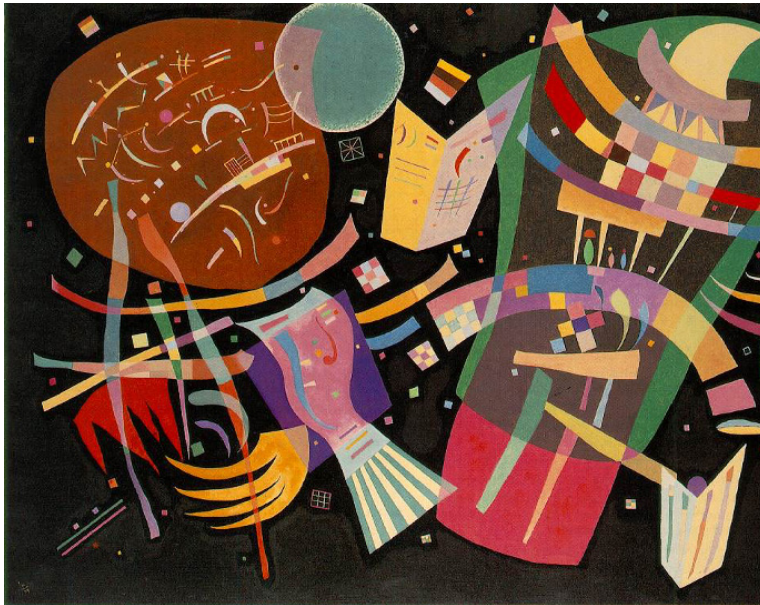


Fig. 2. Wassily Kandinsky, *Composition X*, 1939, oil on canvas, 130 × 195 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Using the mathematical addition-subtraction method, John Golding subtly summarized the different abstract paths of Kandinsky, Malevich and Mondrian, arguing that the abstract approach of Malevich and Mondrian was a one-step reductiveness and distillation, i.e., a process of simple “subtraction”. Dissimilarly, Kandinsky chose to first proliferate the image, fill the picture with diversified imageries, and then let the imageries subduct and exclude each other, finally making the painting surface as “a single, throbbing whole”²⁰ – this is obviously first doing “addition” and then “subtraction”. However, Golding did not elaborate on his own statement but merely defined Kandinsky’s “addition-subtraction” handling of the painterly image as a process from 1907’s *Motley Life* (Fig. 1) to 1939’s *Composition X* (Fig. 2) – the last painting of the *Composition* series. And through the comparison of Kandinsky’s and Zheng’s theories above we can come to understand Kandinsky’s “addition-subtraction” handling and its intention. From the first stage of “spiritual painting” (*impression* - “bamboo in the eyes”) to the second stage (*improvisation* - “bamboo in the mind”), the treatment of external nature by the mind is to add subjective ideas and aesthetic innovation based on different cultural contexts to it, making it an “inner nature” hidden in the mind. In the process from the second stage (*improvisation* - “bamboo in the mind”) to the third stage (*composition* - “bamboo in the brush”), in order to present the mature inner imagery in the final work, one must abandon some of the numerous possible images, constantly polishing and modifying, simplifying them into basic compositions, colors, and lines that are close to the more musical and spiritual features, in other words, to achieve the “greatest common divisor of imagery”. Kandinsky’s “addition-subtraction” model of abstraction not only applies to the three-step classification of *impression - improvisation - composition*, but also applies macroscopically to his entire creative career after 1907, which is especially obvious in the first seven items in the *Composition* series during 1909-1913.

From painting to writing

Now let’s turn to the specific methods Kandinsky used in creating abstract artworks. John Golding states that in terms of form, Kandinsky further abstracted lines on the basis of breaking perspective principles and highlighting the “inner weight” of color, trying to make lines achieve the same level of abstraction as color.²¹ He canceled the function of lines in sketching and limiting the specific figurative image, leaving only the images to have just an ideographic function similar to hieroglyphics and writing. Therefore, the lines here are in an “inter-

²⁰ Golding 2000: 82.

²¹ *Ibidem*: 82, 96.

mediate state” that not only depicts the appearance of the object (as painting) but also conveys the meaning of the object (as writing).

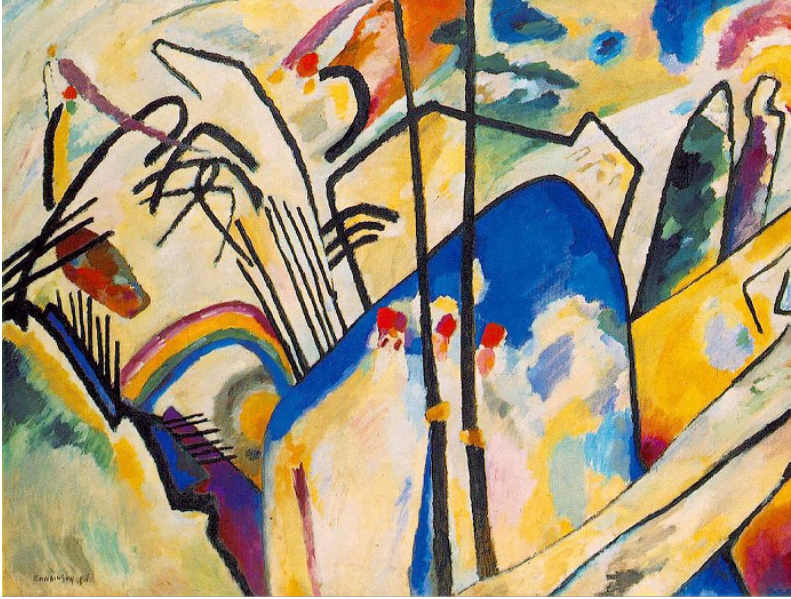
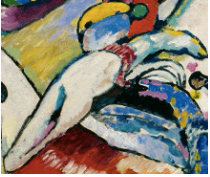









Fig. 3. Wassily Kandinsky: *Composition IV*, 1911, oil on canvas, 159.5 × 250.5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

The image of the horse has permeated Kandinsky's *Composition* series from the very beginning. At first, it directly reflects the relevant contents of *Revelation*;²² it then continues to exist as an essential element of the series and at the same time gradually became a test field for the abstraction of lines. In Kandinsky's other works in 1911, such as *The Rider (Lyrical)* and the woodcut cover for *Der Blaue Reiter Almanac*, we can see a similar handling of the lines of horses to that in *Composition IV* (Fig. 3). In these works, the contour line is further separated from the image of the horse without creating a sense of depth. The lines are extremely simplified, and only some of the features thought to be most typical of the horse are retained – the long triangle-shaped head, slender neck, limbs, and mane. Kandinsky's strategy of abstracting painterly lines is very similar to the evolution of Chinese hieroglyphic characters from Oracle Bone Script (甲骨文) to Small Seal Script (小篆). We use the following table to make a comparison:

²² Washton Long 1980: 109-110.

The Abstract Evolution of the Horse Image in Kandinsky's Works				
Sketch for <i>Composition II</i> 1909-10		<i>The Rider (Lyrical)</i> 1911		<i>Composition IV</i> 1911
				
The Evolution of the Chinese Character 馬 (Horse)				
Oracle Bone Script (Shang dynasty)	Bronze Script (Zhou dynasty)	Large Seal Script (Western Zhou dynasty)	Small Seal Script (Qin dynasty)	Modern Regular Script
				

The Chinese character 馬 (*Ma*, Horse) in the period of the Oracle Bone Script depicts the horse's general outline, and it still looks like a "painterly horse". In the Seal Script, the horse's head, trunk, limbs, mane and tail have all changed into smooth strokes, which is more conducive to the writing of this pictogram, so the "painterly horse" that is close to nature transformed into the "calligraphic horse". The characters that had a direct association with natural objects thus turned into imagery with certain meanings. In this process, the status of the image is gradually surpassed by the status of meaning until it finally develops into a logogram. According to paleographer Wang Guiyuan (王贵元), the decisive factor in the evolution of Chinese characters is the transformation of the character pattern from representing the image of a thing to representing the pronunciation (sound) and meaning of the word. During the Oracle Bone Script period, the sole purpose of a glyph was to reflect the concrete image of a thing; in the late Warring States period (战国时代, 475 BC-221 BC), the glyph gradually became a symbol to represent the pronunciation and meaning of the word. Since phonemes and morphemes are non-figurative, abstract, and generalized, the character pattern is required to be abstract and generalized correspondingly. Coupled with practical needs such as fast writing, Chinese characters have changed from "painting" to "writing".²³

The abstraction of Kandinsky's horse image is quite similar to the transformation of the ancient Chinese characters from "painting" to "writing". If we

²³ Wang 2010: 1-2.

say that the contour line of the horse in *Composition II* of 1909 still defines the range of color blocks that are unique to the horse, then in *The Rider* and *Composition IV* of 1911, the color of the horse body and its surroundings are not different. Outlines can be drawn in an extremely simplified and smooth manner, just like writing a hieroglyphic character, and the image of the entire horse tends to be symbolized. At the same time, the idea of “inner sound” and the “melodic elements” contained in the colors and lines are also highlighted.

We have also seen that when “writing” the horse image in *Composition IV*, Kandinsky’s brushstrokes are different from the past, communicating a sense of movement and direction. All of the lines are created in one shot and do not need to be repeatedly improved. The effect of this approach is that each part of the horse looks more dynamic and has more motivation to expand outwards, making it appear vibrant and lively. This is also similar to the aesthetics of Chinese calligraphy that emphasizes the “common origins of calligraphy and painting” (书画同源). As Chiang Yee (蒋彝, 1903-1977) says: “The beauty of Chinese calligraphy is essentially the beauty of plastic movement, not of designed and motionless shape”.²⁴ In conveying this movement, writing also needs to take into account the balance of the image (character); this balance “is achieved by instinct, and derives from the writer’s aesthetic vision”.²⁵ In Kandinsky’s case, the purpose of abstracting lines and depicting images by “writing” instead of by “painting” is also to achieve a balance between the painterly form, content and the inner spirit of the artist. This balance is not a fixed state but is instead like music: constantly changing and flowing. Therefore, lines also have start and end points like musical phrases, and there is also a certain movement trend in those lines. Chiang Yee divided the movement of Chinese calligraphy into two kinds: one is “activity in stillness” (静中之动) and the other is “activity in action” (动中之动). There is no strict boundary between the two, and they usually complement each other. The former is the direction, shape, and composition of the strokes. Without destroying the recognition of the characters, the strokes contain the trend of “organic growth”; the latter is the movement of the brush during writing.²⁶ We can see that Kandinsky’s “writing” of lines in *Composition IV* is also presented in the form of “organic growth” – the lines freely spread over the canvas, loosely depicting horses, mountains and human figures. As a result, the “inner nature” breaks through the shackles of “external nature” and continues to grow in the painting through “calligraphic nature”.

During the creation of the *Composition* series *I-IV* from 1909 to 1911, Kandinsky was chairing the New Artists Association of Munich (Neue Künstlervereinigung München). However, as his artistic style became more and more

²⁴ Chiang 1973: 117.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*: 125-126.

abstract, he gradually came to disagree with other members of the association. In the middle of 1911, Kandinsky initiated *Der Blaue Reiter* group together with Franz Marc, August Macke and Alexej von Jawlensky. Kandinsky's love for horses and knights is expressed in the pure abstract evolution of this stage. The reasons are related to the influence of German symbolism as well as his own Russian cultural background. Peg Weiss believes that gestures and movements in Kandinsky's 1911 work and even the concept of *Der Blaue Reiter* itself are related to the several symbolic oil paintings entitled *St. George* created by Hans von Marées in 1881. In addition, the popularity of St. George in Russian folk culture also affected Kandinsky. In *Der Blaue Reiter* period, he was dedicated to portraying the image of St. George in the new century.²⁷



Fig. 4. Wassily Kandinsky, *Composition V*, 1911, oil on canvas, 190 × 275 cm, Private collection

Kandinsky's rebellion against the symbolist tradition coincided with the year 1911, when he completed *Composition IV* and concentrated on writing *On the Spiritual in Art*. After achieving the abstraction of lines, he created *Composition V* (Fig. 4) at the end of that year, which reached an unprecedented degree of

²⁷ Weiss 1985: 137-145.

abstraction. In this painting, we can only see trivial, non-fixed-shape color blocks and black lines that are interlaced and calligraphic. But the abstraction of the painterly plane does not mean that the work must lack content. Kandinsky made it clear that he chose *Resurrection* as the theme of *Composition V*.²⁸ However, the imagery associated with this theme is obscure, leaving only some abstract lines and colors as clues to the viewer.²⁹ Lines and colors that do not transmit the image are responsible for creating an atmosphere related to the theme of religion. The abstract painterly form with its own spirituality has reached a pure stage and has completely risen to the metaphysical dimension. As mentioned above, since *Composition IV*, Kandinsky's lines are no longer trapped by the use of imagery but instead show the trend of "organic growth". In *Composition V*, the boundaries among different colors seem to have been lost. They seem to be placed in water, naturally spreading and blending with each other to "Let their pureness and true nature diffuse outward".³⁰ For the viewers, the perception of themes of the *Composition* series no longer happens through watching but rather through one's inner subconscious, which aids one in realizing one's more profound spirituality. So far, the concept of "composition" has achieved synchronization and unity in actual artistic practice and theoretical construction through Kandinsky's strategy of abstraction for lines, i.e., the transformation from painting to writing.

The basis of visual cultural dialogue

Kandinsky's special formal language of abstraction in painting, its similarity with writing and the possibility of analogy with other cultures have begun to arouse some scholars' thinking and exploration. For example, James Elkins connected the color blocks and lines in Kandinsky's abstract paintings that imply various objects with the symbols common in prehistoric civilization in order to understand the trichotomic images, in which there is an overlapping state of writing, picture and symbol.³¹ In other words, when abandoning the referred information and the object of imitation, and returning to the original and basic form itself, the boundaries between text, painting and sign become unclear. All three have become a kind of "language" full of "life force". The vacillating

²⁸ Kandinsky 1982 (1914): 399.

²⁹ For example, in comparison with *Composition VI*, Long has identified some of the hidden images in the painting – angels in the upper left and right corners, peaks in the middle and upper part, cities and towers, and lower saints. However, she thinks that *Composition VI* represents the theme of *The Last Judgement*, which obviously does not coincide with Kandinsky's account in the Cologne lecture (1914). See Washton Long 1980: 111-116.

³⁰ Kandinsky 1982 (1914): 398.

³¹ Elkins 2018: 141-143, 307-309.

meaning of pictures is a concept that is conducive to image research in Elkins' view, because it breaks through the solid meaning and reference as well as the specific cultural territory, making art research full of vitality.³²

Kandinsky's abstract artworks provide us with a good example. The strategy of "writing instead of painting" brings the formal elements of painting into the field between writing, picture and symbol. The form thus becomes a universal language carrier,³³ and through the processing of sentiment and consciousness it becomes a kind of spiritual artistic expression, that is, a cultural expression with "composition".

In philosophy of culture and modern art theory, the production of culture is closely related to symbolic form. A fundamental change in contemporary philosophical thinking is the so-called "linguistic turn" or "semiotic turn". According to anthropologist Leslie A. White, all cultures and civilizations depend on symbols. It is because of the generation and use of symbols that culture can be produced and exist. It is because of the use of symbols that it is possible for a culture to be immortal.³⁴

Therefore, the choice to start with symbolic behavior to interpret the characteristics of regional culture becomes the key to understanding the formation of culture. In the current era of comprehensive globalization in all fields of human civilization, symbolic forms can serve as an important link between different cultures and provide the possibility of comparative cultural research. Through symbols, we can see the basic forms and aesthetic commonalities hidden in different cultures. It is on this premise that we are able to escape the context of Western culture and understand and interpret the aesthetic connotations and spiritual concepts of Kandinsky's basic forms of abstract art from the perspective of Eastern civilization. To some extent, this also fits Kandinsky's love for East Asian art and culture and the potential influence they had on his practice.³⁵ We can say that the difference in cultural background does not prevent the "composition" style of the Western modern abstract art system and the "bamboo in the brush" style of Chinese freehand brushwork from sharing the similar and comparable artistic language and basic symbolic forms. More importantly, both emphasize the spirituality in artistic creation and pursue some kind of simple and meaningful "potential for variation" in the rhythm of pictographic writing.

³² *Ibidem*: 131.

³³ It's just as Ernst Cassirer argued in his philosophy of symbolic forms that art could be defined as a language with an independent "grammatical system"; and he even regarded art as an ideal symbolic form that exhibits the highest and purest spiritual activity. See Cassirer 1977: 21.

³⁴ White 1988: 31.

³⁵ Kandinsky cited many examples of Chinese art and culture in his theoretical writings, such as *Point and Line to Plane* (1926), to illustrate the principles of the basic forms of art. Besides, the theosophical doctrines that Kandinsky admired were also inspired by Buddhism and Eastern culture.

For Ernst Cassirer, symbols are the basis of all human intellectual and conscious activities. As a form of symbols, artistic creation is the process by which the subject (artist) regards the object as a pure form and produces aesthetic value from it. Cassirer points out that the artist's vision cannot passively receive and record the impression of things. Only through active and constructive activities can we discover the beauty of natural objects.³⁶ On the basis of Cassirer, Susanne Langer expresses the symbolic form of art as an emotional or presentational symbol. This kind of symbol does not refer to specific things, but it instead expresses inner emotions and the subject's experience through symbols, which it shows objectively.³⁷ Based on this, looking at the Western abstract art movement in the early 20th century, we find that a major aesthetic-sociological goal of art pioneers, including Kandinsky, is to sublimate and abandon the representation and imitation of the real world, to break the gap in specific cultural traditions, and to emphasize the linguistic symbol of art itself. In the context of the spirit of artistic self-discipline, abstract artists give the form in painting a metaphysical meaning and a dimension of personal interpretation, which, on the one hand, reveals the powerful plasticity of the abstract symbolic form; on the other hand, it gives the artwork common attributes from a certain cultural perspective.

As one of the most representative figures of the Western abstract art movement in the early 20th century, Kandinsky developed an artistic practice that simultaneously allowed for the evolution of pure abstraction in and the maturation of abstract art theory. In the self-construction of the "significant form", Kandinsky used the concept of "composition" to summon the universality and eternal inner emotion of art, that is, the "internal necessity" of art. Through specific abstract symbols, supplemented by the strategy of "pictographic writing", this idea of "internal necessity" is expressed, and Kandinsky's theoretical expression echoes the traditional Chinese aesthetics that also pursue a certain degree of non-figurativeness and an "in-between" state of resemblance and dissimilarity.

In the book *Chinese Landscape Painting as Western Art History*, which compares the traditions of landscape painting between China and the West in different eras and historical contexts, James Elkins admitted frankly that the huge difference between Chinese and Western art makes any comparison seem quite problematic. And the discussion about how to understand another culture may seem merely an abstract philosophical debate. However, this kind of bold dialogue across time, space and culture is always beneficial. It gives us "the opportunity to contemplate an historically conscious tradition of art that is not a version of itself".³⁸

³⁶ Cassirer 1986: 192.

³⁷ Langer 1986: 51.

³⁸ Elkins 2010: 64-65.

Perhaps we can say that Kandinsky's case reveals to us the shared symbolic mechanism behind different art cultures, which not only bring new cultural horizons and interpretative dimensions to modern Western abstract art, but it also opens the possibility of dialogue between different cultures in the East and the West.

References

ASHMORE, J.

- 1977, *Sound in Kandinsky's Painting*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", XXXV, 3: 329-336.

CASSIRER, E.

- 1944, *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Haven, Yale University Press; *An Essay on Man (人论)*, trans. by Gan Yang, Shanghai, Shanghai Translation Publishing House, 1986.
- 1977, *Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache*, Darmstadt, WBG.

CHEETHAM, M.

- 1991, *The Rhetoric of Purity. Essentialist Theory and the Advert of Abstract Painting*, Cambridge - New York - Port Chester - Melbourne - Sydney, Cambridge University Press.

CHIANG, Y.

- 1973, *Chinese Calligraphy: An Introduction to Its Aesthetic and Technique*, Cambridge (MA), Harvard University Press.

CLUNAS, C.

- 1997, *Art in China*, Oxford, Oxford University Press.

ELKINS, J.

- 1999, *The Domain of Images*, Ithaca, Cornell University Press; *The Domain of Images (图像的领域)*, trans. by Jiang Qigu, Nanjing, Jiangsu Phoenix Fine Arts Publishing, 2018.
- 2010, *Chinese Landscape Painting as Western Art History*, Hong Kong, Hong Kong University Press.

GILES, H.

- 1905, *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*, Shanghai, Keloy & Walsh.

GOLDING, J.

- 2000, *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still*, New Jersey, Princeton University Press.

HAHL-KOCH, J.

- 1993, *Kandinsky*, New York, Rizzoli.

HENRY, M.

- 1988, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Paris, François Burin; *Seeing the Invisible: On Kandinsky*, trans. by Scott Davidson, London - New York, Continuum, 2009.

LINDSAY, K., VERGO, P. (eds)

- 1982, *Kandinsky, Complete Writings on Art*, London, Faber and Faber.

- KUSPIT, D.
 – 1989, *A Freudian Note on Abstract Art*, “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, XLVII, 2: 117-127.
- LANGER, S.
 – 1953, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner’s Sons; *Feeling and Form (情感与形式)*, trans. by Liu Daji et al., Beijing, China Social Sciences Press, 1986.
- MALEVICH, K.
 – 1995, *Collected Works in Five Volumes (Sobranie sochinenii v pyati tomakh)*, vol. 1, Aleksandra Shatskikh (ed.), Moscow, Gilea.
- RINGBOM, S.
 – 1970, *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Åbo, Åbo Akademi.
- SHORT, C.
 – 2009, *The Art Theory of Wassily Kandinsky, 1909-1928: The Quest for Synthesis*, Bern, Peter Lang Publishing.
- WANG, G.
 – 2010, *The Motivation and Mechanism of the Evolution of Chinese Characters*, “Studies in Philology (China)”, (语文研究), 3: 1-6.
- WASHTON LONG, R.
 – 1980, *Kandinsky: The Development of an Abstract Style*, Oxford, Clarendon Press.
- WEISS, P.
 – 1985, *Kandinsky and the Symbolist Heritage*, “Art Journal”, XLV, 2: 137-145.
- WHITE, L.
 – 1949, *The Science of Culture: A Study of Man and Civilization*, New York, Farrar, Straus and Giroux; *The Science of Culture: A Study of Man and Civilization (文化科学：人和文明的研究)*, trans. by Cao Jinqing, Hangzhou, Zhejiang People’s Publishing House, 1988.
- ZHANG, S.
 – 1988, *Aesthetic Thoughts of Zheng Xie*, “Journal of Peking University (Philosophy and Social Sciences)” (北京大学学报-哲学社会科学版), 4: 27-35.
- ZONG, B.
 – 1981, *The Aesthetic Promenade*, Shanghai, Shanghai People’s Publishing House.

SUNA NO BI 砂の美. A CRITICAL APPRECIATION OF SAND IN JAPANESE KARESANSUI 枯山水GARDENS

Rudi Capra

Abstract

The paper offers a critical appreciation of sand in the Japanese tradition of karesansui 枯山水gardens. At first, sand is approached from a phenomenological standpoint, then described in relation to the Daoist ideals of “blandness” (dan 淡) and its original function in Shinto shrines. The following sections draw an East-West comparison between the sand garden at Ginkaku-ji 銀閣寺 and the sand sculptures by the Basque artist Andoni Bastarrika, and between the sand garden at Shisen-dō 詩仙堂 and the Renaissance garden at Villa di Castello. The main purpose is to illustrate the philosophical significance of sand in respect to the aesthetic expression of such Buddhist-influenced notions as ku 空 (“emptiness”), yuge 遊戯 (“play”), kire-tsuzuki 切れ続き (“cut-continuance” or “dis/continuity”) and the dialectic of conventional and ultimate reality.

A phenomenological description of sand

In Merleau-Ponty’s view, phenomenology is a “philosophy for which the world is always ‘already there’ before reflection begins,” interested in “re-achieving a direct and primitive contact with the world, and endowing that contact with a philosophical status”.¹ Therefore, a phenomenological analysis operates as a contextual mirror that reflects the dialogical encounter between senses and sensed, which always takes the form of a reciprocal exchange of question-and-answer: “a sensible that is about to be sensed poses to my body a sort of confused problem”.² The “problem” of this description is sand, taken in its most general sense.

Recent scholarship in phenomenology shows an increasing interest in environmental studies, analysing such phenomena as climate, natural resources,

¹ Merleau-Ponty 1962: vii.

² *Ibidem*: 259.

archaeological sites, urban living and natural elements. The list is too long to exhaust, but includes, for instance, rocks,³ stones,⁴ water in urban planning,⁵ the concept of landscape,⁶ wind and atmosphere,⁷ monuments,⁸ urban, residential, and domestic places.⁹

Despite the growing attention to environmental studies and concerns, phenomenology has shown very little interest in sand, and sand has never been the subject of a monographic study in phenomenology. This is appalling, because sand is, after water, the second most used natural resource on earth. Although it is rarely mentioned or considered, and not frequently encountered within an urban landscape, sand is simply necessary for producing such indispensable and widely spread materials as glass, asphalt, concrete, not to mention the silicon chips that allow me to write this article on a computer. Being a finite resource, its progressive depletion constitutes a serious environmental concern.¹⁰

Perhaps, sand has been neglected in philosophical and phenomenological studies due to being elusive. The elusiveness of sand is evident both from a material, sensuous point of view and from a conceptual, terminological perspective. In respect to other soft, impalpable or unobtrusive elements and forces, such as water, or wind, sand varies its chemical composition and properties, manifesting through a wide variety of shapes, colours, temperatures and origins. In addition to that, the lack of philosophical interest in sand may derive from its apparent unsuitability for human life and purposes.

At first glance, a sandscape does not differ consistently from other landforms. A sandscape may remind an unaware observer of a dry plateau, or a hilly terrain covered by grass. In respect to a plateau or a hill, the first difference one may perceive is probably tactile: when a foot steps on a dune it plunges downward. The more one pushes in search of a foothold, the more one realizes the intrinsic precariousness of sand. If our hypothetical observer, or traveller, would dare plunging the hands into the dunes, water would probably inspire the first intuitive elemental association. After all, sand, exactly like water, slips through the fingers and adapt itself to every container.

If our traveller could then find a shady spot, unroll a carpet and take some rest while preparing some tea, maybe even camping for one or two days, the

³ Klaver 2001.

⁴ Tilley 2004.

⁵ Dick 2014.

⁶ Tilley 1997; Howard, Thompson and Waterton 2012.

⁷ Ogawa 1998.

⁸ Tilley 1997.

⁹ Rezeanu 2019.

¹⁰ Wesley and Puffer 2019.

sandscape would unavoidably, and increasingly, manifest its precarious, changeable nature. A time-lapse shooting in a sandy desert reveals the extraordinary effect of winds and weather on the dunescape. Changeable tides, varying in intensity and direction, shaping all sorts of forms and figures. A geological classification divides the dunes in five types (crescentic, parabolic, dome, star and linear). Local languages and dialects include additional terms to describe the dunes: Kazakh barchan (crescent moon-shaped, wider than long), Arab seif (sword-shape dunes) and others. In summary, a sand field is an intrinsically mobile landscape. In this sense, sand is materially elusive.

Yet, sand is also conceptually elusive. Water can be saline water, sweet water, polluted water, clear water, blue water, green water, mineral water, sparkling water, but it is invariably composed by a mixture of hydrogen and oxygen. By contrary, there are countless types of sand, all originated from the erosion of rocks and minerals. There is calcium sulphate sand, calcium carbonate sand, quartz sand, coral sand, aragonite sand, volcanic sand, garnet sand, olivine sand, magnetite sand, and others. There is no single invariable element that corresponds to the single invariable term “sand.” The term embraces a whole family of fine materials, each with specific thermal and chemical properties, microscopic structure, weight and colour. Hence, a phenomenological analysis of sand determines elusiveness as its first fundamental characteristic.

Furthermore, a hypothetical traveller in a sea of dunes would easily detect a second aspect that is immediately evident in a subjective encounter with the sand: its neutrality. I take the term “neutrality” in its etymological sense, from Latin *ne-uter*, “none of the two,” “not-this, not-that.” In this context, neutrality means a state of sensuous blandness and impartiality, because it implies the absence of dominant features or forces. For instance, the typical soundscape of a sandscape includes the howling of the wind, the rustling and crumbling of the dunes, eventually the patient roaring of the sea. Briefly, the seamless neutrality of a sandscape brings out in plain evidence the invisible forces that contributed to shape it. Contrasted with the inert background, all the sounds, colours and smells erupt vividly to the senses.

This becomes far more noticeable in the olfactory experience of petrichor¹¹, typical of dry landscapes. After long periods of dry weather, plants exude an oil that impregnates fine-grained soils. The first raindrops trigger the cyanobacteria living in the soil to produce geosmin, the compound that diffuses the characteristic musty, muddy, argillaceous odour that is nowadays known as petrichor. It is the neutral olfactory field of sandscapes that allows the emergence of petrichor in its full, pleasantly intoxicating scent. It is precisely the blandness of sand that allows the full blooming of indirect

¹¹ A neologism dated 1964, from Greek *ichor*, the ethereal blood of Ancient gods, and *petros*, “stone”.

tactile, olfactory, visual and aural conditions, such as temperature, petrichor, mirages and winds.

In this sense, a sandscape acts like a mirror, reflecting upon an inert background the surrounding weather. This is not a trivial observation, as it does not extend to most natural and urban environments. This is particularly true in the case of mirages, optical phenomena generated by extreme heat and peculiar light conditions. The optical refraction of distant sights is dependent upon the neutrality of the sandscape for its manifestation. Sand itself reflects the weather conditions through the tactile perception: fine and granulose with dry weather, wet and thick with humid weather, muddy and pasty with the rain, lashing and impalpable with the wind. Being a poor thermal conductor, sand can become terribly hot during the day, and terribly cold during the night. This virtue of being neither hot nor cold, neither this nor that, exemplifies, also from an etymological perspective, a fundamental neutrality.

Therefore, a subjective encounter with sand reveals two basic features: its elusiveness (visual, tactile, linguistic, conceptual) and its neutrality, understood as a lack of distinctive and permanent qualities. Both features express a fundamental alterity, if not hostility, in respect to human life and needs. Merleau-Ponty claims that, in addition to the “positional spatiality,” the body has a “situational spatiality” that implies the orientation toward a set of affordances, actual or possible tasks.¹² From this point of view, a sandscape does not offer significant affordances to most living creatures. It is perpetually unstable. It provides few or no resources at all and is associated with extreme temperatures, scarce vegetation, no food, no water, no landmarks, no shelter. It offers little or no reliable information for structuring space, in an analogous (but different) fashion to the way in which Gibson describes a fog so dense that “the light could not reverberate between surfaces but only between the droplets or particles in the medium”.¹³

Whereas Gibson conceives of an unstructured light that radiates in all directions and without gradations of intensity, by virtue of which “the environment is not specified and no information about an environment is available,” a sandscape itself is an environment, filled with information available to the wanderer. Nonetheless, the persistent instability of the sandscape prevents the structuring of this information into stable, reliable patterns, reducible to one or more affordances, persisting in a state of alterity. A sandscape is then neutral in the etymological sense, *ne-uter*: “not-this, not-that”.

¹² Merleau-Ponty 1962: 129.

¹³ Gibson 1986: 52.

Neutrality as potency

Already in the *Daodejing*, nature is described as a force that is fundamentally other, neutral, in respect to human feelings and expectations. Not plainly benevolent, not necessarily malevolent: nature is “not humane” (buren 不仁), it rejects all forms of partiality.¹⁴ Nonetheless, the non-quality of being neutral appears as the universal indeterminate source of all particular determinations: in Chapter 12 is written,

The five colours
make one's eyes blind. [...]
The five tastes
make one's palate obtuse.
The five tones
make one's ear deaf.¹⁵

Even though there is certainly an ascetic nuance in this passage, I believe Moeller has a point in identifying the major theme of the chapter not in plain abstention, but rather in the necessity to keep “a taste for the tasteless”.¹⁶ The clear prevalence of a single colour, flavour or tone leads to the loss of a balanced taste, exactly as the clear prevalence of a single species can destroy an ecosystem. The balanced neutrality (or “impartiality”) of nature is an inexhaustible source of forms, colours, tones and affordances.

This aspect partially explains the traditional fondness of Daoist literature for water and water-related imagery. Water is soft, transparent, colourless and flavourless, but precisely this blandness constitutes an inexhaustible source of flexible strength and transformative power. Despite its apparent softness and its tendency to surrender to the environment, water erodes entire valleys and is ultimately able to shape the environment. This peculiar combination of neutrality and resourcefulness is also reflected in the element of sand.

In fact, sand and water share several features. Both are perpetually elusive and unstable, unsuitable for human settlement. Both serve a wide variety of productive, technological, ritual, religious, practical purposes. Both are subject to weather conditions, shaped by winds, structured in waves. Both are inert

¹⁴The most significant passage occurs at the beginning of Chapter 5 of the *Daodejing*. In the beautiful translation of Hans-Georg Moeller: “Heaven and Earth are not humane. /They regard the ten thousand things as straw dogs. /The sage is not humane. /He regards all the people as straw dogs.” Besides the obvious critique to Confucian moralism, the chapter “is one of the most outspoken nonhumanist chapters in the *Laozi*” and presents the ideal sage as “totally unbiased and impartial – and void of one-sided emotions” (Moeller 2007: 12).

¹⁵All extracts from the *Daodejing* refer to the translation by Hans-Georg Moeller (2007).

¹⁶Moeller 2007: 29.

masses that can be aroused to the point of causing great destruction. Both tend to slip through fingers and adjust their shape to the container. Both form huge deserts. The Japanese tradition of karesansui gardening is manifestly aware of the physical and metaphorical proximity of sand and water. More fundamentally, sand and water share blandness, a fundamental attribute of the dao 道 as illustrated in Chapter 35:

How bland – it is without taste!
Looking at it
does not suffice to see it.
Listening to it
does not suffice to hear it.
Using it
cannot exhaust it.

Exactly as the dao 道, sand appears flavourless (wuwei 無味), inactive (wuwei 無為) and bland (dan 淡). Yet, listening and hearing are not sufficient to comprehend the powerful forces that have concurred in creating sand and shaping a landscape. Likewise, the function (yong 用) of sand is virtually inexhaustible (bu zu ji 不足既).

This neutrality, referred to as “blandness” (fadeur) in a monographic essay of François Jullien, has been defined as “the common ground of all currents of Chinese thought”.¹⁷ As an aesthetic quality, it is characterized by a distinctive lack of distinctive qualities; as an experience, it is “that phase when different flavours no longer stand in opposition to each other but, rather, abide within plenitude”.¹⁸

In fact, a peculiar taste for the tasteless is already evident in ancient Chinese ink wash landscape paintings, in which the blank, pale background embraces the melting of the most diverse shapes and substances: waves, clouds, plains, fogs, torrents, wetlands, winds, all elements merge and abide in the plenitude of the void. Ancient critics reassume this aspect with a single word – dan 淡, “bland,” that can also mean “indifferent,” “detached”.¹⁹ This aesthetics of blandness was ultimately built upon wide areas of blank space. After all, the technique of “leaving-blank” (liubai 留白) was (and still is) a recurrent ordering principle in traditional Chinese landscape painting and gardening art.

Yet, this “blandness” does not merely express an aesthetic principle, but also a worldview deeply affected by the passing of time and, increasingly after the advent of Buddhism, infused with a poignant sense for the beauty of empti-

¹⁷ Jullien 2004: 25.

¹⁸ *Ibidem*: 24.

¹⁹ *Ibidem*: 43.

ness. In the tradition of Japanese karesansui 枯山水 (dry-landscape) gardens, whose deep connection with Zen Buddhism has been discussed at length, sand becomes a recurrent element due to its innate representational potency.²⁰ Sand works as a polysemic material that, depending on the case, hints at the babbling of water, the flowing of time, the eternity of change, the omnipresence of voidness. Following the natural sensitivity of Chinese thought to analogies between microcosm and macrocosm, the small karesansui gardens replicate majestic landscapes (sansui 山水) in which mountains (san 山) and streams (sui 水), allegories for different aspects of reality, the hard and the soft, the solid and the fluid, the unmoving and the ever-flowing, are replaced by massive rocks and oceans of sand or gravel.²¹

The influence of Buddhism favoured the progressive diffusion of karesansui gardens during the Muromachi period (1333-1573). The architectural style known as shinden 寝殿, typical of Chinese aristocratic mansions, evolved to the more austere shoin 書院. Gradually, in the shoin, the garden became less a space to be walked in or assigned to a ceremonial function, and more an object of contemplation. In the “contemplation gardens” (kansho-niwa 観賞庭), sand often marks the “liminal spaces” (kekkaï 結界) that separate the mundane from the sacred, or in the case of a temple, daily activities from contemplation. Sometimes, sand is merely a pale background for asymmetrical compositions of rocks and gravel. But in many cases, the creative flair of monks and gardeners is expressed precisely through the polysemic potency of the sand element.

However, it is important to note that sand had already acquired a sacred connotation in Japanese religion well before the spread of Buddhism during the Asuka period (538-710). One of the most ancient Japanese terms to indicate a “garden,” niwa 庭, originally referred to a ritual space in Shinto shrines, covered and delimited by sand.²² The conjunction of these liminal spaces (yuniwa 齋庭) served as religious and political spaces for the realization of official ceremonies; small sand mounds known as kiyome no mori 清めの盛り were employed in ritual purifications.²³ Sand, especially the white sand from Shirakawa (Shirakawa no suna 白川の砂), abundant in the Kyoto area, became a symbol of purity and cleanliness. Possibly, sand was also an implicit reference to the cosmogonic myth of Japan, in which two deities draw sandy islands from the sea with a

²⁰ The compositional strategies employed in Japanese rock and sand gardens show that Zen priests were familiar with (and therefore indebted to) the Chinese tradition of landscape gardening and landscape painting, as illustrated by Wybe Kuitert, “Composition of Scenery in Japanese Pre-Modern Gardens and the Three Distances of Guo Xi” in *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, 33, 1: 1-15.

²¹ Parkes 2000: 92.

²² Berthier 2000: 46.

²³ Mansfield 2009: 17.

spear.²⁴ After the creation of the islands, the couple gave birth to several kami, among which was Iwasuhime-no-kami, a divine princess who was intimately related to the element of sand.²⁵

The Shinto habit of composing sandy mounds (such as the *kiyome no mori* 清めの盛り) and sand patterns in the form of swirls, circles and waves (known as *samon* 砂紋), was then reabsorbed in the cultural texture of Zen Buddhism, acquiring new perceptual and conceptual configurations. The adjectives usually employed to describe the sand (white, neutral, blank, bland), imbued with Daoist and Buddhist nuances, all point to the original indeterminacy that has no form and allows, by virtue of being formless, the contingent determination of every form.

An East-West perspective: Sand Art between metonymies and mimesis

The renowned site of Ginkaku-ji 銀閣寺 is a place where the aesthetic potency of the sand element is fully actualized. This Kyoto temple, formerly a retirement villa of the shogun Ashikaga Yoshimasa 足利義政 (1436-1490), includes a sand garden consisting of the *kogetsudai* 向月台 (“moon-viewing platform”), a conical sand dome with a flat summit, and the *ginshadan* 銀沙灘 (“silver shore,” also known as “sea of silver sand”), a dry lake of white sand raked in striped patterns (Fig. 1, the *kogetsudai* on the right).



Fig. 1

²⁴ Nitschke 2003: 14.

²⁵ Berthier 2000: 47; Russell Coulter and Turner 2000: 246.

Generally associated with Mount Fuji and one of its lakes, these sand sculptures may symbolize, more basically, the foundational elements of all painted and actual “landscapes” (sansui 山水): mountains (san 山), solid materializations of concentrated cosmic energy; and flowing water (sui 水), ever-changing and omni-pervasive, perpetually in motion, evokes an intuitive proximity with the effortless and invisible action of time. As illustrated by Parkes, since ancient times mountains were considered as concrete embodiments of cosmic forces:

What is significant here is not so much the idea of rock as bone of the earth but of stone as a concentration of earth’s ‘essential energy.’ [...] Mountains as the most majestic expressions of natural forces were regarded as especially numinous beings: Five Sacred Peaks stood for the centre of the world and its four cardinal points. Rocks were thought to partake of the powers of the mountain less through their resembling its outward appearance than for their being true microcosms, animated by the same telluric energies that form the heights and peaks. In relation to the basic element of water, which is yin, rock in its hardness again manifests yang energy.²⁶

Bodies of water were also endowed with a peculiar significance, especially in the Daoist tradition. Water shows a paradoxical combination of strength and softness, it is perpetually in motion and steadily identical to itself, characteristics that were ideally associated with the Daoist sage, who operates with the utmost efficacy and without egoistic involvement, mirroring the action of water:

While water is the softest of all materials, it still can tackle and overcome the hardest stone. It cannot be “changed.” It permanently and naturally follows its steady course without any effort.²⁷

In respect to a rock or a mountain, the kogetsudai appears truncated, soft, sketched, still in the act of formation or already in the act of dissolution. In respect to a body of water, the ginshadan appears crystallized, frozen, candied in silver, petrified, seized in the velvety stillness of the early morning low tide. Both elements are thus neutralized, i.e., made neutral in respect to their most evident perceptual and symbolic quality: the mountain is deprived of its strength, hardness, immutability; the sea is abstracted from its incessant, disorderly movement. In the Ginkaku-ji sand garden, natural forms plunge in the undifferentiated fadeur, the neutral invisible source of all visible differences.

In considering, instead, the sand sculptures by the artist Andoni Bastarrika, we find a masterful exemplification of the mimetic style of sand art that, still nowadays, prevails in Western sand gardens and sand art exhibitions. These majestic sculptures, carefully crafted and decorated with coloured powders, strike

²⁶ Parkes 2000: 90-92.

²⁷ Moeller 2007: 180.

the observer due to their astonishing mimetic virtue: the shark, for instance, is so realistic it could certainly be confused with a real one, and even scare a strolling bather (Fig. 2). Sand is not appreciated for its neutrality, but rather for its ductility; or rather, neutrality is not cherished due to its vague lack of definite qualities, but due to its precise capacity to embody definite forms.²⁸



Fig. 2

The sand sculptures by Bastarrika replace the represented object within an artistic logic of mimetic resemblance; the striking degree of similarity is an active quality that shocks and captivates the observer, following the trend of illusionistic realism. Even though so-called “illusionistic realism” defines more a pictorial approach than an actual current, or school, it exemplifies the traditional conception of mimesis as faithful, almost illusionistic representation of reality. It presents an increasingly accurate depiction of the visual, perspectival appearance of things, with the implicit purpose of playing (“illude” from *illudĕre*) with the perceptual faculties of the observer. Such artistic ambition is perfectly exemplified in the famous, ancient story of Zeuxis and Parrhasius.²⁹

On the contrary, Japanese sand gardens dilute the vivid figures and colours of reality into the pale, amorphous void of a sandscape. There is not a univocal way to define and distinguish metonymy, but there is a general consensus on the

²⁸ Upon being treated with water, glue, or other adhesive substances.

²⁹ According to the legend, Zeuxis and Parrhasius were the best painters of the 4th Century BCE in Greece. In a competition between the two, Zeuxis painted grapes so realistic that birds saw the image and attempted to eat them. Then, Zeuxis asked Parrhasius to lift up the curtain and show his painting, but the curtain itself was painted. Having tricked a fellow artist, Parrhasius was declared the winner.

concept that metonymy works by association, connecting things that are different. In this perspective, the sand garden at Ginkaku-ji constitutes, as most sand gardens, a visual metonymy: in the juxtaposition of sand and natural elements we discover a non-mimetic relationship between sandscape and landscape. In other words, the implicit comparison of natural elements and sand forms exhibits a gap that needs to be filled and explored by the imagination. The observer is then invited to actively venture into a reflexive, even interpretive effort. In the encounter with a sand garden, the raw neutrality of sand represents then an occasion for the displacement of sense and meaning.

This aesthetic mechanism is particularly effective when the artificial sandscape establishes a dissonant, even conflicting relationship, with the surrounding natural scenery. By “borrowing the scenery” (shakkei 借景), the gardeners highlight the sharp contrast between the dead, empty precinct of sand and the outer, lively, luxuriant beauty of a seasonal, changing world. The principle of “borrowed scenery” (C. jiejing, J. shakkei 借景) refers precisely to the idea of incorporating in a garden part of the surrounding landscape. It is an important aesthetic concept in garden-making, both in Chinese and Japanese cultures.

The flowing of time, imperceptible to a naked eye gazing at the landscape, is evoked even more directly by the unchanging blankness of the sandscape, which hints to the fundamental emptiness lying behind natural phenomena. On the one hand, the seasonal, changing world reminds the universal law of “impermanence” (Pali: *aniccā*) that, according to the Buddhist view, affects all existing forms. On the other hand, the dry, unchanging precinct of sand reminds that all existing forms are therefore empty at their core, devoid of any permanent feature, aspect, element or soul. Precisely this interplay, more than any painting or treatise, can manifest the central idea expressed in the Heart Sutra, that “form is emptiness, emptiness is form.”

An East-West perspective: gardens of emptiness, gardens of forms

The philosopher Shinichi Hisamatsu 真一久松 has suggested that Japanese “rock gardens” (sekitei 石庭), should rather be called “gardens of emptiness” (kutei 空庭), clearly alluding to the pervasive influence that the Buddhist notion of “emptiness” (ku 空) had on the development of Japanese arts and aesthetic taste.³⁰ Originally, Buddhist emptiness refers to the principle that all phenomena in the universe are empty of permanent nature or intrinsic essence. For this reason, the conventional world of forms and things we inhabit is just one truth; the other truth is the realization that all the universe manifests itself

³⁰ Hisamatsu 1971: 88.

as empty of permanent nature or intrinsic essence. Buddhism predicates the coexistence and co-dependence of the two truths.³¹

From an existential point of view, this doctrinal point is also expressed as the duality of “conventional” and “ultimate” reality. Conventional reality is the habitual realm of ordinary life and natural phenomena; to recognise ultimate reality means to see all things as emptiness. Nāgārjuna stressed the complementarity of the two: “Without a foundation in the conventional truth the significance of the ultimate cannot be taught. Without understanding the significance of the ultimate, liberation is not achieved”.³²

Understanding ultimate reality as emptiness demands a momentary leap back from conventional reality, before realizing the fundamental continuity between the two. This movement is mirrored by the aesthetic structure of *kire-tsuzuki* 切れ続き (“cut-continuance”), a foundational principle of Japanese aesthetics.³³ A sand precinct operates in the same fashion, operating a spatial and morphological cut from the surrounding nature while setting at the same time the opportunity for a renewed continuity. In this regard, sand is inert and dry, the opposite of water; nonetheless, a chiselled mass of sand appears homogeneous, opaque and smooth, similar to a pond. Then, the cut establishes a metonymical continuity: what is not-water and without-water is precisely perceived as water, leading to a paradox that is well illustrated by the words of art historian Yoshinobu Yoshinaga in describing *karesansui* as “an attempt to represent the innermost essence of water, without actually using water, and to represent it even more profoundly than would be possible with real water”.³⁴

In Shinto shrines, sand originally cut off a limited area from the surrounding nature, designating a sacred precinct assigned to rites and ceremonial offerings; the cut was not meant to sever a connection with the natural world, but on the opposite, to reinforce it. In a similar way, sand operates in Japanese *karesansui* as the negative term of a dialectic structure, negating the movement and liveliness of

³¹ As explained by Garfield, “suppose that we take a conventional entity, such as a table. We analyze it to demonstrate its emptiness, finding that there is no table apart from its parts, that it cannot be distinguished in a principled way from its antecedent and subsequent histories, and so forth. So we conclude that it is empty. But now let us analyze that emptiness—the emptiness of the table, to see what we find. What do we find? Nothing at all but the table’s lack of inherent existence. The emptiness depends upon the table. No conventional table – no emptiness of the table [...] Emptiness is hence not different from conventional reality—it is the fact that conventional reality is conventional” (2002: 38-39).

³² Garfield 1995: 296.

³³ Even before the advent of Buddhism, the mechanism of *kire-tsuzuki* 切れ続き as dis/continuity was already codified in ritual and architectural practices. Ōhashi, translated from Italian: “The first approach to *kire*, to the ‘dis/continuity’ between nature and technique, already lies at the origins of the culture of *shinto*” (Ōhashi 2018: 42).

³⁴ Mansfield 2009: 46.

the natural world in order to reaffirm it on an indirect scale, metonymically. This is particularly evident in the garden of Shisen-dō 詩仙堂, in which round bushes of azalea face a white, round boulder on a pale, carefully raked sand ground (Fig. 3). In early spring or autumn, when the azaleas are in full blossom, the chromatic contrast appears particularly sharp. From a Buddhist perspective, the interplay of colours, forms, materials and surfaces, of grass and sand, reflects the interplay of ultimate and conventional reality, emptiness and phenomenal world, to the extent that karesansui gardens may also be named, citing another influential notion of traditional Japanese aesthetics, *yugetei* 遊戯庭 (“gardens of play”).³⁵



Fig. 3

³⁵ Ōhashi explores the concept of *yuge* 遊戯 in relation to the Ryōan-ji 龍安寺. Translated from Italian: “Which word is able to express that which is at work in this garden? A first clue is the fact that the domains of religion and art are here mutually transparent and permeate each other. In other words: who gained the access to this garden, can freely enter and leave both worlds, without being hindered by the borders. We have already seen this freedom (*jizaisei*) in the figure of the *arhat*, who infringes everyday life just to come back to it. [...] He possesses the freedom to move between the two planes. This “free play” in Buddhist terminology is defined as *yuge* 遊戯, a concept that indicates the highest degree both in religious practice and in figurative arts” (Ōhashi 2018: 99).

In the asymmetrical, austere arrangement of karesansui gardens, the bland, neutral character of sand illuminates the co-dependence of emptiness and natural phenomena. In the Buddhist view, the mutable, impermanent world of natural forms and the unchanging emptiness that lies at their core are one and the same, and by discovering this inherent ambiguity one realizes the true nature of things in its “suchness” (nyo 如). Talking about the Ryōanji, arguably the most famous karesansui garden, Parkes writes: “The rocks and gravel at Ryōanji, in being like mountains and waters but cut off from nature and dried up, conceal the mutable outward form of natural phenomena and thereby reveal their true form: suchness, as being one with emptiness”.³⁶

The aesthetics of karesansui shows a striking difference with the Western tradition of formal gardens, a tradition that is the implicit vehicle of a different, contrasting worldview, built around the notion of cosmos as an ordered space that is organized by intelligible laws expressed through mathematical principles.³⁷ The tradition of formal gardens, inspired by Roman villas and medieval monastic gardens, and perfected during the Renaissance and greatly influential in the subsequent development of French gardens, is based upon the principle of imposing order over nature through symmetrical layouts and geometrical patterns.³⁸

Among the brightest examples of formal gardening stands the garden of Villa di Castello, country residence of Cosimo I de’ Medici (1519-1574), Duke of Florence and Grand Duke of Tuscany. The lunette painted by Flemish artist Justus Utens (1599) illustrates in a wide angle view a harmonious grid of luxuriant squares and walking paths, decorated by sculptures, small buildings, stairways and fountains axially disposed (Fig. 4). Even in this case, the paradigmatic aspect of a formal garden creates a sharp contrast with the surrounding landscape, opposing the order of the garden to the untamed wilderness of the scenery.

In this perspective, the interplay of garden and landscape does not merely assume a metaphysical connotation, but also a political one: the aesthetic arrangement of a garden, a landscape, a space, can also be read as an ideological map that illustrates the relation of production, exploitation, domination and alienation.³⁹

³⁶ Parkes 2000: 136.

³⁷ The idea of an intelligible cosmos (from the Greek *kosmos*, “order”) that is entirely explainable and understandable in the rules and principles of mathematics is obviously indebted to the historical influence of Pythagoreanism, whose influence in the Middle Ages and Renaissance was extensive (see for instance Allen 2014; Hicks 2014). Marsilio Ficino (1433-1499), Pico della Mirandola (1463-1494), Nicolaus Copernicus (1473-1543) and Johannes Kepler (1571-1630) are among the notable thinkers who described the universe in the terms of a Pythagorean cosmology (see for instance Heninger 1974, Kristeller 1979).

³⁸ Laird and Palmer 1992.

³⁹ Cosgrove 1989: 122.

Starting from the Renaissance, private gardens often became symbols of courtly magnificence or bourgeois ambitions, expressing either monarchic and aristocratic power or the commercial interest of the merchant class through the exhibition of refined symmetries, monuments, statues, fountains and the implementation of horticultural and hydrological technologies.⁴⁰ After all, it is precisely during the Renaissance that the rational allocation of space becomes increasingly related to the control of people, within a socio-political context in which “discipline can only be effective through the control and structuring of space”.⁴¹

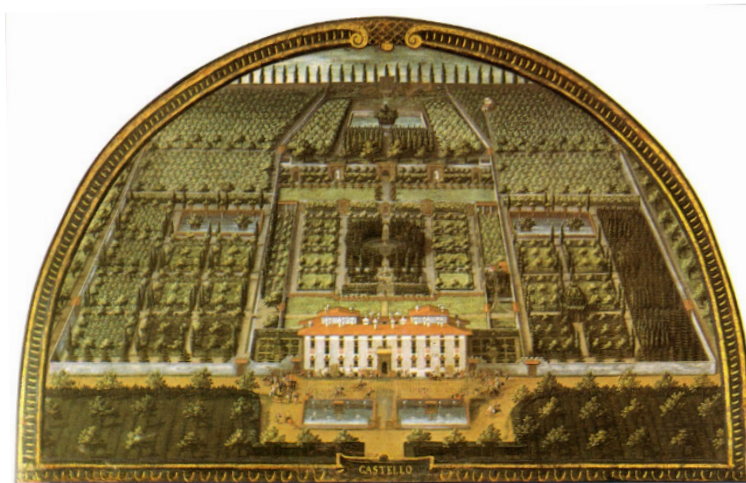


Fig. 4

Hence, it is no surprise that the anarchic neutrality of sand has no place in a formal garden. Odourless, formless, lifeless, blown away by the wind, mudded by the rain, sand is resistant to any organizing principle, evades all structural configurations. Perhaps it is not by chance that the writer Kōbō Abe 公房安部 chose a remote dunescape as the ideal setting for his existentialist novel, *Woman in The Dunes* (Suna no onna 砂の女, 1962). The protagonist, trapped in a sandy cave with a widow for days, months, years, gradually loses contact with social norms, social conventions, even with his social persona. The desolate, unescapable emptiness of the dunescape becomes, in the end, almost a relief from the

⁴⁰ Among the implications of the concept of landscape, Cosgrove lists “the idea of human intervention and control of the forces that shape and reshape our world.” Anthropoc elements within a landscape, and even more evidently within a garden, suggest “that geography is everywhere, that it is a constant source of beauty and ugliness, of right and wrong and joy and suffering, as much as it is of profit and loss” (Cosgrove 1989: 121-122).

⁴¹ Foucault 1977: 228.

burden of the social nexus. Once more, sand becomes a milieu of emptiness, ideally opposed to the realm of forms.

Several Buddhist authors and treatises insist on the necessity to master the dual dimension of reality, canonically distinguished as “ultimate” and “conventional.” The awareness of the transitory, vacuous nature of things inspires a state of serene detachment from the turmoil and anxieties of everyday life. Nonetheless, this detachment must be converted into an ethical commitment: helping all sentient beings to liberate themselves from suffering. This dialectic of meditative detachment and ethical engagement, of cut and continuance in respect to the “conventional” reality of forms, objects, seasons and everyday life, is typically exemplified in Japanese “gardens of emptiness” through the studied juxtaposition of sand and natural forms.

There is one more instance of sand art that is particularly illuminating in relation to the dialectic of engagement and detachment within a Buddhist framework. In Tibetan Buddhism, the complicated process of achieving a perfect balance between action and emptiness is ritualized through the making of mandalas, sophisticated sand drawings that take days, even weeks to be completed, only to be subsequently dismantled in a few hours. The ritual creation and destruction of a mandala expresses both the opportunity for discovering ineffable beauty in human actions and the necessity to emancipate from the intoxicating beauty of this floating, ephemeral world.

Concluding remarks

A phenomenological outlook on sand reveals its elusiveness and neutrality in respect to primary anthropic affordances, such as dwelling, settling, constructing, cultivating, sheltering and so forth. Considering its fundamental “alterity” in respect to basic human needs, sand presents intriguing affinities with Daoist blandness (dan 淡) and also detained a sacred role in Shinto architecture and ceremonies.

These aspects were preserved and exploited by the Japanese tradition of kare-sansui gardens, where sand forms, sand oceans, sand precinct and sand mounds were frequently employed, thanks to their innate representational potency. In this context, sand works as a polysemic material that hints at such natural phenomena as the flowing of water, the passing of time, while reinstating emptiness as a foundational concept of the Buddhist worldview.

The contrast between Bastarrika’s sand sculptures and the sandscape of Ginkaku-ji 銀閣寺, and between Villa di Castello and Shisen-dō 詩仙堂, offered the opportunity for comparing a mimetic and a metonymic conception of art, a garden of forms and a garden of emptiness, witnessing how the raw neutrality of sand represents an occasion for the playful displacement of sense and meaning. In particular, following the aesthetic structure of kire-tsuzuki 切れ続き (cut-continuance or

(dis)continuity), which is characteristic of Japanese arts and culture, sand gardens also express the interplay of conventional and ultimate reality.

I hope this critical appreciation of sand in Japanese karesansui gardens helps in illustrating the significance of a specific medium that has been long ignored and neglected in philosophical analysis. Precisely due to its vague, unobtrusive character, sand manages to express the Buddhist worldview in a remarkably efficient and salient way.

References

- ABE, K.
– 1964, *The Woman in The Dunes*, trans. by E. Dale Saunders, New York, Alfred A. Knopf.
- ALLEN, M.J.B.
– 2014, *Pythagoras in the Early Renaissance*, in C.A. Huffman (ed.), *A History of Pythagoreanism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BERTHIER, F.
– 2000, *Reading Zen in the Rocks: The Japanese Dry Landscape Garden*, Chicago, Chicago University Press.
- COSGROVE, D.
– 1989, *Geography is Everywhere: Culture and Symbolism in Human Lndscapes* in D. Gregory and R. Walford (eds), *Horizons in Human Geography*, London, Macmillan.
- DICKS, H.
– 2014, *A Phenomenological Approach to Water in the City: Towards a Policy of Letting Water Appear*, “Environment and Planning D: Society and Space”, 32, 3: 417-432.
- FOUCAULT, M.
– 1977, *Discipline and Punish*, New York, Vintage.
- GARFIELD, J.
– 1995, *The Fundamental Wisdom of the Middle Way: Nāgārjuna’s Mūlamadhyamakārikā*, Oxford, Oxford University Press.
– 2002, *Empty Words: Buddhist Philosophy and Cross-cultural Interpretation*, Oxford, Oxford University Press.
- GIBSON, J.J.
– 1986, *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York, Psychology Press.
- HENINGER, S.K.
– 1974, *Touches of Sweet Harmony: Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*, San Marino (CA), The Huntington Library.
- HICKS, A.
– 2014, *Pythagoras and Pythagoreanism in Late Antiquity and the Middle Ages*, in C.A. Huffman (ed.), *A History of Pythagoreanism*, Cambridge, Cambridge University Press, 416-434.
- HISAMATSU, S.
– 1971, *Zen and the Fine Arts*, Tokyo, Kodansha.
- HOWARD, P., THOMPSON, I., WATERTON, E.
– 2012, *The Routledge Companion to Landscape Studies*, New York, London, Routledge.

- JULLIEN, F.
 – 2004, *In Praise of Blandness. Proceeding from Chinese Thought and Aesthetics*, New York, Zone Books.
- KLAVER, I.
 – 2001, *Phenomenology on (the) Rock*, “Research in Phenomenology”, 31, 1: 173-186.
- KRISTELLER, P.O.
 – 1979, *Renaissance Thought and Its Sources*, New York, Columbia University Press.
- KUITERT, W.
 – 2013, *Composition of scenery in Japanese pre-modern gardens and the three distances of Guo Xi*, “Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes”, 33, 1: 1-15.
- LAIRD, M., PALMER, H.
 – 1992, *The Formal Garden. Traditions of Art and Nature*, London, Thames and Hudson.
- MANSFIELD, J.
 – 2009, *Japanese Stone Gardens. Origins, Meaning, Form*, Tokyo, Tuttle Publishing.
- MERLEAU-PONTY, M.
 – 1962, *Phenomenology of Perception*, New York, London, Routledge.
 – 1964, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard.
- MOELLER, H.
 – 2007, *Daodejing (Laozi): A Complete Translation and Commentary*, Chicago and La Salle, Open Court.
- NITSCHKE, G.
 – 2003, *Japanese Gardens*, Koln, Taschen.
- OGAWA, T.
 – 1998, *Qi and phenomenology of wind*, in A.J. Steinbock, *Phenomenology in Japan*, Dordrecht, Springer.
- ŌHASHI, R.
 – 2018, *Kire. Il bello in Giappone*, Milano, Mimesis.
- PARKES, G.
 – 2000, *The Role of Rock in the Japanese Dry Landscape Garden*, in F. Berthier, *Reading Zen in the Rocks: The Japanese Dry Landscape Garden*, Chicago, Chicago University Press.
- RUSSELL COULTER, C., TURNER, P.
 – 2000, *Encyclopedia of Ancient Deities*, New York, London, Routledge.
- TILLEY, C.
 – 1997, *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments*, Oxford, Berg.
 – 2004, *The Materiality of Stone. Explorations in Landscape Phenomenology*, Oxford, Berg.
- WESLEY, D., PUFFER, S.
 – 1962, *Woman in The Dunes* (Suna no onna 砂の女).
 – 2019, *The End of Sand: Confronting One of the Greatest Environmental Challenges of the New Millennium* in G. Koç and B. Christiansen, *Reusable and Sustainable Building Materials in Modern Architecture*, Hershey, IGI Global.

Abstract

In both Western and East Asian traditions, large claims have been made about the power of aesthetic experience, whether of art (especially music) or of nature, to foster a sense of transcendence. There are, however, important differences between the traditions and, in consequence, between the characters of these claims. After illustrating these claims, I identify and elaborate on some of their salient aspects. I then argue that East Asian traditions possess greater resources than Western ones for explaining or accommodating these aspects, and hence for substantiating the claims about experience and transcendence.

Aesthetic experience and transcendence

Music, declared Robert Schumann in a letter of 1832, is “the language which permits one to converse with the Beyond”.¹ Here, the composer is repeating what had, by 1832, become almost a *cliché* of European Romantic aesthetics. Twenty years earlier, in a famous account of Beethoven’s instrumental music that became a manifesto for the Romantics, E.T.A. Hoffmann wrote of the music “disclos[ing] to man an unknown realm”, leading him to a “spiritual world of the infinite”, “immeasurable” and “unsayable”, and evoking emotions beyond any that can be “defined by words”.²

Since then, a large number of important composers – including Mahler, Schoenberg, Ives and Stravinsky – have made similar claims on behalf of their art.³

* I am grateful to Dr Xiao Ouyong for his helpful and erudite comments on a draft version of this paper.

¹ Quoted in Godwin 1982: 233.

² *Beethoven’s instrumental music*, in Strunk 1998: 151-152.

³ On a host of such claims, see Taruskin 2010, ch. 4-6.

Such claims about the power of art are not, of course, confined to music, even if, in the view of Hoffmann and Schumann, music is unique in the strength of its power. But it is music that has inspired by far the greatest number of these claims and it is to music that I confine my discussion. The reader is free, naturally, to ask how much of this discussion carries over to other art forms.

Claims about music and transcendence are not restricted to the West and are found, from ancient to contemporary times, in Chinese and Japanese writings. For the third-century CE Daoist thinker, Ji Kang, the aim of music is “transcendence from the realm of the secular world” and “transcendental union with nature”.⁴ Thirteen centuries later, we read in a treatise on the lute-like Chinese instrument, the *guguin*, that the consummate player “shall be in harmony with the wonderful Way [...] [and] correspond to the Mystery of the Way”.⁵ A comparable claim is made by the best-known Japanese composer of the twentieth century, Toru Takemitsu: music is able to “unit[e] the player with the immense ‘life’ in Nature” and to effect a “mysterious harmony”.⁶

If a player’s or listener’s experience of music is able to inspire a sense of transcendence so, according to long Western and Asian traditions, is appreciation of nature. European Romanticism, once again, supplies many examples. William Wordsworth, looking down into the Wye valley near Tintern Abbey, famously experienced “something far more deeply interfused [...] [that] rolls through all things, while to Giacomo Leopardi ‘the eternal comes to mind’ as he gazes from a hilltop, seeing ‘unending spaces’ and hearing ‘superhuman silences’”.⁷ More recently, the philosopher Ronald W. Hepburn expresses sympathy for the view – which he refers to as “Nature-mysticism” – that aesthetic experience of nature may “keep alive some view of the world [...] that we cannot precisely articulate” and points to “a transcendent source for which we lack words and concepts”, to something that “transcend[s] the *Lebenswelt*”.⁸

Turning to the East, we find in the Tang poets of China and the Zen Buddhist poets of Japan many testimonies to the power of experience of nature to awaken a sense of what is beyond the reach of everyday perception, thought and language. The Daoist sage, partly through communing with forests and animals, is able to “arrive up”, beyond ordinary things, “to the source of [all]

⁴ Kang 2014: 173.

⁵ Quoted in van Gulik 2011: 77.

⁶ Takemitsu in Rothenberg & Ulvaeus 2009: 186 and 192.

⁷ *Lines written a few miles above Tintern Abbey*, in Gill 1984: 134.

⁸ Hepburn 1996: 200.

things”,⁹ the *dao*. For the person sensitised to nature by the “impetus” of Zen, “the snow-crowned peak of Fuji is now seen as rising from the background of Emptiness”,¹⁰ the ineffable source of whatever can be described.

Of particular interest – and something that reflection on claims about transcendence must surely consider – is the large number of claims, Western and Asian, that, as it were, combine music and nature. It is as if there is an elective affinity between musical experience and experience of nature that enables the two to cooperate in promoting or “keeping alive” a sense of transcendence.

“What”, asks the eighth-century poet, painter and musician Wang Wei, “is the principle for achieving the Way”, as he plays his zither in the moonlight: his answer is, listening to “a fisherman’s song going into the deep river bank”.¹¹ In the book of Zhuangzi, a remarkable passage describes how the legendary Yellow Emperor, when he plays music that interacts with the natural environment, is “wordlessly” being “carried along”¹² by the *dao*. Playing the *guqin* in “close harmony” with the moonlight, rocks and pines, a Chinese text on the instruments maintains, causes one to be “borne away to unearthly regions”.¹³

Before the nineteenth century, it is difficult to find corresponding claims in the West, but by the end of that century several composers of the first rank were, as they saw it, trying to exploit a dialectic between music and nature. Gustav Mahler explains in a letter that the first movement of his Third Symphony was inspired by a “plunge” into “the depths of nature”, and is expressive of “nature’s mystic powers”¹⁴ – ones beyond the scope of science and other arts to capture. According to Claude Debussy, nature – as manifest, for example, in the sounds of the sea or of the wind in the leaves – “issues forth to express itself in the language of [his] music”. This is the “mysterious nature”, beyond the grasp of the natural sciences, that Debussy refers to as his “religion”.¹⁵

Here, then, is a sample of the claims made by Western and East Asian writers alike, that attribute to music, nature - or to a fusion of the two – a capacity to induce a sense of the transcendent, of what is “beyond” the grasp of everyday and scientific understanding. In the next section, I comment on these claims and identify certain salient aspects of them.

⁹ Zhuangzi 2009: 86.

¹⁰ Suzuki 1973: 363.

¹¹ Harris 2009: 224.

¹² Zhuangzi 2009: 67-68.

¹³ Quoted in van Gulik 2011: xi-xii.

¹⁴ Quoted in Franklin 1997: 99.

¹⁵ Debussy 1977: 248.

2. *Transcendental claims: aspects and challenges*

The first comment to make is that the examples I have given of claims about aesthetic experience and transcendence are only a small fraction of those that have been made over the millennia. Such claims are not confined to small bands of people – Romantic poets, say, or Daoist wanderers – but instead register attitudes and feelings shared by large numbers of people who reflect on their experiences of music and nature.

Second, however, it is clear from the examples that there is considerable variety among the claims. For example, different authors variously refer to experience as “inspiring”, “permitting”, “keeping alive”, or “achieving” a sense of the transcendent. More importantly, the claims register different conceptions of the transcendent. Emptiness, the *dao*, mysterious nature, the infinite and immeasurable, unknown realms, a spiritual world, mystic powers – these are just some among the terms used to refer to the transcendent that we have encountered. Nor, of course, should one ignore the many theological claims that it is God of which music and nature alike are “ciphers”.¹⁶ Mention should be made, too, of the idea – articulated by Schopenhauer and Proust among others – that it is certain emotions, or “pure” passions, “transcendent versions” of everyday emotions, that music and encounters with nature have the power to arouse.¹⁷

My concern in this paper is not with the truth or otherwise of any particular conception of transcendence, but with how one needs to think about the relation between aesthetic experience and transcendence in order for large claims like those cited to be cogent and credible. It may well turn out, in the course of the discussion, that some conceptions of transcendence are more apt than others to render these claims persuasive, but it would be unwise to privilege or exclude particular conceptions in advance.

There are, to be sure, limits here. The editor of a book on music and transcendence distinguishes between what she calls “absolute” and “immanent” transcendence. The former “lies *beyond* the material” world while the latter is “situated *within* the material realm”.¹⁸ I am not sure how helpful the terms of this distinction are. The *dao* of the classical Chinese texts, for example, is not “contained” within, or a part of, the physical world, but it is not obvious that it lies “beyond” it either. There are, however, “immanent” conceptions discussed by contributors to the book that are not helpfully thought of as accounts of transcendence – the idea, for instance, associated with Theodor Adorno, that music plays a role in helping to liberate “down-trodden” people from their

¹⁶Two examples, Christian and Sufi respectively, are Kūng 1993: 34 and Khan 1991.

¹⁷Scruton in Stone-Davis 2015: 76.

¹⁸Stone-Davis 2015: 1.

oppressive social conditions. I want to stay with what, it seems to me, is the familiar understanding of the transcendent as what goes beyond everyday or scientific understanding and defies description in literal terms. To be open to a sense of transcendence is at least to be receptive to a sense of mystery. The conceptions of transcendence exemplified earlier, various as they are, all fit this general rubric.

With transcendence understood in this liberal, but not entirely profligate, way, I turn to three features of the large claims that provide challenges which should be met by anyone sympathetic to these claims. The better a claim about experience and transcendence responds to these challenges, the more attractive it becomes.

The first feature I have already identified: this is the manner in which experiences of music and nature respectively appear so easily to combine, interact or “fuse” in promoting a sense of transcendence. On the surface, this fusion can seem puzzling. How can something belonging so much in the realm of culture and artifice combine so effectively with the natural realm in shaping experience? *That* it can do is attested to by countless writers. Consider, for example, Japanese tradition. Here we find the many passages in the eleventh-century classic, *The Tale of Genji*, that describe *koto* or flute players “jamming with” the natural sounds of wind, water and animals. In another classic, Kamo No Chōmei’s *Hojoki*, the poet writes of how when “the wind blows and makes the leaves dance [...] I play the *biwa* [lute]”¹⁹ in harmony. Japanese composers over the centuries, right down to Takemitsu in the twentieth century, have made great use of *sawari*, natural or other non-musical sounds, in combination with instrumental sounds.

Presupposed in such practices is the recognition that musical and natural sounds may mutually inflect one another, producing an experience that cannot be broken down into separate components. It would, for example, be idle, when watching the celebrated film about Japanese gardens, *Dream Window*, to separate out the contributions of nature – of the sounds of birds and water, as well the sight of stones and bushes – and of Takemitsu’s score to the whole aesthetic experience the film provides. The score inflects how we see and hear what is present in the gardens, just as this inflects how we listen to the music.²⁰ Such mutual inflections are not confined, of course, to Japanese, or East Asian, tradition. Debussy’s ideal – one that he partly realised – was that of a “music for the open air [...] which would sport and skim among the treetops in the sunshine and fresh air”,²¹ at once enhancing and being enhanced by its environment.

¹⁹ Chōmei 1996: 65.

²⁰ Directed by John Junkerman, *Dream Window: Reflections on the Japanese Garden* was released in 1992; I borrow the phrase ‘mutual inflections’ from the musicologist Holly Watkins (2011: 404-8).

²¹ Debussy 1927: 32.

One challenge, then, to someone who makes large claims about aesthetic experience and transcendence is to understand the significance of this “fusion” between music and nature in fostering a sense of transcendence. Another is to secure a conviction that surfaces in many of the claims I cited and hovers just below the surface in several others. This is the idea that experience of music and nature, often in tandem, offers a retreat or refuge from an everyday world, a *Lebenswelt*, that is perceived as profoundly flawed. For Hoffmann, music transports us to “an unknown land, more glorious and beautiful than here in our constricted world [...] our circumscribed earthly air”.²² Mahler and Debussy, among others, inherit this sentiment. In a letter to his wife, Mahler speaks of music and nature alike as “escu[ing] us from the commonplace”.²³ For Debussy, who dreamt of a fusion of music and nature, music offers “oblivion” of the mundane world, a refuge for those with a “reluctance to engage with what the material world calls ‘reality’”.²⁴

The same sentiment is equally prominent in Asian literature. When Wang Wei plays his zither in the moonlight and listens to the fisherman’s song, he is escaping “all the affairs of the world”. The Japanese novelist Junichiro Tanizaki speaks for many writers when saying that “art rivals nature” – or, better, joins hands with it – in enabling us to “forget the dusty city”,²⁵ a favourite East Asian metaphor for the hectic, constraining, stressful world of everyday human business.

Sense needs to be made of this idea of music and nature as alternative worlds or spaces – places of retreat, emancipation or redemption – if we are to understand how aesthetic experience generates or keeps alive a sense of transcendence. For these metaphors surely record the sentiment that regards a sense of the transcendent as one that we want to keep alive, for it is a sense of a realm where, as Schopenhauer alleged, a “better consciousness”²⁶ than our everyday one is assured.

A third challenge is to respond to certain suspicions that the claims about transcendence are liable to attract. One of these is well-stated by Hepburn. Aesthetic experiences, he notes, tend to be “fleeting and unrepeatable”: as a result, they also tend to have only a “fugitive and tenuous hold”²⁷ on our understanding of the world. Like Wordsworth or Leopardi, I may have glimpses of the transcendent as I look down onto the river or across to the far horizon, but the experiences are likely to be forgotten or passed off aberrant or illusory.

²² *Beethoven’s instrumental music*, in Strunk 1998: 155.

²³ Franklin 1997: 121.

²⁴ Nichols 1998: 164-165.

²⁵ *A Portrait of Shunkin*, in Rothenberg & Ulvaeus 2009: 227.

²⁶ See Schopenhauer 1988.

²⁷ *Landscape and the metaphysical imagination*, in Hepburn 1996: 193-194.

And then there's the sceptic's suspicion that there is no good reason to infer from our subjective experiences to how things in reality are. There is, writes Roger Scruton, no clear way of getting from "our states of mind" to "what lies beyond", "no proof of contact" between our feelings and "the transcendental".²⁸ It is too much, no doubt, to expect a "proof" here, but it must speak in favour of a claim about experience and transcendence that it at least renders plausible that we can "get from" the first to the second.

I will return later to considering which claims best meet the challenges I have presented, but first I need to identify some important differences between the typical backgrounds against which Western and East Asian claims respectively are made. It is time, that is, to dispel the impression that, similar as they may often sound, the claims made in the two traditions are equivalent.

Gardens, music and ways

The differences I want to identify are especially salient in the case of a greatly honoured art or craft in East Asia – gardening. It will be helpful to illustrate them by reference to gardening before showing how they operate, as well, in the cases of music and experience of nature.

Here, it seems to me, are four features characteristic of traditional Western discourse on the garden. First, the focus of the discourse is firmly on the products – gardens – rather than on the practice of gardening. Gardeners – who they are, what they are like – are of interest only insofar as they bring about the existence of gardens. Second, aesthetic experience of gardens is understood primarily as appreciative experiences of these products, for example, the visual pleasures we enjoy when looking at a parterre. Third, gardening only counts as an art in the attenuated sense that other "useful" activities, such as cooking and hairdressing, do: it is not one of the "fine arts", like painting or poetry. Because of the garden's utilitarian functions, gardening generally occupied a lowly place in the hierarchy of arts drawn up by, for instance, Kant and Hegel. Finally, the aesthetics of the garden is sharply distinguished from and contrasted with, the aesthetics of nature. The latter is primarily concerned with "wilderness", or at least with environments that do not bear the mark of culture in the emphatic way that gardens do. Environmental aestheticians who do not ignore gardens altogether frequently denounce them as perversions of nature.

These characteristic features of Western garden discourse are not similarly typical of East Asian traditions of reflection on the garden. To begin with, the focus in these traditions is as much on gardening and gardeners as upon the products of that practice. A fifteenth-century Japanese treatise on gardening is

²⁸ Scruton in Stone-Davis 2015: 83.

typical in emphasising the attitudes – reverence, respect, mindfulness – that the gardener must adopt, and in not attending simply or mainly to the staple ingredients (form, structure, colour design and the like) of Western discussions of gardens.²⁹ The garden matters, in part, because it is an arena in which a person exercises the virtues of gardening. The placing of a stone, for example, is to be admired not simply for its visual effect, but because it shows that the gardener has, in the words of another Japanese treatise, respectfully “follow[ed] the request of the stone”.³⁰

Second, in East Asian traditions aesthetic experience of gardens is pre-eminently understood, not as occurrent mental events, such as visual pleasures or judgements of taste, but as a prolonged engagement with gardens. This is experience in the sense intended when we speak of, say, a person’s university or army experience: a way of engaging with or participating in a certain environment.³¹

In Shinto and Zen, for example, aesthetic concern is with how the gardener brings “purity, cleanliness [...] and impeccability”³² into the environment of a shrine, or how – as an Abbot interviewed in *Dream Window* put it - he “keeps the world beautiful” through tending a monastery garden.

Third, gardening is not, in East Asian cultures, relegated to the status of a “mere” craft, or placed low in the hierarchy of the arts. This is not because it is held to be an art rather than a craft, or placed high in the hierarchy, but because the contrast between arts and crafts and the privileging of certain arts-and-crafts are foreign to these cultures. What Yuriko Saito has called “aesthetic egalitarianism” is pervasive in China and Japan, so that gardening – and flower arranging, packaging, even laundering – are not regarded as less “legitimate vehicles for conveying aesthetic values”³³ than, say, painting. That a practice may have a utilitarian purpose is no obstacle to its inviting aesthetic appreciation.

Finally, aesthetic experience of gardens is not opposed to that of nature in East Asian traditions. While, of course, it is possible to distinguish “humanised” landscapes, like gardens, from wilderness, the distinction does not play a decisive role in the appreciation of nature. In the discussion of gardens in the eighteenth-century Chinese novel, *Dream of the Red Chamber*, for example, it is recognised that artifice goes into the making of a garden, but also that the garden may nevertheless be natural.³⁴ It is a place where natural things,

²⁹ See Slawson 1991: §63.

³⁰ Takei and Keane 2001: 4.

³¹ This is how John Dewey understands the term “experience” in the title of his book, *Art as Experience* (Dewey 1980).

³² Pilgrim 1993: 10.

³³ See *Historical overview of Japanese aesthetics*, in Nguyen 2018: xxxi. See also Saito 2017.

³⁴ See Charles Jencks’s remarks on *Dream of the Red Chamber* in Keswick 1980: 193 ff.

like plants, live, where natural processes operate, and where the success of the artifice relies on natural conditions. In these traditions, there is nothing of the antipathy to gardens found among European Romantics whose reversal of an older attitude in which “culture takes precedence over nature” only served to “reinforce the split”³⁵ between the two. East Asian hospitality to the garden is a mark of the rejection of that same split.

The differences I have identified between characteristic attitudes towards gardening in Western and East Asian cultures have parallels or analogues in the case of music. In the attention given primarily to the products of musical practice (songs, sonatas and so on) and to the experience of music as occurrent listening *experiences* (emotional arousal, pleasurable feelings and so on), Western musical discourse bears comparison with its discourse on gardens. It does so as well in its endorsement of the contrast between fine arts and crafts and its opposition of culture and nature. “Serious” music belongs firmly among the arts and is a major component of a society’s culture.

Meanwhile, East Asian attitudes to music characteristically correspond to those to gardening. First, there is a marked focus on the people – musicians, instrument makers, composers and other – who are engaged with music. To recall some earlier quotations, it is not the music but the *player* of the *guqin* who is “in harmony with the wonderful Way”, and the player, once more, who Takemitsu tells us is “united with the immense ‘life’ in Nature”. Like gardening, music making is not a mere means to producing something – sounds to be listened to, written notes to be played – but an opportunity for exercising virtues and cultivating spiritual awareness. It is partly through playing music, remarked Confucius, that “persons can be consummate”.³⁶ Many players of the *shakuhachi* bamboo flute, for example, insist that their instrument is less a musical instrument than a “spiritual tool”, and are impatient with what they see as a Western-influenced obsession with aesthetic qualities like beauty of tone.³⁷

As this might suggest, there is a corresponding emphasis in Chinese and Japanese texts, not on the staccato, occurrent experiences of the listener, but on musical experience in the sense of a prolonged engagement with musical practices. When the Yellow Emperor describes his experience of playing, there is no mention of the pleasures and sensations the sounds might cause: instead, he speaks of how he is responding to “the mandates of things”, accommodating to the harmony of yin and yang, interacting with nature and so on. In various Japanese musical genres, the emphasis is not on the experiences prompted by

³⁵ Johnson 2007: 27.

³⁶ Ames and Rosemont 1998: 174.

³⁷ See Wallmark 2012: 2 and 4-5.

music – on music as “entertainment” – but on the “internal process”, as it has been called, of players engaged in music from apprenticeship to maturity.³⁸

Third, since the distinction between an art and a craft is not marked in East Asian traditions, music is no more an art than gardening is a craft. Confronted with the Western conception of the arts, it is not surprising to find Chinese or Japanese writers on music rejecting the label “art”, since they reject the idea that, in contrast with, say, gardening, music has no practical purpose and is therefore a more refined activity. Playing the *guqin*, wrote an eighteenth-century Chinese author, is a “way to wisdom and not one of the arts”.³⁹ It is not especially surprising either to find some East Asian musicians rejecting the very name “music” for their practice. As they see it, the Western notion of the art of music implies a sharp contrast between musical tones and the ambient sounds of nature, the home, or the city. This is an opposition alien to traditions in which players and composers make great use of these non-musical sounds.⁴⁰

Finally, the point just made helps to confirm that, with music as with gardening, no “split” between culture and nature is recognised. It may be an exaggeration to say that in the Japanese tradition “music is considered a sub-set of nature”,⁴¹ but it is true that musicians in Japan and other East Asian societies readily acknowledge – and incorporate into their practices – the many relations between music and nature. We saw earlier how, in several ways – jamming with natural sounds, for instance – music and experience of nature can “inflect” one another to the point of “fusion”. In recent years, it is true, several Western composers have produced “sound art” in which natural processes are, in one way or another, incorporated. But it should be emphasised that this is indeed a recent development and that, unlike in East Asia, it remains at the margins of Western musical culture.

Several of the points I have made about how characteristic East Asian attitudes differ from Western ones are implied by the status, in China and Japan, of both gardening and music as “Ways” (Ch. *dao*, Jap. *do*). The term has no real equivalent in English. Words like “skill”, “craft” and “discipline” do not bring out the essential feature of Ways – that they are forms of “self-cultivation”, “secular means of enlightenment” and “self-transcendence”.⁴² Playing the *guqin* is variously described as “a Way to wisdom” and a Way of “nurturing one’s nature”, while the most famous *shakuhachi* player of the last century, Watazumi Dosa,

³⁸ Keister 2004: 101.

³⁹ Quoted in van Gulik 2011: 82.

⁴⁰ See Johnson 1999: 296, and Takemitsu *On sawari*, in Everett and Lou 2004: 200 ff.

⁴¹ Tsuge Gen’ichi, quoted in Johnson 1999: 296.

⁴² Saito 2017: xli.

refers to “the Way of Watazumi” as training one’s “life-force into being stronger and healthier” and “expressing it in sound”.⁴³

When music, gardening or any other practice is perceived and followed as a Way, the East Asian attitudes towards it that I described become readily understandable. If music is first and foremost a Way of self-cultivation, then naturally the emphasis is liable to be upon musical practice and practitioners rather than their products. The place of music in the spiritual and moral development of practitioners, not the qualities of the pieces they compose or play, will be a main object of reflection and discussion. This does not mean that these qualities will be ignored, since they may, of course, manifest or fail to manifest qualities of the practitioners. Maybe, for example, a *shakuhachi* performance fails to “express in sound” the “life-force” of which Watazumi spoke, or its flashiness indicates the player’s vanity.

With music regarded as a Way, we would also expect attention to experience of (or with) music to be directed, primarily, at prolonged, engaged experience, not at particular, occurrent mental states, such as the momentary pleasures of listening to a piece. It will be “internal processes”, as they develop and change over the course of a person’s musical engagement, not staccato sensations and emotional reactions, that matter most when one reflects on musical experience.

In connection with these differences between Western and East Asian emphases, it is instructive to point out that the Chinese and Japanese characters that get translated as “music” also refer, according to context, not to music as composed and heard, but to musicians, musical instruments, and to activities of playing, singing or otherwise engaging with music (“musicking”, as it is sometimes called).

Finally, it is understandable why, where the focus is on Ways, the opposition between fine arts and crafts is foreign to East Asian sensibility, as is any attempt to situate arts-and-crafts on a hierarchical scale. That some Ways may be more “useful” than others, as a mean to particular, practical ends, is insignificant in comparison to the general goal of self-cultivation to which all Ways are a means. Equally, there is no reason in advance to suppose that some Ways are more efficient forms of self-cultivation than others. It may be that some are more apt than others to cultivate specific virtues – courage, say, or humility – but each Way, when properly followed, is conducive to spiritual and moral maturity. An implication of this is that it is no reason to downgrade a Way because, as with gardening, practitioners get their hands dirty by dealing with the natural environment. There is no sense, in the literature on Ways, of a practice, including music, forfeiting respect because it is one in which culture combines with nature.

⁴³ Watazumi 1981: 7.

'Retreat', 'fusion' and scepticism

Music in East Asian traditions, then, is a Way – with all this implies by way of characteristic attitudes to music that differ from those that prevail in Western traditions. I now want to show that when music is perceived as a Way it is possible to respond more effectively than otherwise to a number of challenges that, I explained, claims about music and transcendence need to address.

One of these three challenges, recall, was to explain the idea of music providing a retreat or emancipation from the everyday business of living. This is not an idea that is easy to grasp if music is thought of, in the first instance, as a set of pieces to listen to, or as the “fine art” of producing such pieces for aesthetic appreciation. Admittedly, people speak of being “carried away” or feeling “transported elsewhere” by listening to music, but these patently figurative terms do little to clarify the idea of retreat. The idea is easier to grasp, however, with music regarded as a Way.

The comparison with gardens is again helpful. If a garden is primarily regarded as a spectacle, like a landscape painting, to look at, contemplate and pass aesthetic judgement on, it is difficult to understand the long tradition in which gardens are experienced as places of retreat or refuge. But it is not the garden so conceived that, for example, the historian, Sima Guang, has in mind when he talks of how, in his own garden, the artifice and restrictions of the mundane world fall away. His is a garden as a place where he fishes, reads, cuts down bamboos and reflects on “the principle of things”.⁴⁴ This is the garden as an arena of self-cultivation, of engagement and the exercise of wisdom and the virtues – a “device”, as the Japanese poet, Makoto Ōoka said of the Shugako-in garden in Kyoto, for “taking you away from the world” outside on “a path into the realm of the spirit”.⁴⁵

Likewise, when music is understood as a Way, metaphors of retreat and emancipation gain purchase. It is no accident that many compositions for the *guqin* were inspired by Daoist texts like the books of Zhuangzi and Liezi, works in which a lost harmony with the *dao* is only to be achieved through emancipation from the conventions and contrivance, the strictures and seductions, the prejudices and preconceptions, and the sheer busy-ness of everyday existence. It is in and through a practice like lute playing that it is possible to “subdue the scheming mind” and “banish low passions” and become attuned to the *dao*.⁴⁶ By practising the Way of music, a person is, in effect, following

⁴⁴ Keswick 1980: 84.

⁴⁵ Spoken in the movie *Dream Window* 1992.

⁴⁶ Quoted in van Gulik 2011: 46-47.

the Way. Very similar remarks have been made about the Way of the *shakuhachi* and its contribution to realising the “emptiness” spoken of in Zen teachings.

For our purposes, it does not matter whether it is the *dao*, emptiness or something else alleged to transcend the *Lebenswelt* that music attunes people to and brings their lives into harmony with. The relevant point is simply that the possibility of such an attunement surely requires us to think of music as practice, as prolonged, engaged experience, as a training in self-cultivation – in a word, as a Way.

A further challenge to claims about music and transcendence was to explain how the “fusion”, attested to by many writers, between experiences of music and nature respectively fosters a sense of transcendence. This fusion of culture and nature is not easy to understand when experiences are understood as passing sensations, feelings and responses. It becomes more comprehensible when they are understood as engagements, for music, gardening and other cultural practices interact and intersect with our dealings with natural environments. So close and plentiful are these “mutual inflections” that it becomes impossible to say what experience of music and art might have been like in the absence of our intercourse with nature, and equally impossible to say how nature might have been experienced in the absence of cultural influences. As Ronald Hepburn helpfully put it, there is a “joint fashioning”, by culture and nature, of our experience, so that, for example, one cannot describe how a forest might be “left to itself”, uninflected by “culture, tradition, art” and myth.⁴⁷

But how does this “joint fashioning” or fusion promote a sense of what transcends the everyday, of what is ineffable? In a number of ways, I think, but here I confine myself to just one of these.⁴⁸ Appreciation of this joint fashioning forces us to recognise limits to any possible explanation of our experience of the empirical world. The joint fashioning of experience is pervasive, inescapable and, so to speak, goes all the way down. This means that there is no point or level at which we encounter a “pure” cultural experience uninflected by engagement with nature, and there is no “pure” experience of nature not already modulated by cultural influences. There can, therefore, be no explanation of, say, our experience with music and gardens in natural terms, and no explanation of our experience of nature in cultural terms. This is because, for example, understanding of the natural concepts employed in an explanation will already be invested with cultural preconceptions. The two modes of experience inextricably combine and their ‘ground’ – the condition of their possibility – cannot be described. This is because it belongs neither to culture nor to nature, and cannot be captured in

⁴⁷ Hepburn 1998: 275.

⁴⁸ I have discussed “fusion” in more detail in a number of writings, including *A Philosophy of Gardens* (Cooper 2006), and *Senses of Mystery: Engaging with Nature and the Meaning of Life* (Cooper 2018).

the vocabulary of either of them. Since to have a sense of the transcendent – of the *dao*, say, or “emptiness” – is to have a sense of a “ground” or “well-spring” for our experience, of culture and nature alike, it is therefore a sense of mystery, of what is beyond literal description and explanation.⁴⁹

The final challenge was to respond to various “suspicions”, as I labelled them, of claims about music and transcendence. With the first of these – Hepburn’s worry that aesthetic experiences may have only a “fugitive and tenuous” hold on our vision of the world – we can be brief. That worry was based on the idea of aesthetic experiences as ‘fleeting and unrepeatable’ mental events. But this, of course, is not how musical experience, for instance, is being primarily understood in East Asian traditions. When musical experience is thought of as a Way – a prolonged practice and engagement of self-cultivation – there is nothing fleeting and unrepeatable about it. Only for a person who is failing properly to follow the Way of music will the enlightenment it affords have a merely fugitive and tenuous hold.

The second suspicion was that any inference from our feelings or “states of mind” to “the transcendental” is questionable: there is “no proof of contact” between the two, as Scruton expressed it. As it stands, however, this worry does not apply to musical experience considered as a Way. Doubtless, feelings and states of mind punctuate musical practice – moments of pleasure or anxiety, contentment or anger. But it is the practice as a whole that constitutes a person’s experience with music, not these “fugitive” mental events. How the world may be is not, therefore, an inference drawn from such mental events, but something implicitly understood in the practice. The Zen master, Dōgen’s, insistence that “performing practice and attaining realization” are one is echoed in, for example, the remarks of many *shakuhachi* players.⁵⁰ It is when he “play[s] a simple piece of bamboo in the forest”, surrounded by animals, that Watazumi possesses “understanding of the entire natural world”.⁵¹ His celebrated student, Yokoyama, it is reported, kept silent about his Zen understanding of music and reality, since his “awareness of being in the world” was shown in his playing.⁵²

The sceptic is likely to retort that no valid inference can be made from the understanding implicit in or shown in the following of a Way to the truth of that understanding. The intimations of transcendence afforded by a practice cannot entail the reality of the transcendental. But there is something idle about this form of scepticism. A person may, often without much effort, legitimately question whether on reflection such-and-such an occurrent experience – like

⁴⁹ The line of argument here owes much to Martin Heidegger. See, for example, his *Discourse on Thinking* (Heidegger 1966).

⁵⁰ Kazuaki 1985: 143.

⁵¹ Watazumi 1981: 7.

⁵² Keister 2004: 118.

Wordsworth's near Tintern Abbey, perhaps – really testifies to the truth of a certain vision of things. But it is very different in the case of a vision or sense that informs, sustains and is in return honed and reinforced by a Way. To question the validity of that sense is, in effect, to call into question one's whole way of life.

This is something that is peculiarly difficult for a person to do, since it is this way of life that shapes what counts for him or her as certain or doubtful, secure or questionable.⁵³ To advise a person to ignore or suspend judgement on the transcendental intimations of following a Way is, in effect, to advise the person to abandon this Way. For he is not being asked to avoid certain feelings or to dismiss certain states of mind, but to otherwise carry on with life as normal. A sense of transcendence – of a realm of retreat from the everyday world – is not something detachable from an authentic Way whose very purpose is harmony or consonance with the truth of things. For the authentic practitioner of a Way, therefore, the sceptic's worry has no traction: it is not something that can be taken on board and internalised while at the same time following that Way.

I have argued in this section that when musical experience and experience of nature alike are viewed, as they primarily and typically are, in East Asian traditions as forms of engagement, as Ways of self-cultivation, then it is possible adequately to address some challenges to claims about the transcendental significance of such experience. This construal of experience differs from the kind that is predominant in Western traditions of aesthetic experience. The implication is that, while, as we saw, many Western writers have made transcendental claims in connection with music and nature, they are in a less favourable position than their Asian counterparts to defend or secure these claims.

References

- AMES, R., ROSEMONT, H. (eds)
– 1998, *The Analects of Confucius*, New York, Ballantine.
- CHŌMEI, K.N.
– 1996, *Hojoki: Visions of a Torn World*, Berkeley (CA), Stone Bridge.
- COOPER, D.E.
– 2006, *A Philosophy of Gardens*, Oxford, Oxford University Press.
– 2018, *Senses of Mystery: Engaging with Nature and the Meaning of Life*, London, Routledge.
- DEBUSSY, C.
– 1927, *M. Croche: The Dilettante Hater*, London, Viking.
– 1977, *Writings on Music*, in P. Hegarty, *Noise/Music*, London, Secker & Warburg.
- DEWEY, J.
– 1980, *Art as Experience*, New York, Peregrine.

⁵³ These comments on scepticism reflect Ludwig Wittgenstein's remarks in *On Certainty* (Wittgenstein 1969).

- FRANKLIN, P.
 – 1997, *The Life of Mahler*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GODWIN, J. (ed.)
 – 1982, *Music, Mysticism and Magic: A Sourcebook*, London, Penguin.
- HARRIS, P. (ed.)
 – 2009, *Three Hundred Tang Poems*, New York, Alfred A. Knopf.
- HEIDEGGER, M.
 – 1966, *Discourse on Thinking*, New York, Harper & Row.
- HEPBURN, R.W.
 – 1996, *Landscape and the Metaphysical Imagination*, “Environmental Values”, 5, 3: 191-204.
 – 1998, *Nature Humanised: Nature Respected*, “Environmental Values”, 7: 275.
- JOHNSON, H.
 – 1999, *The sounds of Myūjikkū: An Exploration of Concepts and Clarifications in Japanese Sound Aesthetics*, “Journal of Musicological Research”, 18: 291-306.
- JOHNSON, M.
 – 2007, *Ideas of Landscape*, Oxford, Blackwell.
- KANG, J.
 – 2014, *Ji Kang’s Criticism of Confucianism and Naturalistic Music Theory*, “Acta Musica”, 86: 159-176.
- KAZUAKI, T.
 – 1985, *Moon in a Dewdrop: Writings of Zen Master Dōgen*, New York, North Point.
- KEISTER, J.
 – 2004, *The Shakuhachi as Spiritual Tool: A Japanese Buddhist Instrument in the West*, “Asian Music”, 34: 99-131.
- KESWICK, M.
 – 1980, *The Chinese Garden*, London, Academy.
- KHAN, H.I.
 – 1991, *The Mysticism of Sound and Music*, Boulder CO, Shambhala.
- KŪNG, H.
 – 1993, *Mozart: Traces of Transcendence*, Grand Rapids MI, Eerdmans Publishing.
- NICHOLS, R.
 – 1998, *The Life of Debussy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PILGRIM, R.B.
 – 1993, *Buddhism and the Arts of Japan*, Chambersburg, Anima.
- SAITO, Y.
 – 2017, *Aesthetics of The Familiar: Everyday Life and World-Making*, Oxford, Oxford University Press.
 – 2018, *Historical Overview of Japanese Aesthetics*, in A. Minh Nguyen (ed.), *New Essays in Japanese Aesthetics*, Lanham, Lexington, xxx-xxlviii.
- SCHOPENHAUER, A.
 – 1988, *Manuscript Remains*, Vol 1, Oxford, Berg.
- SCRUTON, R.
 – 2015, *Music and The Transcendental*, in F. Stone-Davis (ed.), *Music and Transcendence*, Surrey, Ashgate.

- SLAWSON, D.E.
 – 1991, *Secret Teachings in The Art of Japanese Gardens*, Tokyo, Kodansha.
- STRUNK, O. (ed.)
 – 1998, *Source Readings in Music*, vol. 6, New York, Norton.
- SUZUKI, D.T.
 – 1973, *Zen and Japanese Culture*, Princeton, Bollingen.
- TAKEI, J., KEANE, M.
 – 2001, *Sakuteiki: Visions of the Japanese Garden*, Boston, Tuttle.
- TAKEMITSU, T.
 – 2004, *On Sawari*, in Y. Everett, F. Lou (eds), *Locating East Asia in Western Art Music*, Middletown, Wesleyan University Press: 199-207.
 – 2009, *Nature and Music*, in D. Rothenberg, M. Ulvaeus (eds), *The Book of Music and Nature*, Middletown CT, Wesleyan University Press: 186-192.
- TARUSKIN, R.
 – 2010, *Music in The Early 20th Century*, Oxford, Oxford University Press.
- VAN GULIK, R.H.
 – 2011, *The Lore of the Chinese Lute*, Bangkok, Orchid.
- WALLMARK, Z.
 2012, *Sacred Abjection in Zen Shakuhachi*, “Ethnomusicology Review”, 17, <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/585>.
- WATAZUMI, D.
 – 1981, *The Way of Watazumi*, Lecture, Woodstock. <https://komuso.com/people/people.pl?person=1222>.
- WATKINS, H.
 – 2011, *Musical Ecologies of Place and Placelessness*, “Journal of the American Musicological Society”, 64: 404-408.
- WITTGENSTEIN, L.
 – 1969, *On Certainty*, Oxford, Blackwell.
- WORDSWORTH, W.
 – 1984, *Lines Written a Few Miles above Tintern Abbey*, in S. Gill (ed.), *William Wordsworth: A Critical Edition of the Major Works*, Oxford, Oxford University Press: xx.
- ZHUANGZI
 – 2009, *The Essential Writings*, Indianapolis, Hackett.

Massimiliano Lacertosa

RIPENSARE L'ESPERIENZA ESTETICA ATTRAVERSO LO *ZHUANGZI**

Abstract

In this paper I consider two different perspectives on aesthetic experience. On the one hand, there is the tradition of Plato that proposes a metaphysical representation of the world in which sensible and over-sensible are rigidly separated. On the other hand, the early Chinese tradition of Daoism suggests an undivided experience of the world in which the aesthetic engagement with the myriad things (*wanwu* 萬物) makes actions effective. In particular, I consider how the *Zhuangzi*, one of the main books of philosophical Daoism, offers an excellent opportunity to rethink the aesthetic experience of the world not as subordinated to epistemology or to the supersensible but as a possibility to adapt oneself to changing circumstances.

Introduzione

Lo *Zhuangzi* 莊子 è un'antologia composta da diversi autori tra il IV e il III secolo a.e.v. e che fu organizzata nella forma che conosciamo oggi da Guo Xiang 郭象 (morto nel 312 e.v.)¹. A causa della sua natura composita, il testo è stato interpretato in molti modi differenti. Nell'introduzione alla sua parziale traduzione del testo, Brook Ziporyn² offre un dettagliato resoconto di come lo *Zhuangzi* dia supporto a molte – e spesso contrastanti – letture³. In questo saggio, considererò solo i passaggi che hanno un riferimento alla percezione sensoriale e, in modo più generico, all'esperienza estetica del mondo.

* Vorrei ringraziare i due revisori anonimi per i loro preziosi commenti.

¹ Sul problema dell'autorialità del testo e della sua divisione in capitoli, si veda Graham 1979, Liu 1987 e 1994 e Klein 2010.

² Ziporyn 2009.

³ Le raccolte di saggi sul testo danno una buona idea della ricchezza di queste interpretazioni. Si veda, per esempio, Mair 1983, Kjellberg e Ivanhoe 1996, Ames 1998 e Ames e Nakajima 2015.

Benché gli studiosi dello *Zhuangzi* non abbiano esplicitamente considerato questo aspetto del testo, una delle idee prevalenti – come vedremo a breve nel dettaglio – è che esso proponga un misticismo il quale sminuisce l'importanza della percezione sensoriale a favore di un io trascendente. Questa visione del testo è influenzata da un pregiudizio che risiede nella metafisica occidentale. Anche se la metafisica occidentale non può essere considerata un tutto univoco e omogeneo, in questo contesto seguirò l'autorevole indicazione data da Martin Heidegger il quale afferma che la «scissione fra sensibile e non sensibile, fra fisico e non fisico, è un tratto fondamentale di ciò che si chiama metafisica e che determina in modo decisivo il pensiero occidentale»⁴. Prima di procedere in questa direzione, però, è fondamentale analizzare come si sia sviluppata l'interpretazione mistica dello *Zhuangzi*.

Misticismo trascendente

Per Isabelle Robinet⁵, lo *Zhuangzi* rappresenta il migliore e più antico esempio di misticismo nel Daoismo. Per Benjamin Schwartz⁶, anche se questo misticismo Daoista è irriducibilmente Cinese e completamente *sui generis*, condivide con altri tipi di misticismo una simile idea di unione con una realtà trascendente. Infatti per Schwartz il Daoismo delle origini «rappresenta l'espressione più radicale di trascendenza in Cina»⁷.

Posizioni simili sono sostenute da molti altri studiosi⁸. Un tratto comune di queste interpretazioni è il credere che lo *Zhuangzi* proponga una unione con «la Via» o «il Dao (道)» concepito come una «forza» o una «entità assoluta» – come espressamente sostenuto da Livia Kohn⁹. Per raggiungere questo fine, è necessario

⁴ Heidegger 1957/1991: 89. Come ha giustamente sottolineato Leonardo Vittorio Arena (2009: 439) nella sezione *Termini-Chiave* della sua traduzione dello *Zhuangzi*, «I metafisici saranno delusi, ma Zhuangzi non si rivolge a loro». Più precisamente, in riferimento al termine *dao*, Arena (2009: 444) parla di «una dimensione ametafisica». Sull'idea che la filosofia cinese debba essere considerate come «non-metafisica» o «ametafisica» si veda, rispettivamente, Cheng Chung-ying 1989 e Roger Ames 2015.

⁵ Robinet 1993: 48.

⁶ Schwartz 1985: 188.

⁷ Schwartz 1975/2011: 66.

⁸ Livia Kohn (2014: 181) specifica che «misticismo» è l'etichetta più comune associata allo *Zhuangzi*. Kohn (2014: 181-185) offre un dettagliato resoconto di tali interpretazioni.

⁹ Kohn 1992: 8. Uso qui e di seguito il termine «entità assoluta» per rendere l'idea espressa da Kohn di un «agente (*agent*)» concepito come assoluto. Infatti Kohn – e come vedremo più avanti anche Arold Roth – sembra riferirsi al concetto di *summum ens*.

abbandonare i sensi e l'intelletto attraverso varie tecniche di meditazione come il digiuno del cuore (*xinzhai* 心齋) e il sedersi e dimenticare (*zuowang* 坐忘)¹⁰.

Il digiuno del cuore e il sedersi e dimenticare

Il concetto di *xinzhai* appare in un dialogo tra Confucio e il suo discepolo Yan Hui – capitolo 4 (9/4/24-28)¹¹. Confucio raccomanda a Yan Hui: «Non ascoltare con le orecchie, ascolta con il cuore; non ascoltare con il cuore, ascolta con l'energia vitale (*qi* 氣)». Confucio spiega che mentre l'ascolto si ferma alle orecchie e la comprensione si ferma a quello che combacia (*fu* 符), «*qi* è un posto libero (*xu* 虛) che attende qualcosa». Confucio conclude che *xinzhai* è proprio questo liberare posto.

Il concetto di *zuowang* è presente nel sesto capitolo in un altro dialogo tra Confucio e Yan Hui (17/6/89-93). In questo passaggio Yan Hui descrive i propri gradualmente progressi: prima dimentica benevolenza e virtù (*ren* 仁 e *yi* 義); poi dimentica riti e musica (*li* 禮 e *yue* 樂) – tutti importanti concetti della morale confuciana – e, per ultimo, semplicemente siede e dimentica¹². Yan Hui spiega che *zuowang* significa abbandonare arti e busto (*duo zhiti* 墮肢體), congedare l'intelletto (*chu congming* 黜聰明), staccarsi dal corpo (*li xing* 離形) e rigettare la conoscenza (*qu zhi* 去知).

Pratiche meditative

Su questi passaggi si basano la maggior parte delle interpretazioni di carattere mistico. Per Kohn *xinzhai* e *zuowang* sono pratiche meditative concepite per raggiungere un'unione mistica con «il Dao» nel quale «tutte le facoltà cosce e sensoriali vengono superate»¹³. È chiaro che per Kohn, la percezione sensibile è considerata un inciampo sulla strada verso una concezione assoluta e trascendente di *dao*.

Nonostante sia Schwartz che Kohn ammettano che lo *Zhuangzi* non esprime una specifica descrizione di come queste pratiche mistiche possano raggiungere

¹⁰ Nella Cina antica, il cuore (*xin* 心) era considerato l'organo dei sentimenti e del pensiero. Il termine è generalmente tradotto come «mente» e più precisamente come «cuore-mente». Preferisco tradurlo più letteralmente come «cuore» per evitare l'idea di una mente incorporea. Come vedremo subito, è proprio da questo tipo di traduzioni che la metafisica occidentale fraintende il senso dello *Zhuangzi*. Tutte le traduzioni dal cinese sono mie. Per una buona traduzione in italiano, si veda la versione di Leonardo Vittorio Arena (2009).

¹¹ I riferimenti allo *Zhuangzi* seguono l'edizione di Hung 1947.

¹² *Ren* e *yi* sono concetti molto complessi: *ren* è generalmente tradotto come «benevolenza» o «umanità», *yi* come «virtù» o «responsabilità». *Li* e *yue* sono rispettivamente «riti» o «convenzioni sociali» e «musica». Per una dettagliata analisi di questi concetti, si veda Ames 2011.

¹³ Kohn 2010: 1, 8.

l'abbandono dei sensi, essi sostengono che il misticismo è l'elemento centrale del testo¹⁴. Harold Roth fa un passo in più in questa direzione affermando che in verità lo *Zhuangzi* offre specifiche procedure di pratiche mistiche.

Anche se Roth distingue tra misticismo teistico – l'unione con un singolo dio o essere divino – e misticismo monistico – l'unione con una singola entità astratta – affermando che il Daoismo appartiene a quest'ultima forma, egli considera il concetto di *dao* come «la Via», un'entità trascendente che può essere raggiunta attraverso la pratica mistica di negare emozioni, desideri e percezioni sensibili¹⁵. In questo modo Roth interpreta *xinzhai* e *zuowang* come descrizioni e raccomandazioni di un misticismo apofatico che consente un'unione con «la Via».

A parte il problema metafisico connesso con l'idea di un singolo *Dao* che ho trattato altrove¹⁶, l'idea stessa che lo *Zhuangzi* proponga di insegnare tecniche mistiche è particolarmente spinosa. In molti passaggi cruciali, il testo mostra scetticismo nella possibilità di trasmettere non solo conoscenza teoretica ma anche conoscenza pratica¹⁷. Questo è particolarmente evidente nel secondo capitolo dove l'uso di doppie domande retoriche mina la possibilità di un insegnamento stabile. Al punto che Wang Ni chiede: «Come sapere che quello che chiamo conoscenza non sia ignoranza? E come sapere che quello che chiamo ignoranza non sia conoscenza?» (6/2/66). Poco più avanti (6/2/68-70) Wang Ni contesta persino la possibilità di determinare norme per il gusto (*zheng wei* 正味) e per il senso di bellezza (*zheng se* 正色), minando così ogni posizione categorica in relazione alla percezione sensoriale ed estetica.

Se *dao* è «ineffabile e non può essere conosciuto come oggetto»¹⁸ e se la conoscenza non può essere una stabile certezza, come è possibile definire tecniche insegnabili che possano condurre a «la Via» mistica? Il problema con questo tipo di interpretazioni che vedono nel *dao* un'entità assoluta con la quale bisogna ricongiungersi dopo aver abbandonato la misera attività della percezione sensibile è che nascondono sotto il velo del misticismo una forte concezione metafisica nel segno di Platone e di buona parte della filosofia occidentale. Infatti, questa idea di unione mistica con una entità trascendente non fa altro che riaffermare il concetto dei due mondi attraverso il principio stesso di unità. Un'unità ovviamente molto parziale in quanto rifiuta l'immanente a favore del trascendente affermando così proprio ciò che dovrebbe negare e cioè la divisione tra immanente e trascendente. Ma procediamo con ordine e vediamo come sia

¹⁴ Schwartz 1985: 199, Kohn 2010: 8.

¹⁵ Roth 1999: 154.

¹⁶ Lacertosa 2018. Sul problema di come l'uso della lettera maiuscola nell'espressione «il *Dao*» spesso sottintenda una sorta di divinità, si veda Hansen 1992: 215.

¹⁷ Sul problema dello scetticismo nello *Zhuangzi*, si veda Kjellberg e Ivanhoe 1996.

¹⁸ Roth 1999: 44.

radicata nella metafisica occidentale questa interpretazione mistica dello *Zhuangzi* e il suo rifiuto della percezione sensibile.

Il sospetto nella percezione sensoriale

Dal punto di vista della filosofia occidentale, il sospetto verso i sensi può essere ricondotto a Platone. La sua allegoria della caverna ne è un perfetto esempio: i sensi sono fuorvianti perché interpretano le ombre come reali – e questo implica che solo l'intelletto può vedere la realtà del mondo esterno in quanto consente la comprensione delle idee o forme come oggetto di conoscenza¹⁹. Come ha espresso in modo esemplare Giovanni Reale, «le forme o Idee platoniche sono *l'originario qualitativo immateriale*, e, quindi, sono *realtà di carattere non fisico ma metafisico*»²⁰. L'intelligibilità di queste forme è una questione che concerne sia l'ontologia che l'epistemologia, come vedremo a breve²¹.

È possibile comprendere meglio il nesso tra ontologia ed epistemologia attraverso l'idea platonica di arte. Ciò che mi interessa in questo contesto, però, non è la teoria dell'arte – o le differenze tra musica, arti visive e poesia nella filosofia platonica – ma il fatto che l'arte imitativa rappresenti un chiaro esempio di come Platone sminuisca l'esperienza sensoriale a favore di quella mentale. Questo servirà anche come termine di paragone nell'analisi delle storie di destrezza dello *Zhuangzi* che vedremo più avanti.

Nello *Ione*, Platone fa dialogare Socrate e il rapsodo Ione. La critica principale che Platone propone nel dialogo (533d-534c) è che Ione non possiede nessuna arte poiché la vera forza creatrice proviene dalla divinità. Conseguentemente, l'arte è qualcosa che proviene da fuori e non da dentro l'artista, qualcosa che può esistere solo grazie alla volontà divina. Questa prospettiva implica una netta separazione tra arte come forza divina e artista – a detrimento dell'artista e dell'arte dell'artista. Nel suo commento al testo, Reginald Allen spiega come lo *Ione* non presenti alcuna teoria della poesia o della rapsodia e che descrivere queste arti come forme derivanti dalla divinità non significa elogiarle ma

¹⁹ Sul problema di come i termini ἰδέα e εἶδος derivino entrambi da ἰδεῖν – che significa «vedere» – e di come «un termine che significa, originariamente, *l'oggetto di un vedere*, abbia potuto giungere a esprimere *la più alta forma metafisica dell'essere*», si veda Reale 1988: 75.

²⁰ Reale 1988: 77.

²¹ Sulla dottrina delle idee e, più precisamente, su come per Platone la prima tappa della «seconda navigazione» preveda il «prendere per base il postulato più solido, che consiste nell'*ammettere le realtà intelligibili come "vere cause"*, e nel ritenere, di conseguenza, *come vere quelle cose che concordano con questo postulato e come non vere quelle cose che non concordano con esso* (e, quindi, nel respingere tutte quelle realtà fisiche che vengono erroneamente addotte come "vere cause")» (Reale 1988, 68), si veda Platone, *Fedone*, 99d-100a.

condannarle²². Infatti, nella filosofia platonica non è l'arte in quanto tale ad avere valore ma l'arte come forma assoluta emanata dall'intelletto divino, il che antepone l'epistemologia all'estetica in quanto il vero problema non è l'opera d'arte ma la conoscenza²³.

Come nell'allegoria della caverna, la conoscenza del mondo *reale* non può derivare dai sensi poiché essi sono lontani dal regno delle idee o forme. E questo diviene ancora più evidente in relazione alle arti visive. Come spiega accuratamente Władysław Tatarkiewicz, per Platone «la funzione imitativa della realtà sensibile è talmente spregevole da porre l'arte visiva e la poesia imitativa non solo al livello della tecnica, ma addirittura più in basso della tecnica stessa, persino al di sotto di un onesto artigianato»²⁴. In questa prospettiva, se l'arte vuole avvicinarsi alla conoscenza e abbandonare la funzione imitativa dei sensi, essa deve necessariamente essere an-estetica. Per comprendere meglio questa dimensione an-estetica dell'arte nella filosofia platonica, è necessario considerare il ruolo svolto dalla rappresentazione mimetica – *mimesis* μιμησις – in relazione alla forma – *eidos* εἶδος.

Nel famoso passaggio della *Repubblica* 596-601, Platone suggerisce che ci sono forme che fungono da riferimenti per le categorie di oggetti prodotti dagli artigiani. Benché questi oggetti siano solo *somiglianti* alle pure forme alle quali fanno riferimento, essi sono reali. Lo stesso non può essere detto per la pittura. Il passaggio spiega come le forme create dalla divinità siano uniche e perfette e per questo motivo esse sono le veridiche referenti per ogni altra produzione. In altre parole, l'artigiano che produce un oggetto imita la più generale e veritiera forma di quell'oggetto. Questo non significa che l'oggetto prodotto dall'artigiano abbia alcunché di speciale. Piuttosto il contrario: essendo esso solo una particolare imitazione di una forma generale, la creazione artigianale è ben lontana dalla forma divina e veritiera.

La produzione del pittore è persino meno dignitosa: mentre l'oggetto artigianale è prodotto sul modello delle forme assolute, il prodotto del pittore non imita le pure forme ma gli oggetti già presenti nel mondo. Per questo motivo per Platone l'opera del pittore è doppiamente distante dalla verità in quanto imita non la pura forma ma come essa appare nel mondo. In questo senso, il creatore di immagini è un imitatore che non ha conoscenza della forma veritiera ma solo della sua apparenza nel mondo. E con questo si ritorna all'allegoria della caverna.

Dietro questa critica alle arti imitative c'è la chiara critica ai sensi che ingannano e non permettono di vedere la verità la quale può essere avvicinata solo dall'intelletto. In sostanza, dunque, la condanna delle arti e dei sensi procede ad una progressiva anestetizzazione dell'estetico e ad una idealizzazione del mondo

²² Allen 1996: 7.

²³ Su questo, si veda David Sedley (2007: 259) il quale spiega come per conoscere l'essenza della bellezza sia necessario comprendere un'inalterabile verità che non presenti variazioni.

²⁴ Tatarkiewicz 1975/2011: 111.

trascendente come mondo *reale*. Questo significa che ai sensi è precluso quello che l'intelletto può: vedere la *reale* luce del sole, la verità, le forme assolute, le idee immutabili.

Questa visione ha avuto una profonda influenza sulla tradizione filosofica occidentale, al punto che, non molto tempo addietro, Pierre Hadot affermava come

l'essenza del platonismo era il movimento di separazione dell'anima dal corpo e anche una tendenza a superare il ragionamento, nonché, nei platonici della tarda Antichità, cioè i neoplatonici, l'idea che la vita dovesse essere una vita di pensiero, una vita secondo lo spirito²⁵.

Per lo stesso Hadot la separazione dell'anima dal corpo «est précisément le choix philosophique fondamental (è proprio la scelta filosofica fondamentale)»²⁶. Il fine di tale scelta è che l'anima liberi sé stessa dalle passioni corporee legate ai sensi così da ottenere l'indipendenza del pensiero.

Citando un passo simile in cui Hadot afferma che il discorso teoretico filosofico è completamente differente dall'esperienza vissuta degli esercizi con cui l'anima purifica sé stessa dalle sue passioni e si separa spiritualmente dal corpo, Arnold Davidson conclude che la filosofia consiste in un concreto esercizio vissuto e non in una teoria²⁷. Questo però suona alquanto contraddittorio: se l'anima si separasse dal corpo, non lascerebbe spazio al solo edificio concettuale senza alcuna possibilità per un'esperienza estetica?

Anche se è possibile concordare con Hadot che il filosofare non sia assolutamente confinato al mero discorso filosofico ma che debba essere considerato all'interno dell'esperienza vissuta, rimane difficile accettare che tale esperienza sia ristretta alla separazione dell'anima dal corpo, persino se si volesse considerare l'anima semplicemente come mente incorporea. Altrimenti, questa «filosofia come modo di vivere» non sarebbe altro che una riedizione della filosofia platonico-cartesiana: una via per rimuovere la mente dai sensi – per parafrasare Cartesio²⁸.

Qualcuno potrebbe obiettare che per Hadot sia proprio questa la scelta filosofica fondamentale e che non ci sia altra possibilità per la filosofia al di fuori di questa tradizione. Egli stesso suggerisce questa ipotesi affermando che

la parola “filosofia” corrisponde primariamente ad un fenomeno storico. Furono i greci a coniare la parola, probabilmente nel sesto o quinto secolo a.C., e fu Platone a dargli il senso più forte: *philo-sophia*, “amore della sapienza”, la sapienza di cui si è privi. Da allora c'è stato un fenomeno intellettuale, spirituale e sociale che ha assunto una

²⁵ Hadot 2001/2008: 134.

²⁶ Hadot 1987: 38.

²⁷ Davidson 1995: 28.

²⁸ AT VII, 12.

varietà di forme e che è stato chiamato filosofia. Da questo punto di vista è legittimo chiedere se esista una “filosofia” fuori dalla tradizione occidentale²⁹.

Questa posizione ripropone quella ampiamente nota di Heidegger secondo cui la natura della filosofia è fundamentalmente greca in quanto lo scopo principale della filosofia è di conoscere ciò che è (τί ἐστίν). Quindi, quando ci si pone la domanda «cosa è la filosofia?» sia il *cosa* si domanda che il *come* si domanda sono nella loro natura greche.

Ma perché la filosofia deve necessariamente essere una questione ontologica di questo tipo? Il problema sembra essere legato all’etnocentrismo della filosofia che preclude di vedere la specificità di altre tradizioni filosofiche³⁰. Questo è proprio il caso della filosofia cinese e, in modo particolare, di come l’esperienza estetica dello *Zhuangzi* venga fraintesa a causa di stereotipi occidentali.

Poiché molta parte della filosofia occidentale è tesa alla conoscenza dell’essenza delle cose e della sostanza che le supporta, si tende a sdoppiare il mondo: da una parte il mondo della verità e dall’altra quello delle apparenze; da una parte il *kosmos noetos* e dall’altra il *kosmos aisthetos*. Come abbiamo visto, lo stretto legame tra ontologia ed epistemologia è ben rappresentato dalla filosofia Platonica dove le idee o forme sono qualificate «come il *vero essere*, come ciò che è *essere in senso pieno*, insomma come *essere assoluto*» e questo *essere* «delle Idee è quel tipo di essere che è puramente *intelligibile e incorporeo*»³¹. La naturale conseguenza di questa logica è la subordinazione del percettuale al concettuale con la distinzione metafisica di sensibile e sovrasensibile, estetico ed an-estetico³².

Così, quando gli studiosi del pensiero cinese come Kohn e Roth, nell’analizzare lo *Zhuangzi*, trovano alcune dichiarazioni (apparentemente) contraddittorie sulla percezione sensibile, essi tendono generalmente a spiegare queste contraddizioni secondo la logica dei due mondi in cui per accedere al mondo superiore si deve necessariamente abbandonare la percezione sensibi-

²⁹ Questa dichiarazione è riportata nell’intervista fatta ad Hadot da Michael Chase presente nel “Postscript: An Interview with Pierre Hadot” dell’edizione inglese di Hadot (1987/1995: 281).

³⁰ Hall e Ames (1998a) spiegano come la filosofia cinese debba intendersi come *ars contextualis* e non come *scientia universalis* o come *ontologia generalis*. Questo non significa che la filosofia cinese – e il Daoismo in particolare – non abbia un pensiero ontologico ma solo che esso si sia sviluppato in modo molto differente da quello greco. Gli stessi studiosi (2003: 14) spiegano come nella cosmologia Daoista ci sia una parità ontologica che non pone l’esistenza di una sostanza permanente dietro il costante divenire degli eventi. Per una dettagliata analisi delle differenze tra l’ontologia cinese e quella greca si veda Lloyd 2006.

³¹ Reale 1988: 82.

³² Sulla questione della superiorità del concettuale sul percettivo, e di come questa presunta superiorità sia basata sul mal posto problema delle «*défaillances* in ambito conoscitivo» della percezione, si veda Ferraris 2012: 12.

le. E poiché lo *Zhuangzi* non offre alcun *sistema* filosofico ma solo aneddoti, storie e dialoghi, questa ricerca del mondo superiore si tinge di colori mistici.

La domanda da porre ora è se questo tipo di interpretazione sia l'unica possibile o se lo *Zhuangzi* non proponga qualcosa di fundamentalmente differente dalla metafisica dei due mondi e dall'unione mistica con il trascendente *Dao*. Più precisamente, è necessario capire se lo *Zhuangzi* non proponga un'esperienza estetica del mondo che non contempi la divisione di sensibile e sovrasensibile. Questa, infatti, sembra essere una posizione più in linea con la filosofia complessiva dello *Zhuangzi*.

Il mondo estetico dello Zhuangzi

In opposizione all'idea del misticismo trascendente, Lee Yearley propone l'idea di un «misticismo intramondano» per lo *Zhuangzi*³³. Questo tipo di misticismo non ambisce a trascendere il mondo per raggiungere una realtà superiore e assoluta ma vuole percepire il mondo – l'unico mondo – in modo estetico. In questo senso Yearley afferma che per *Zhuangzi* «la vita dovrebbe essere vista come un panorama estetico» da godere ed apprezzare nella sua componente percettiva³⁴. In modo analogo, J. J. Clarke considera il Daoismo una forma speciale di misticismo spesso identificato con lo *Zhuangzi* il quale propone «un senso estetico di somma identificazione con il mondo naturale»³⁵.

Benché ci si possa chiedere quale sia il vantaggio di mantenere il concetto di misticismo per un tipo di approccio alla vita e al mondo tanto distante dal più comune misticismo trascendente, sia Yearley che Clarke centrano il segno nel porre l'accento sull'esperienza estetica. Questa enfasi sull'esperienza estetica del mondo implica che, anche se un insegnamento stabile fosse concepibile nello *Zhuangzi*, questo non sarebbe verso il rinnegamento dei sensi ma nel suo esatto opposto. Come perfettamente sintetizzato da David Hall e Roger Ames, quando lo *Zhuangzi* parla di essere uniti a tutte le cose del mondo (*wanwu yu wo wei yi* 萬物與我為一) questo non deve essere interpretato come l'abbandonarsi e dissolversi in una perfetta unità ma piuttosto come il riconoscimento che tutto nel mondo non ha soluzione di continuità³⁶. Si tratta quindi di capire come questo *yi* 一, non essendo un'assoluta unità ma una pluralistica continuità, permetta un'esperienza

³³ Yearley 1983: 130.

³⁴ Yearley 1983: 136. Sfortunatamente Yearley non è sempre coerente con questa interpretazione e in lavori più recenti legge lo *Zhuangzi* nella classica vena del misticismo trascendente (Yearley 1996: 154; 174).

³⁵ Clarke 2000: 147-149.

³⁶ Hall e Ames 1998b: 248.

estetica del mondo. Per far ciò è necessario rivolgersi alle tante storie di destrezza presenti nel *Zhuangzi*.

L'artigiano Qing

Una delle storie più interessanti dello *Zhuangzi* è quella dell'artigiano Qing (50/19/54-59) il quale lavora il legno per produrre sostegni per campane. In questa storia troviamo un altro esempio di *xinzhai*. Nel descrivere il suo operato, Qing afferma che digiuna per calmare il suo cuore: dopo tre giorni, non bada più ai complimenti e premi, ai titoli e profitti; dopo cinque giorni, non presta più attenzione alla reputazione e all'abilità; dopo sette giorni dimentica arti e corpo. Fino a questo punto la storia di Qing sembra combaciare perfettamente con una descrizione meditativa del misticismo trascendente. La storia però continua in un modo che contraddice il ripudio del corpo.

Dopo questa procedura, Qing dimentica la corte reale e ogni distrazione esterna in modo da poter concentrare (*zhuan* 專) la propria abilità (*qiao* 巧). Questo già mostra una indicazione precisa del proposito della sua preparazione: non di fermarsi allo stato meditativo ma di essere pronto all'attività creativa. In questo modo Qing può entrare nella foresta per osservare (*guan* 觀) la qualità degli alberi e scegliere il giusto legno per il suo scopo. Così Qing dichiara:

Quando il mio corpo raggiunge il suo punto massimo (*xingqu zhi yi* 形軀至矣) e ho una completa visione (*jian* 見) del sostegno per la campana, mi accingo all'intaglio. Altrimenti, non procedo. In questo modo, accordo la natura alla natura (*tian he tian* 天合天).

È chiaro che questa attività non costituisce in alcun modo un abbandono dei sensi ma una percezione aumentata. Soprattutto, non c'è traccia di conformare il prodotto artigianale o artistico ad una forma assoluta, quanto piuttosto di trovare una corrispondenza contestuale sia tra materiale e prodotto che tra prodotto e produttore, così da «accordare la natura alla natura».

Qing, quindi, non intende abbandonare questo mondo per accedere ad uno stato superiore di realtà ma cerca di immergersi nella foresta e concentrarsi per osservare più chiaramente la struttura degli alberi ed averne una percezione estetica. Solo così può avere successo nella propria arte. Se questo non dovesse accadere, Qing non toccherebbe perfino il legno. Rimane però da comprendere perché Qing, come altri personaggi dello *Zhuangzi*, proponga in una prima istanza di abbandonare il proprio corpo. Per fare ciò, è necessario considerare il rapporto tra cuore e corpo.

Secondo Jane Geaney, nella Cina antica, il cuore non è distinto dagli altri sensi nella sua abilità di conoscere le proprie distinzioni³⁷. Il cuore, infatti, non è distaccato dal corpo. Per Geaney, dunque, niente suggerisce che nella filosofia cinese antica la percezione sensibile debba essere trascesa a favore di una forma sovrasensibile di conoscenza³⁸.

Geaney fornisce un importante indizio per comprendere l'esperienza estetica del mondo nello *Zhuangzi*. Prima di tutto è necessario comprendere che sia i sensi che il cuore sono coinvolti nel processo di conoscere e di discriminare (*bian* 辨). In aggiunta, se la conoscenza non può essere distaccata dal corpo e se non esiste nessuna forma conoscitiva sovrasensibile, l'abbandono del corpo non può essere letto in chiave metafisica come abbandono dei sensi ma come abbandono di un tipo di conoscenza.

Geaney giustamente sottolinea che ogni volta che lo *Zhuangzi* propone di abbandonare i sensi c'è sempre un rifiuto di conoscenza³⁹. Più precisamente, «in contrasto con il *Mozi*, lo *Zhuangzi* rigetta gli occhi e le orecchie e così rigetta la conoscenza che rappresentano», una conoscenza che esercita un potere di controllo sul mondo⁴⁰.

Non è un caso che nella Cina antica la metafora dei sensi come *ufficiali* (*guan* 官) sotto il controllo del cuore sovrano sia così comune. Lo *Zhuangzi* però critica precisamente questo aspetto della conoscenza ottenuta tramite discriminazioni (*bian* 辨)⁴¹. Il testo rigetta perfino la possibilità di avere il cuore come vero sovrano (*zhen zai* 真宰) del corpo (4/2/16-20). Metaforicamente questo significa che non ci sono strutture gerarchiche all'interno del corpo (qualunque corpo esso sia) e che è necessario essere cauti nel dare precedenza alla conoscenza dominante del cuore.

Conseguentemente, l'idea di abbandonare il corpo nello *Zhuangzi* non deve essere letta letteralmente – come l'interpretazione mistica trascendente tende a fare – ma metaforicamente. I personaggi delle storie di destrezza come Qing o il cuoco Ding non abbandonano letteralmente la loro percezione sensibile. Ciò che abbandonano è una forma preconcepita di conoscenza presente nei loro corpi come nei loro cuori.

Questo è particolarmente evidente quando lo *Zhuangzi* (4/2/21-22) critica il cuore predeterminato – o, più letteralmente, il cuore completo (*cheng xin*

³⁷ Geaney 2002: 13.

³⁸ Per un commento simile, si veda Hansen 2002: 207-208.

³⁹ Geaney 2002: 57.

⁴⁰ Geaney 2002: 59, 82.

⁴¹ Ho discusso altrove (Lacertosa 2019) come questo non significhi che il testo rifiuti le discriminazioni *tout court*.

成心) – il quale rappresenta una forma di conoscenza che segue una struttura fissa fatta di affermazioni e negazioni (*shifei* 是非)⁴². Seguire queste strutture fisse significa che anche i sensi sono orientati verso direzioni prestabilite di classificazione e questo limita la loro capacità di essere reattivi.

Avere un cuore predeterminato è l'esatto opposto dell'usare il cuore come uno specchio (*yong xin ruo jing* 用心若鏡) che lo *Zhuangzi* elogia nel capitolo 7 (21/7/32-33) – e che ha una risonanza con l'idea di «accordare la natura alla natura» vista prima. Questo passaggio mostra chiaramente che lo *Zhuangzi* non rigetta il cuore e la sua percezione del mondo ma piuttosto il contrario. Nell'usare il cuore come uno specchio la persona somma (*zhiren* 至人) risponde (*ying* 應) ma non ripone (*cang* 藏).

Rispondere senza riporre implica la possibilità di percepire il mondo in modo da non formulare e trattenere una sua nozione preconcreta. In questo senso il digiuno del cuore è una metafora che suggerisce precisamente questa possibilità di essere reattivi al costante mutamento del mondo. Se il cuore e i sensi non immagazzinano nozioni preconcrete del mondo ma accordano la natura alla natura, questo garantisce un gioco di specchi che permette un costante aggiornamento della conoscenza alla circostanza attraverso i sensi.

L'apparente critica ai sensi presente nello *Zhuangzi* è quindi connessa alla critica ad una conoscenza preconcreta del cuore che influenza i sensi nel discriminare attraverso strutture fisse di affermazioni e negazioni. Non si tratta dunque di negare l'esperienza estetica del mondo ma piuttosto di ristabilirla dopo aver eliminato ciò che la ostacola. Non è un caso che Confucio è spesso presente nelle storie in cui si adotta questa idea. Il problema, infatti, è precisamente quello di evitare la formazione di posizioni rigide e dottrine univoche come quelle del Confucianesimo e del Moismo criticate dallo *Zhuangzi*. Quando queste dottrine diventano dominanti, non è solo un problema di conoscenza ma un problema di disposizione dell'intero corpo. Comportamenti e abitudini del corpo devono essere costantemente rivisti e aggiornati se si vuole mantenere un'efficace e reattiva esperienza estetica del mondo.

In questo senso «*qi* (氣) è un posto libero che attende qualcosa» (9/4/28) come risultato del digiuno del cuore visto precedentemente. Questo posto libero è la superficie dello specchio ripulita dalle idee preconcrete che ne ostruiscono il funzionamento. Quando la superficie dei sensi e del cuore è ripulita da queste dottrine, diviene possibile il rispondere senza contenere che non giudica in maniera categorica (*weishi* 為是) ma si adatta alle circostanze (*yinshi* 因是).

Per concludere dunque, è possibile leggere lo *Zhuangzi* non come un testo mistico che propone un abbandono dei sensi per congiungersi alla presunta realtà trascendente del *dao* sovrasensibile ma piuttosto come un testo che avverte del pericolo presente nell'adottare comportamenti e abitudini limitanti la reattività

⁴² Per una dettagliata analisi di *shifei*, si veda Graham 1969-1970: 142-143.

dei sensi e del cuore. Se il fine è quello di accordare la natura alla natura, è necessario prestare la massima attenzione ad un'esperienza estetica del mondo che non si modelli su nozioni prestabilite ma sia capace di adattarsi alle mutevoli circostanze. Questo accordarsi non è un abbandonarsi e dissolversi in una perfetta e statica unità ma il riconoscimento della continuità del cambiamento di tutte le cose del mondo. Dopo tutto nello *Zhuangzi* anche la morte non è nient'altro che divenire: indipendentemente dal fatto di trasformarsi nel fegato di un ratto o nella gamba di un insetto (17/6/55-56), ci si sveglierà improvvisamente come da un sonno profondo (17/6/60) ancora partecipi del costante cambiamento di tutte le cose del mondo.

Bibliografia

- ADAM, C., TANNERY, P. (a cura di)
 – 1964-1976, *Œuvres de Descartes*, Paris, Vrin/C.N.R.S.
- ALLEN, R.E. (a cura di)
 – 1996, *The Dialogues of Plato, Volume 3: Ion, Hippias Minor, Laches, Protagoras*, New Haven-London, Yale University Press.
- AMES, R.T.
 – 2011, *Confucian Role Ethics: A Vocabulary*, Hong Kong, Chinese University Press.
 – 2015, *Reading the Zhongyong "Metaphysically"*, in C. Li and F. Perkins (a cura di), *Chinese Metaphysics and its Problems*, Cambridge, Cambridge University Press: 85-105.
- AMES, R.T. (a cura di)
 – 1998, *Wandering at Ease in the Zhuangzi*, Albany, SUNY Press.
- AMES, R.T., HALL D.L. (a cura di)
 – 2003, *Daodejing: "Making This Life Significant": A Philosophical Translation*, New York, Ballantine Books.
- AMES, R.T., NAKAJIMA T. (a cura di)
 – 2015, *Zhuangzi and the Happy Fish*, Honolulu, University of Hawaii Press.
- CHENG, C.Y.
 – 1989, *Chinese Metaphysics as Non-metaphysics: Confucian and Taoist Insights into the Nature of Reality*, in R.E. Allinson (a cura di), *Understanding the Chinese Mind: The Philosophical Roots*, Hong Kong-Oxford, Oxford University Press: 167-208.
- CLARKE, J.J.
 – 2000, *The Tao of the West: Western Transformations of Taoist Thought*, London - New York, Routledge.
- DAVIDSON, A.I.
 – 1995, *Introduction*, in P. Hadot (a cura di), *Philosophy as a Way of Life: Spiritual Exercises from Socrates to Foucault*, Malden, Blackwell: 1-45.
- FERRARIS, M.
 – 2012, *Percezione*, "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 5: 9-20.
- GEANEY, J.
 – 2002, *On the Epistemology of the Senses in Early Chinese Thought*, Honolulu, University of Hawaii Press.

GRAHAM, A.C.

- 1969-1970, *Chuang-tzu's Essay on Seeing Things as Equal*, "History of Religions", 9, 2/3: 137-159.
- 1979, *How Much of Chuang Tzu Did Chuang Tzu Write?* In H. Rosemont, B.I. Schwartz (a cura di), *Studies in Classical Chinese Thought (Thematic Issue of the Journal of the American Academy of Religion)*, 47, 3: 459-501.

HADOT, P.

- 1987, *Exercices spirituels et philosophie antique*. Paris, Etudes augustiniennes.
- 1987, *Exercices spirituels et philosophie antique*; tr. ing. di M. Chase, *Philosophy as a Way of Life: Spiritual Exercises from Socrates to Foucault*, Malden, Blackwell, 1995.
- 2001, *La philosophie comme manière de vivre. Entretiens avec Jeannie Carlier et Arnold I. Davidson*; tr. it. di A.C. Peduzzi, *La filosofia come modo di vivere. Conversazioni con Jeannie Carlier e Arnold I. Davidson*, Torino, Einaudi, 2008.

HALL, D.L., AMES, R.T.

- 1998a, *Chinese Philosophy*, in E. Craig (a cura di), *The Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Abingdon-on-Thames, Taylor and Francis.
- 1998b, *Thinking from the Han: Self, Truth, and Transcendence in Chinese and Western Culture*, Albany, State University of New York Press.

HANSEN, C.

- 1992, *A Daoist Theory of Chinese Thought: A Philosophical Interpretation*, Oxford; New York, Oxford University Press.
- 2002, *The Metaphysics of Dao*, in B. Mou (a cura di), *Comparative Approaches to Chinese Philosophy*, Aldershot, Ashgate: 205-224.

HEIDEGGER, M.

- 1957, *Der Satz vom Grund*, Verlag Günther Neske; tr. it. di G. Gurisatti e F. Volpi, *Il principio di ragione*, Milano, Adelphi, 1991.

HUNG, W. (Hong Ye 洪業) et al., (a cura di)

- 1947, *A Concordance to Chuang Tzu 莊子引得*, Harvard-Yenching Institute Sino-logical Index Series, Supplement No. 20. Beijing, Harvard-Yenching Institute.

KJELLBERG, P., IVANHOE, P.J. (a cura di)

- 1996, *Essays on Skepticism, Relativism, and Ethics in the Zhuangzi*, New York, State University of New York Press.

KLEIN, E.

- 2010, *Were there "Inner Chapters" in the Warring States? A New Examination of Evidence about the Zhuangzi*, "T'oung Pao", 96, 4/5: 299-369.

KOHN, L.

- 1992, *Early Chinese Mysticism: Philosophy and Soteriology in the Taoist Tradition*, Princeton, Princeton University Press.
- 2010, *Sitting in Oblivion: The Heart of Daoist Meditation*, Dunedin, Three Pines Press.
- 2014, *Zhuangzi: Text and Context*. St. Petersburg (FL), Three Pines Press.

LACERTOSA, M.

- 2018, *Interpreting Dao (道) between 'Way-making' and 'Be-wëgen'*, in G. Bracken (a cura di), *Ancient and Modern Practices of Citizenship in Asia and the West: Care of the Self*, Amsterdam, Amsterdam University Press: 103-120.

- 2019, *The Ethical Stance of the 'Qiwulun (Discourse on Corresponding Things)'*, "Dao. A Journal of Comparative Philosophy", 18, 2:183-196.
- LIU, X.
- 1987, *Zhuangzi zhexue ji qi yanbian* 莊子哲學及其演變; tr. ing. di W.E. Savage, *Classifying the Zhuangzi Chapters*, Ann Arbor, Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1994.
 - 1987, *The philosophy of Zhuangzi and its evolution* 莊子哲學及其演變, Beijing, Zhongguo Shehui Kexue Chubanshe.
- LLOYD, G.E.R.
- 2006, *Appearance versus reality: Greek and Chinese comparisons and contrasts*, in G.E.R. Lloyd, *Principles and Practices in Ancient Greek and Chinese Science*, Aldershot, Ashgate, 303-317.
- MAIR, V.H. (a cura di)
- 1983, *Experimental Essays on Chuang-tzu*, Honolulu, University of Hawaii Press.
- REALE, G.
- 1979, *Storia della filosofia antica. Volume II. Platone e Aristotele*, Milano, Vita e Pensiero, 6th ed. 1988.
- ROBINET, I.
- 1993, *Taoist Meditation: The Mao-shan Tradition of Great Purity*, Albany, NY, State University of New York Press.
- ROTH, H.D.
- 1999, *Original Tao: Inward Training (Nei-yeh) and the Foundations of Taoist Mysticism*, New York, Columbia University Press.
- SCHWARTZ, B.I.
- 1975, *Transcendence in Ancient China*, "Daedalus" 104 (2): 57-68.
 - 1985, *The World of Thought in Ancient China*, Cambridge (MA), Belknap Press of Harvard University Press.
- SEDLEY, D.
- 2007, *Philosophy, the Forms, and the Art of Ruling*, in G.R.F. Ferrari (a cura di), *The Cambridge Companion to Plato's Republic*, Cambridge; New York, Cambridge University Press: 256-283.
- TATARKIEWICZ, W.
- 1975, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe; tr. it. di O. Burba, K. Jaworska, *Storia di sei idee: L'arte, il bello, la forma, la creatività, l'imitazione, l'esperienza estetica*, Palermo, Aesthetica, 2011.
- YEARLEY, L.H.
- 1983, *The Perfected Person in the Radical Chuang-tzu*, in V.H. Mair (a cura di), *Experimental Essays on Chuang-tzu*, Honolulu, University of Hawaii Press: 125-139.
 - 1996, *Zhuangzi's Understanding of Skillfulness and the Ultimate Spiritual State*, in P. Kjellberg, P.J. Ivanhoe (a cura di), *Essays on Skepticism, Relativism, and Ethics in the Zhuangzi*, New York, State University of New York Press: 152-182.
- ZHUANGZI
- *Zhuangzi*; tr. it. di L. Vittorio, Milano, BUR, 2009.
- ZIPORYN, B. (trad.)
- 2009, *Zhuangzi: The Essential Writings with Selections from Traditional Commentaries*. Indianapolis, Hackett Pub. Co.

Peng Feng
DANTO'S INDISCERNIBILITY: AN INTERCULTURAL
INTERPRETATION

Abstract

To discern the indiscernibles is the main purpose of Danto's philosophy of art. Influenced by analytical philosophy, Zen Buddhism, and symbolism, three ways of discernment can be identified in Danto's text: the external discernment, the internal discernment, and the middle discernment, which, roughly speaking, mean a discernment by means of examining the object, self-reflection or enlightenment, and the relation between experience and expression, in Danto's terms, the aboutness and embodiment, respectively. However, neither analytic philosophy and its external discernment nor Zen and its internal discernment can distinguish the indiscernible indeed, only symbolism and its middle discernment have the potential to do so. Unfortunately, Danto was so indulged in analytical philosophy and Zen that he could not see this promise from symbolism.

Introduction

With the controversial claim of "the end of art", the ingenious method of indiscernibility, and the unique ontological trifurcation, the components of which are divided as the subject, the representation, and the world, Arthur Danto is regarded as one of the most important Anglophone philosophers of art post-1945.¹ Danto indeed has the greatest influence and triggers the most widespread debates in contemporary philosophy of art.² His ingenious way of reconciling essentialism and historicism makes his philosophy of art so strong

¹ This essay has been developed from my lecture at School of Philosophy, Wuhan University, Oct. 8, 2019. I am very grateful to Ouyang Xiao, Matteo Ravasio, and the anonymous reviewers for their comments, suggestions, and criticism. <https://leiterreports.typepad.com/blog/2016/03/best-anglophone-philosophers-of-art-post-1945-the-results.html>, last accessed 20 July 2021.

² About the debates, see Auxier and Hahn 2013, and Rollins 2012.

and unique,³ especially in the context of neo-Wittgensteinist anti-essentialism dominating the area.⁴ Most of Danto's ideas are illuminative and provocative. However, they are not unquestionable. In this essay, I shall examine the concept of representation and the method of indiscernibility that are regarded by Mark Rollins as two major features in Danto's philosophy.⁵ I admit that Danto grasped one of the key features of contemporary art, the New York art after the 1960s, when he focused on the indiscernibility. This means that one of a pair of indiscernible counterparts is a work of art and the other is a mere real thing or a different work of art. However, I do not think that Danto found the answer to his question. He seemed not to discern the indiscernibles successfully. Although Danto properly classified art as representation, he did not continue, especially in his early writings, to distinguish artistic representation from other representations, such as history, action, knowledge and so on, which he treated with the same methodology of indiscernibility. Danto was not only a philosopher of art, but also a philosopher of history and action, a metaphysician, and an epistemologist. Art is only part of his philosophical interest. In other words, his interest in art is philosophical instead of artistic. He "make[s] philosophy out of art".⁶ Since art is not philosophy after all, and there are differences between art and other philosophical objects such as history and action, Danto equates art with philosophy and does not distinguish art from other philosophical objects, which makes his philosophy of art seem to be incomplete. The uniqueness of art is underemphasized. There may be some reasons to explain this incompleteness. One of them is, from my point of view, that Danto, consciously or not, neglected one source of his thoughts, that is, Cassirer-Langerian symbolism. Danto was deeply influenced by Susanne Langer when he was a student at Columbia in the early 1950s. Among many influences on Danto's thoughts, three of them should be mentioned. In addition to symbolism, analytic philosophy and Zen Buddhism are the other two important influences that Danto openly acknowledged. Based on these three sources, three ways of discernment can be derived, that is, the external discernment, the internal discernment, and the middle discernment. However, neither analytic philosophy and its external discernment nor Zen and its internal discernment can discern the indiscernibles, only symbolism and its middle discernment have the potential to do it. Art is a kind of representation in Danto's mind, while the central issue of Zen is not so much representation as "present". Zen opposes representation, in the sense that representation is defined as "the making 'present'

³ See Kelly 1998.

⁴ For neo-Wittgensteinist anti-essentialism in aesthetics, see Weitz 1956.

⁵ Rollins 2012: 1.

⁶ Danto 1988: 134.

‘again’ of what is ‘absent’”.⁷ Zen is not interested in representation but in how to remain “present”. Since Zen does not need any symbolization, Fung Yu-lan calls it “a philosophy of silence”.⁸ For Zen, the crucial is the internal enlightenment that happens in mind. This internal enlightenment is unexhibited. Only the Zen practitioner himself can experience the enlightenment. In this sense, I call Zen’s discernment the internal discernment. So, perhaps, Zen can help us understand the indiscernible--the core of Danto’s philosophy, but one cannot definitely say that it can help us understand art. Analytic philosophy also was not friendly to philosophical study of art. In the 1950s and 1960s when Danto created his philosophy, philosophy of art was at the risk of being expelled from the philosophical family by the linguistic analysts.⁹ As Ludwig asserted, “what can be said at all can be said clearly, and what we cannot talk about we must pass over in silence”.¹⁰ The neo-Wittgensteinians in aesthetics adhered to this dogma and only said what can be said, which is the opposite of Zen as a philosophy of silence. In this sense, I call the analytic discernment the external discernment. Symbolism is different from both analytic philosophy and Zen Buddhism. Briefly speaking, symbolism tries to bridge the speakable and unspeakable and let the silence speak. In this sense, symbolism seems to be somewhere between analytic philosophy and Zen Buddhism, and so I call symbolist discernment the middle discernment. Unlike analytic philosophy, symbolism is friendly to philosophical study of art. Influenced by Ernst Cassirer, Langer developed her symbolistic aesthetics that aims to articulate the distinctive characters of the arts. According to Langer, the arts use a special symbol, i.e., the presentational symbol or nondiscursive symbol, which is different from the discursive symbol adopted by science and ordinary language. The presentational symbol can somehow amalgamate the “present” and “representation” and make a work of art represent something else as well as present itself.¹¹ Langer’s presentational symbolism is particularly well suited to explaining the arts. When Danto defined art with “aboutness” and “embodiment”, we can see Langer’s influence on him. “Aboutness” directs art to something else, while “embodiment” pulls art back to itself, and together the two constitute a presentational symbol that makes a work of art represent something else as well as present itself. Unfortunately, Danto was so absorbed by analytical philosophy and Zen that he could not see this promise from symbolism.

⁷ Ankersmit 1998: 48.

⁸ Fung 1976: 255.

⁹ For details, see Kivy 2004: 2-4.

¹⁰ Wittgenstein 2002: 3.

¹¹ For Langer’s symbolism, see Nelson 1994.

Analytic philosophy and the external discernment

Danto was influenced by philosophies from different traditions, times, and branches. Among the philosophers who had great influences on him, Descartes and Hegel are emphasized by many researchers. As David Carrier points out: “Writing within the traditions of analytic philosophy, Danto has brought Hegelian concerns into an essentially Cartesian philosophy system. We cannot understand his aesthetics [...]”.¹²

Carrier might be right about Descartes, but he is wrong in suggesting that Hegel played a role in the development of Danto’s thought. When Danto wrote *The Artworld*, his seminal essay in the philosophy of art, the main influences came from analytic philosophy and Zen.

Danto confessed when he wrote *The Artworld*, he “was not influenced by any reading on continental philosophy, but by my analytical peers”.¹³ In “Reply to David Carrier”, Danto said the same thing that his ideas in the philosophy of art really came from the analytical philosophy he read in the 1950s, “none of which was in the philosophy of art”.¹⁴ In the 1960s when Danto’s philosophical and literary were formed, nothing came from Hegel. “I really had never read Hegel”, Danto said, “when I wrote ‘The Artworld’ I had not read him, really, even when I wrote ‘The End of Art’. [...] Hegel played little role in my thought at that time”.¹⁵

The case of Descartes is different. The state of dreaming and the state of being wake were conceived as a discernible pair by Descartes in *Meditations* that inspired Danto to develop his methodology of indiscernibility.¹⁶ However, Descartes did not focus on the issue of indiscernibility. In addition to this initial inspiration, Danto did not get much from Descartes to develop his philosophy centered on the methodology of indiscernibility. Danto said, “the contrast deepens when we introduce the philosophy of action which, so far as I know, Descartes never exactly discussed”.¹⁷

Even if Danto cited a lot from the history of Western philosophy, including Plato, Aristotle, Descartes, Spinoza, Locke, Leibniz, Berkeley, Kant, Hume, Hegel, Nietzsche, James, Freud, Santayana, Dewey, Heidegger, Sartre, and so on, the most important influences on his philosophy are, as he admitted, from

¹² Carrier 2013: 215.

¹³ Danto 2013a: 666.

¹⁴ Danto 2013b: 234.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Danto 1997: 6-7.

¹⁷ Danto 2013c: 581.

Analytic philosophy, especially his analytical peers. However, analytic philosophy seems not to contribute much to his discerning the indiscernibles.

In *Connections to the World*, Danto gave six examples to illustrate the character of philosophical problems, including dream and waking, moral conduct and non-moral conduct, determinism, and chances, thinking beings and mere machines, works of art and mere real objects, universe with God and without God. They “are differences of a different sort than those that divide pairs of things that happen to resemble one another a great deal, such as identical twins, or two products off the same assembly line, or two insects of the same species”.¹⁸

There are two kinds of indiscernible pair of things, one philosophical, the other not. The philosophical one belongs to different kinds, while the non-philosophical one belongs to the same kind. The examples recruited by Danto to illustrate the character of philosophical problems were conceived or made by Descartes, Kant, Hume, Alan Turing, Marcel Duchamp, and George Berkeley, respectively. None of them are Danto’s analytical peers.

The exception is Hilary Putnam. Putnam was one of Danto’s analytical peers with whom Danto was familiar. After the six examples, Danto mentioned Putnam’s Twin-Earth thought-experiment. Earth and Twin-Earth are a pair of indiscernible counterparts. They are identical in every respect. There is, however, one exception. Water on Earth is H₂O, while water on Twin-Earth is XYZ. Therefore, the waters must ultimately have different meanings on Earth and Twin-Earth.¹⁹

According to Danto’s interpretation, the way of discerning the indiscernible Earth twins conceived by Putnam in his thought-experiment is not philosophical but scientific. As Danto points out, “the difference between the two Earths is finally for science to determine”.²⁰ Analytical philosophers would agree with this scientific discernment, since analytical philosophy, as described by Colin McGinn, “is more like science than religion, more like mathematics than poetry—though it is neither science nor mathematics”.²¹ However, Danto disagreed with this scientific approach. The way of discerning the indiscernibles will not, according to Danto, be accessible through science. “They are different sorts of differences, hidden in different sorts of ways”.²² In short, analytical philosophy indeed helps Danto to discover his unique issue of indiscernibility, but it does not allow him to solve this problem, especially since Danto did not believe in the scientific discernment which most analytical philosophers prefer.

¹⁸ Danto 1997: 8-9.

¹⁹ Putnam 1973.

²⁰ Danto 1997: 10.

²¹ McGinn 2002: xi.

²² Danto 1997: 13.

In addition to analytical philosophy, there are other sources for Danto's philosophy of art. Among them, the most exhibited and yet the most hidden one is Zen.²³ Although Danto admitted that Zen had a profound effect on his thinking, the influences of Zen have not received attention in recent years in the studies of Danto's philosophy. It seems hard for Western scholars to believe that Danto's philosophy of art is based upon a reading of Zen. We are easily convinced that Danto's philosophy of art develops within his own philosophical system or is influenced by his analytical peers, and his interest in Zen is only a side issue. However, we may have a different interpretation of Zen's influence on Danto's philosophy of art, especially when we shift our perspective from West to East.

Danto himself indeed said a lot about Zen. From the very beginning, Danto quoted Qingyuan Weixin's paragraph in his seminal paper *The Artworld*.²⁴ This paragraph is so important or interesting to Danto that he went on to cite it in several other places.²⁵

In "Upper West Side Buddhism" and "Intellectual Autobiography", Danto wrote about his experience of studying Zen with Suzuki at Columbia. He admitted that Zen helped him to explain why and in what way the indiscernibles, i.e., Andy Warhol's *Brillo Boxes* and the Brillo boxes in grocery stores, were different. Furthermore, Danto seemed to go further to claim that not only his philosophy of art but also the change of art in the 1960s were influenced by Zen. Danto said: "Whether Dr. Suzuki helped cause this change, or merely contributed to it, is not something anyone can say with certainty. But the people who made the changes were themselves Suzuki's students one way or another".²⁶

Danto admitted that Zen had played an important role in the transformation of New York art from the 1950s to the 1960s, and his philosophy was inspired by both Zen and the art influenced by it. He confessed, "It was only when I encountered Warhol's *Brillo Box* that I saw, in a moment of revelation, how one could make philosophy out of art".²⁷ Due to the influences from Zen, Danto's philosophy is somewhat different from analytical philosophy. Analytical philosophy, according to McGinn, "is more like science than religion".²⁸ However, Zen is, on the contrary, more like religion than science. In this sense, Danto's philosophy is more like Zen than analytical philosophy, since he admitted: "It

²³ For details, see Peng 2021.

²⁴ I change Danto's Wade-Giles "Ch'ing Yuan" into the pinyin "Qingyuan".

²⁵ For example, Danto 1981: 134; 2000: 106; 2004: 58; 2013: 597; and so on.

²⁶ Danto 2004: 57.

²⁷ Danto 1988: 134.

²⁸ McGinn 2002: xi.

is as though philosophically different worlds turned more on faith than on knowledge, like the world of the religiously inspired”.²⁹

It is debatable how seriously we should take Danto’s writing about Zen. Danto is regarded as, by others and himself, a systematic philosopher. He admitted that he “conceived of the project of writing a system of philosophy in several volumes [...]. It was very much a sort of nineteenth-century ambition”.³⁰ According to David Carrier’s observation, Danto’s system of philosophy “was developed before he published the body of his work on aesthetics”.³¹ From this, some researchers believe that Danto developed his philosophy of art within his own philosophical system, and he just found it useful to cite Zen as a way of explaining his key ideas. Zen did not really inspire him to create his main ideas and, especially, his methodology of indiscernibility.

However, from an Eastern point of view, Zen’s influences on Danto’s philosophy are decisive. As an artist, an art critic, and a philosopher, the relation between art and philosophy in Danto’s thinking is complicated. Whether his philosophy was developed, historically, before his art theory or vice versa is not something anyone can say with certainty. However, since Danto admitted both his philosophy and the art from which his philosophy is inspired were influenced by Zen, it seems reasonable for us to believe that Zen came before both his philosophy and aesthetics. In the history of philosophy, only Danto’s philosophy and Zen are so preoccupied with the issue of indiscernibility. We properly see in other philosophies that indiscernibility plays a role to varying degrees, as Danto shows us in his *Connections to the World*, and yet only in Danto’s philosophy and Zen indiscernibility becomes a crucial issue. When Danto quoted Qingyuan’s paragraph in *The Artworld*, he recognized a parallel between the indiscernible counterparts of “mountains as mountains” and “mountains once again as mountains” in Zen meditation and the indiscernible counterparts of Warhol’s *Brillo Box* and the industrial Brillo boxes. Qingyuan’s paragraph is very popular and widely quoted:

Before I had studied Zen for thirty years, I saw mountains as mountains and waters as waters. When I arrived at a more intimate knowledge, I came to the point where I saw that mountains are not mountains, and waters are not waters. But now that I have got the very substance I am at rest. For it is just that I see mountains once again as mountains, and waters once again as waters.³²

²⁹ Danto 1997: xxii.

³⁰ Danto 2013d: 29.

³¹ Carrier 2012: 17.

³² Danto 1964: 579.

Danto believed that the difference between “mountains as mountains” and “mountains once again as mountains” in Qingyuan’s paragraph indeed illuminates the distinction between Warhol’s *Brillo Box* as an artwork and the industrial Brillo box as a real mere thing. However, the parallel between Qingyuan’s statement and Danto’s indiscernibles needs more clarification. Danto’s indiscernibles are twins, while Qingyuan’s indiscernibles are triplets. There are three states in Zen’s spiritual journey, and at each state, the mountains are the same. The distinction between the mountains at the three states cannot be described by the eye. Therefore, there are three pairs of indiscernibles: “mountains as mountains” and “mountains as not mountains”, “mountains as not mountains” and “mountains once again as mountains”, and “mountains as mountains” and “mountains once again as mountains”. For simplicity, let me call the three pairs of indiscernible mountains M-pair 1, M-pair 2, and M-pair 3, respectively. Danto missed M-pair 1 and M-pair 2 in Qingyuan’s statement, perhaps due to a misleading of the English translation. Danto used Alan Watts’s English version rather than Suzuki’s, even though he first encountered this paragraph through the latter.³³ Since Zen practice does not change the mountains, I do not believe that practitioners do not see mountains in the second stage, or even in any stage. They indeed see mountains, and yet interpret them as something else. Therefore, it would be better to modify Watts’s English translation “I saw that mountains are not mountains, and waters are not waters” to “I saw mountains as not mountains, and waters as not waters”, even though the repetition does not sound elegant in English. However, considering Zen’s appreciation of repetition, keeping the repetition in English translation parallel to its original Chinese text seems not to be a bad choice.

Danto’s indiscernible pair of Warhol’s *Brillo Box* and the industrial Brillo boxes seems to be similar to M-pair 1, rather than to, as he himself believes, M-pair 3. The distinction between Danto’s indiscernible pair of Warhol’s *Brillo Box* and the industrial Brillo boxes is that the former has “atmosphere of theory” or “artworld” and the latter does not.³⁴ The distinction between the counterparts of M-pair 1 is also a kind of theory, i.e., Buddhist theories. The first stage is common sense before Zen’s practice. When people start to practice, they can easily be captivated by Buddhist theories. However, the theories only produce illusion, not enlightenment. Only by reaching enlightenment can Zen practitioners be rid of the illusion. However, it is easy for Zen practitioners to see the illusion as enlightenment. Or, in other words, it is not easy for them to see enlightenment as common sense. Therefore, for attaining true enlightenment,

³³ Danto 2004: 55-56.

³⁴ Danto argued, “To see something as art requires something the eye cannot de[s]cry – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld”. See Danto 1964: 580.

as Fung indicated, “rising yet another step” is needed.³⁵ After “rising yet another step”, the Zen sage comes back to the world of common sense. He sees the mere real things again, without the illusion caused by the atmosphere of Buddhist theories. When Danto especially and exclusively relies on theory, he seems to miss this “rising yet another step”.

Another anecdote (*gongan*) of Zen can also support my interpretation:

Whenever Monk Juzhi was asked [about Chan], he simply raised one finger. Later, a visitor asked Juzhi’s boy attendant, “What important Buddhist teachings does your master talk about?”. The boy, too, raised his finger. Having heard of this, Juzhi cut off the boy’s finger with a knife. As the boy screamed in pain and ran away, Juzhi called him back. When the boy turned his head, Juzhi nonetheless raised his finger. The boy was suddenly enlightened.³⁶

Master Juzhi’s finger and his disciple’s finger are a pair of the indiscernibles. The distinction between the fingers is imperceptible. However, this case of finger twins is different from the Earth twins conceived by Putman in his thought-experiment. The difference between the water on Earth and on Twin-Earth is imperceptible but can be identified by the scientific approach. However, we cannot use this scientific approach to identify the distinction between the finger twins. The distinction between the finger twins lies in their different psychological states or intentions, which can only manifest through self-reflection. I call this way of discerning the indiscernibles internal discernment, which is opposed to the external discernment. The former is religious discernment, while the latter is scientific discernment.

However, the case of finger twins cannot be conceived as a pair of an action and a mere movement that are indiscernible. The disciple’s raising his finger is not a mere movement but an action on the one hand, and yet, on the other hand, the master’s raising his finger is somehow beyond an action.

The distinction between the disciple’s raising a finger and the master’s raising a finger is similar to M-pair 3, while the pair of an action and a mere movement conceived by Danto is similar to M-pair 1. Only through internal discernment can one discern the distinction between the counterparts of M-pair 3. In this sense, the discernment of Zen is a religious one, not a philosophical one. Danto’s philosophy is, after all, not the same as Zen.

³⁵ Fung 1976: 264.

³⁶ Hsieh 2010: 62-63.

Symbolism and the middle discernment

The third source of Danto's philosophy is symbolism, which he probably got from Susanne Langer. However, Danto's attitude to Langer is complex. He admitted, on the one hand, that Langer gave the first positive reinforcement to his philosophical ambitions.³⁷ On the other hand, he denied that the aesthetics of Langer and others had anything to do with his philosophy of art.³⁸ Nevertheless, the core concepts of their philosophy seem to be similar. For Danto's philosophy, it is representation, while for Langer's, symbolization. Both representation and symbolization mean that something stands for something else. They need at least three elements. For Langer, the three essential elements are "subject, sign, and object",³⁹ while, for Danto, they are "the subject, the representations, and the world".⁴⁰ It should be mentioned that Langer made a further distinction between signs and symbols. "The sign is something to act upon, or a means to command action; the symbol is an instrument of thought".⁴¹ The sign and the symbol have different functions. "In an ordinary sign-function, there are three essential terms: subject, sign, and object. In denotation, which is the simplest kind of symbol-function, there have to be four: subject, symbol, conception and object".⁴² The distinction between the sign and the symbol and especially the distinction between discursive symbolism and presentational symbolism can help Langer identify the arts in a multitude of cultural matters more successfully than Danto did. Langer's symbolization is mainly aimed at aesthetic problems, while Danto's representation is interested in general epistemological problems.

³⁷ Danto said: "I took a course with Susanne K. Langer, appointed to take over the courses of Ernst Cassirer, who died before I arrived. She made a great impression on me, entering the classroom in her spotless Macintosh, carrying a cello. She and I were to become good friends. I wrote paper on Kant for her (the course was to become her book, *Feeling and Form*), which she genuinely admired, and hers was the first positive reinforcement my philosophical ambitions received [...]. None of that discussion (about de Kooning's *Woman* series of 1953) appeared in aesthetics courses – certainly not in Edman's, but not in Langer's either. That convinced me that aesthetics was not worth studying [...]" . See Danto 2013: 8-9.

³⁸ Danto said: "I glumly studied aesthetics with Irwin Edman and, far more philosophically, with Suzanne K. Langer. But I was never able to connect what they taught me with the art that was being made in the 1950s – and I could not see why anyone interested in art should have to know about aesthetics. It was only when I encountered Warhol's *Brillo Box* that I saw, in a moment of revelation, how one could make philosophy out of art". See Danto 1988: 134.

³⁹ Langer 1954: 52.

⁴⁰ Danto 1997: xxii.

⁴¹ Langer 1954: 51.

⁴² Langer 1954: 52.

Nevertheless, as far as the basic triadic structure is concerned, Danto is not different from Langer.⁴³ Both are different from other types of philosophy, which are composed of two components or only one. According to Danto, some philosophical positions reduce three components to two: the subject and the representation, the subject and the world, or the representation and the world. The extreme philosophical positions admit only a single component: only the subject, or only the world, or only a system of representations. In Danto's view, although one can take any kind of position, the philosophy with a triadic structure seems closer to the world as we experience it. Danto wrote, "The extreme views [...] are obviously the most exciting and the most challenging, since it requires elaborate and ingenious argumentation to achieve reductions so at odds with our ordinary expectations of the way we and the world must be if we are indeed cognitive beings".⁴⁴

In addition to sharing the same philosophical position, Danto and Langer have the same view on the ontological status of art. That is, as symbolization or representation, art has a position between the subject and the object, through which the subject relates indirectly to the object.

However, there are important differences between Danto and Langer. Danto's main contribution to the philosophy of art is to identify art as representation, with which he successfully distinguishes art, such as Warhol's *Brillo Box* from its indiscernible counterparts, the mere real thing, such as Brillo boxes in grocery stores. Warhol's *Brill Box* is a work of art since it belongs to the realm of representations and is ontologically distinguished from Brill boxes in grocery stores that belong to the mere real thing or "the world" in Danto's philosophical triadic structure. For Langer, identifying art as a symbol is not the end but the beginning of her aesthetics. Langer's main purpose is not to identify art as a symbol, but to identify which kind of symbol art is. To do this, she makes a distinction between signs and symbols, between discursive symbolism and presentational symbolism. "Signs are logically distinct from symbols; discursive and presentational patterns show a formal difference".⁴⁵ A sign-function has three components: subject, sign, and object; while a symbol-function has at least four: subject, symbol, conception, and object. Langer continues, "The radical difference between sign-meaning and symbol-meaning can therefore be logically exhibited, for it rests on a difference of pattern, it is strictly a different

⁴³ Although Langer made a distinction between symbols and signs, and her philosophy should have four instead of three components, while, given that philosophy has no more than three components in Danto's discussion, Langer's signs and symbols can be merged into representation in order to keep the triadical structure.

⁴⁴ Danto 1997: xxv.

⁴⁵ Langer 1954: 83.

function”.⁴⁶ The discursive symbolism is articulated and governed by the laws of syntax, which “requires us to string out our ideas even though their objects reset one with the other”.⁴⁷ While, the presentational symbolism is not governed by the laws of syntax and presents its constituent elements sequentially, but “involved in a simultaneous, integral presentation. This kind of semantic may be called ‘presentational symbolism’, to characterize its essential distinction from discursive symbolism, or ‘language’ proper”.⁴⁸ For Langer, art is not a sign or discursive symbolism but a presentational symbolism.

Like Langer, instead of trying to distinguish art as a representation from the mere real thing, Nelson Goodman simply claims that artworks are symbols and then clarifies the so-called “symptoms of the aesthetic”.⁴⁹ In *Languages of Arts*, Goodman lists four symptoms: syntactic density, semantic density, syntactic repleteness, and exemplificationality.⁵⁰ In a later book, *Ways of Worldmaking*, he adds the fifth symptom, multiple and complex.⁵¹ However, Goodman is different from Langer who defines art as presentational symbolism. Goodman never provides a definition of art. He merely describes certain recurring characteristics of artistic symbol systems.

We may allow that Danto successfully distinguishes Warhol’s *Brillo Box* from its indiscernible counterpart, i.e., Brillo boxes in grocery stores by identifying the former as a representation. However, identifying something as a representation cannot guarantee that it is a work of art, since there are different kinds of symbols and art is one of them. For identifying art in the different kinds of symbols, Danto needs to distinguish art from other kinds of symbols, as Langer and Goodman did.

In doing so, Danto adds “embodiment” along with “aboutness” to define art. With the concept of aboutness, he distinguishes a work of art from the mere real things, and with the notion of embodiment, he distinguishes a work of art from the mere representations. Danto writes, “works of art, in categorical contrast with mere representations, use the means of representation in a way that is not exhaustively specified when one has exhaustively specified what is being represented”.⁵² With aboutness and embodiment, Danto defines art like this: “To be a work of art is to be (i) about something and (ii) embody

⁴⁶ *Ibidem*: 52.

⁴⁷ *Ibidem*: 65-66.

⁴⁸ *Ibidem*: 79.

⁴⁹ For the affinities between Susanne Langer, Nelson Goodman, and Ernst Cassirer, see Carter 2015: 401-418.

⁵⁰ Goodman 1968: 252-4.

⁵¹ Goodman 1978: 68.

⁵² Danto 1981: 146-7.

its meaning”.⁵³ A symbolization or representation with functions of aboutness and embodiment seems close to Langer’s “presentational symbolism” and Goodman’s “exemplification”. When Jenefer Robinson interprets Goodman’s “exemplification”, she also uses “embody” and “about”. The first virtue of “exemplification”, according to Robinson’s understanding, is that “it elegantly captures the way in which many artworks reveal, show forth or ‘embody’ the very themes and qualities that they are about”.⁵⁴ It means that Goodman’s exemplification also implies aboutness and embodiment. Goodman lists the aesthetic symptoms of artworks, while Danto seems reluctant to define art aesthetically, even though there appeared to be an “aesthetic turn” in his later thoughts.⁵⁵ Unlike Goodman, who clarifies the aesthetic symptoms of “exemplification”, Danto does not specify the “embodiment”.

However, the “embodiment” should be specified within Danto’s framework, and only on this framework can art be distinguished from the mere representations. Nevertheless, it does not mean that Danto should follow in Langer and Goodman’s footsteps. Danto could open a new way of dealing with the relation between aboutness and embodiment and a new discernment of the indiscernible.

We need to realize that the relation between aboutness and embodiment is different from the relations between, roughly speaking, signifier and signified within Langer’s “presentational symbolism” and Goodman’s “exemplification”. Although Langer, Goodman, and Danto all subscribe to some variety of symbolism or semiotics, their views on the relationships between the three components are different. For Langer and Goodman, only through the mediation of symbols can we relate to the world. We do not have other ways to connect the world, and we cannot connect the world without any medium. The world, even the subject, can be reduced to the representation. The triadic structure is finally reduced to a monistic structure. Both Langer and Goodman identify art as a special kind of symbols by means of, for example, syntax and semantics. Danto is different. He recognizes three relations. He says, “The relations are between the world and the subject, between the subject and its representations, and between the representations and the world”.⁵⁶ It means that there are different ways to connect the subject and the world: with and without representations. How can we imagine a connection without the mediation of representations?

In *Seeing and Showing*, we find a distinction between perception and interpretation that Danto manages to clarify. According to Danto, our perception

⁵³ Danto 1998: 195.

⁵⁴ Robinson 2013: 183.

⁵⁵ Costello 2012.

⁵⁶ Danto 1997: xxviii.

has a universality across culture and history. What is subject to change is our interpretation, not our perception. Danto writes, “The eye has an evolution rather than a history. It changes through mutation rather than through historical shifts, and the eye as we know it evolved as the human genome evolved, perhaps a million and a half years ago, perhaps longer”.⁵⁷ Since the evolution of human vision, there have been numerous tremendous changes in the field of visual culture. However, these changes do not penetrate the optical system and so the eye does not change with the history of visual culture. The eye is impenetrable by the representations, and so “the eye as the eye has no further history to speak of”.⁵⁸

Now, it seems to be possible to specify the “embodiment” by examining the relationship between perception and interpretation. Even though, to borrow a phrase from Danto, the showing cannot penetrate the seeing, the seeing can be maintained in the showing. Aboutness means that art is a kind of representation; embodiment means that art is a special representation in which there is a continuity between interpretation and perception. In other words, the imperceptible meaning or thought can be somehow presented in perception through a multitude of resemblances, no matter how thin, obscure, and tortuous these resemblances may be. The antinomy between literature and painting seems to find its resolution, and thought and image are merged as, borrowing a phrase from Walter Benjamin, “thought-image” (*Denkbild*). Benjamin observes that by means of *xieyi*, “painting of ideas” (*peinture d’idée*), the Chinese painter “signifies thinking by way of resemblance” and finds the “image-thought” (*image-pensée*).⁵⁹ If Danto’s thought of the embodiment of meaning can be linked with Benjamin’s thought-image, his philosophy of art does not reject the aesthetic completely. Warhol’s *Brillo Box* is an artwork not only because it is about something, such as the emerging mass culture, but also because that something is embodied by the box, which means that there are a multitude of resemblances between the Brillo boxes and the spirit of mass culture and so the latter can be somehow presented by the former. If so, discerning an artwork from its indiscernible counterpart is neither an external discernment such as scientific approach, nor an internal discernment such as religious transfiguration, but a middle discernment. The middle discernment is a cultural approach, by which an artwork can be distinguished from the real mere things on the one hand and on the other hand from the mere representations.

⁵⁷ Danto 2001: 7.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Benjamin 2018: 190.

References

ANKERSMIT, F.R.

- 1998, *Danto on Representation, Identity, and Indiscernibles*, “History and Theory”, 37/4: 44-70.

BENJAMIN, W.

- 2018, *Chinese Paintings at the National Library*, “Position: East Asia Cultures Critique”, 26, 1: 185-192.

CARRIER, D.

- 2012, *Danto as Systematic Philosopher*, in M. Rollins (ed.), *Danto and His Critics*, Oxford, Blackwell: 15-29.
- 2013, *Indiscernibles and the Essence of Art: the Hegelian Turn in Arthur Danto's Aesthetic Theory* in R.E. Auxier, L.E. Hahn (eds), *The Philosophy of Arthur C. Danto*, Chicago, Open Court: 216-228.

CARTER, L.C.

- 2015, *After Cassirer: Art and Aesthetic Symbols in Langer and Goodman*, in J.T. Friedman, S. Luft (eds), *The Philosophy of Ernst Cassirer: A Novel Assessment*, Berlin, Walter de Gruyter: 401-418.

COSTELLO, D.

- 2012, *Danto and Kant: Together at Last?*, in M. Rollins (ed.), *Danto and His Critics*, Oxford, Blackwell: 153-171.

DANTO, A.C.

- 1981, *Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Harvard University Press.
- 1988, *The End of Art: A Philosophical Defense*, “History and Theory”, 37, 4: 127-143.
- 1997, *Connection to the World*, Oakland, University of California Press.
- 1998, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press.
- 1964, *The Artworld*, “The Journal of Philosophy”, 61, 19: 571-584.
- 2001, *Seeing and Showing*, “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 59/1: 1-9.
- 2004, *Upper West Side Buddhism*, in J. Baas, M.J. Jacob (eds), *Buddha Mind in Contemporary Art*, Oakland CA, University of California Press: 49-60.
- 2013a, *Reply to Robert C. Solomon and Kathleen M. Higgins*, in R.E. Auxier, L.E. Hahn (eds), *The Philosophy of Arthur C. Danto*, Chicago, Open Court: 664-669.
- 2013b, *Reply to David Carrier* in R.E. Auxier and L.E. Hahn (eds), *The Philosophy of Arthur Danto*, Chicago, Open Court: 229-234.
- 2013c, *Reply to Frederick Adams* in R.E. Auxier, L.E. Hahn (eds), *The Philosophy of Arthur C. Danto*, Chicago, Open Court: 576-581.
- 2013d, *Intellectual Autobiography: My Life as a Philosopher* in R.E. Auxier, L.E. Hahn (eds), *The Philosophy of Arthur Danto*, Chicago, Open Court: 1-70.

FUNG, Y.-L.

- 1976, *A Short History of Chinese Philosophy*, New York, The Free Press.

GOODMAN, N.

- 1968, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, The Bobbs-Merrill.
- 1978, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett.

- HSIEH, D.-H.
- 2010, *Poetry and Chan “Gong An”*: From Xuedou Chongxian (980-1052) to Wemen Huikai (1183-1260), “Journal of Song-Yuan Studies”, 40: 39-70.
- KELLY, M.
- 1998, *Essentialism and Historicism in Danto’s Philosophy of Art*, “History and Theory”, 37, 4: 30-43.
- KIVY, P.
- 2004, *Introduction: Aesthetics Today*, in P. Kivy (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Oxford, Blackwell: 1-11.
- LANGER, S.K.
- 1954, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, New York, The New American Library.
- MCGINN, C.
- 2002, *The Making of a Philosopher: My Journey through Twentieth-Century Philosophy*, New York, HarperCollins.
- PUTNAM, H.
- 1973, *Meaning and Reference*, “The Journal of Philosophy”, 70, 19: 699-711.
- PENG, F.
- 2021, *Arthur Danto as a Zen Master: An Interpretation of Danto’s Philosophy of Art from a Zen Perspective*, “Asian Philosophy”, 31, 1: 33-47.
- NELSON, B.L.
- 1994, *Susanne K. Langer’s Conception of “Symbol”—Making Connections through Ambiguity*, “The Journal of Speculative Philosophy”, 8, 4: 277-296.
- ROBINSON, J.
- 2013, *Goodman* in B. Gaut, D. McIver Lopes (eds), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London and New York, Routledge: 179-189.
- ROLLINS, M.
- 2012, *Introduction* in M. Rollins (ed.), *Danto and His Critics*, Oxford, Blackwell: 1-12.
- WEITZ, M.
- 1956, *The Role of Theory in Aesthetics*, “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 15, 1: 27-35.
- WITTGENSTEIN, L.
- 2002, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trans. by D.F. Pears and B.F. McGuinness, London, Routledge.

Abstract

The article examines the relationship between Western and Eastern aesthetics, analyzing some aspects of the musical production of Tōru Takemitsu, the great Japanese composer, now firmly included in the contemporary music “Western Canon”. The article tries to demonstrate that contemporary music represents an ideal field for verifying the intersection between Western and Eastern aesthetics. It is precisely the paradoxical co-belonging of Takemitsu’s musical thought to both worlds, which encourages us to reconsider our way of understanding the aesthetic “distance” between East and West. Contemporary music represents the privileged place, to verify the idea, that such cultural distinctions are indeed relevant, but only to the extent that they should be transcended in a higher unity, in a “hypercultural” space. Within this space, the differences find their “place”, but also their reciprocal translatability. Takemitsu’s writings record the incessant oscillation between the great Western musical, aesthetic, poetic tradition, and the specific Japanese cultural tradition. The names of Debussy, Messiaen, Nono, Feldman, Cage stand alongside those of Basho and Zeami, in an aesthetic convergence that is a prelude to a truly “global” aesthetic. The path proposed here analyzes this convergence, retracing, in Takemitsu’s production, three fundamental “figures”: silence, trees, and rain.

A Federico Gardella

1. Arcipelaghi

L’Occidente – quanto è *distante* dall’Oriente? E l’Oriente – quanto è *distante* dall’Occidente? E soprattutto, di quale “distanza” qui si tratta? Non si tratta soltanto di una distanza geografica, né temporale, né, in senso stretto, di “im-

magnarî” o di “culture”¹. Oriente e Occidente sono due nomi *reciproci*, l’uno il limite dell’altro. Nessuno guarda più l’orizzonte: l’idea che vi siano terre, popoli, lingue e costumi “dietro” l’orizzonte del sole nascente, è un’idea ormai totalmente *astratta*. Viviamo tutti nella coscienza del “globo”, della assoluta “globalità”, e “globo” vuol dire globalità del *mondo* e della sua *esperienza*. Certo, conosciamo e proteggiamo le diversità culturali, le localizzazioni idiomatiche, ma, per la nostra attuale coscienza globale, si tratta di *articolazioni interne* di una più vasta totalità. Non è un caso che il Giappone sia un *arcipelago*. La figura dell’arcipelago continua a plasmare il nostro immaginario di una “buona alleanza” fra l’Uno e i molti, fra la Totalità e le sue molteplici articolazioni interne².

Il luogo fondamentale di ogni rapporto culturale è la *traduzione*. La traduzione viene immiserita, se viene pensata solamente come uno scambio lineare tra due lingue. La traduzione sta al centro di *ogni* scambio di senso, di *ogni* traslazione di significato³. Una coscienza davvero *filosofica* della traduzione è sempre coscienza del fatto che *ogni* lingua naturale, *ogni* idioma, è pur sempre riflesso parziale dell’Intero, è sempre “figura” del Linguaggio, incarnazione idiomatica della *Sprache*, frammento territorializzato del *Logos*. La diversità delle lingue – il “disastro” e la *benedizione* di Babele⁴ – costituisce un’*articolazione interna* di una lingua ineffabile, di una lingua che non c’è, ma che tutte le sottende, tutte le raccoglie⁵. Tutte le lingue implicano, come loro interna “*potentia traslativa*”, l’Unità del senso. Tale unità si dà come spazio ineffabile, nel quale accade *ogni* traslazione di significato. Se questo spazio “iper-culturale”, se questa *reine Sprache*, se questo *Logos* “assoluto” coincida con la musica (o la sottenda), non è ancora dato sapere⁶.

È spiacevole notare come, in molte trattazioni “interculturali”, la musica sia assente. Assenza paradossale, visto che la musica rappresenta il *luogo* e la *possibilità di esperienza* della Totalità. Facendo esperienza di questa Totalità, noi comprendiamo che le “distanze”, le “differenze”, le “alterità”, sono *articolazioni interne* di una “sinfonia” del senso. Ogni riflessione filosofica sulla “cultura” (e sulla presunta “interculturalità”), ogni riflessione filosofica sulla “differenza”, sulla “distanza culturale”,

¹ Che il pensare queste questioni sia un imprescindibile compito filosofico, che mette in questione lo statuto stesso della filosofia, e in particolar modo dell’estetica, lo spiega Ghilardi: «La filosofia è un esercizio di distanza. Ha più a che vedere con un’erranza e un senso di smarrimento, che con la sicurezza presuntiva di risposte argomentate» (2014: 19).

² Si veda Cacciari 1997. La matrice di questo immaginario è naturalmente il capolavoro di F. Hölderlin (2001: 265-283). Non è certo un caso che Tōru Takemitsu abbia composto, nel 1993, un pezzo intitolato *Arcipelago S.*, per ensemble.

³ Cfr. Steiner 1992: 12; Ghilardi 2014: 214-238; Cfr. Berio 2006.

⁴ Cfr. Steiner 1992; Deleuze 2001a; Ghilardi 2014: 366

⁵ Su questi temi si vedano Venuti 2012; Nergaard 2002; Stolze 2001. In questo contesto è utile tenere presente anche Vico 2012.

⁶ Per questi “echi” benjaminiani, si vedano Kleiner 1980; Oseki-Dépré 2007; Vermeer 1996.

cambiarebbe aspetto, se venisse guardata attraverso il prisma della musica. Non è certo un caso che Tōru Takemitsu, il grande compositore giapponese che merita un posto di riguardo nella musica contemporanea “occidentale” (ma, qui, non si tratta già di una musica “mondiale”?), abbia intitolato *Distance* un suo brano per oboe e shō⁷. Certo, “distanza” qui implica una “conquista” dello spazio, indica un esperimento di spazializzazione del suono, così caro a certe avanguardie occidentali – e orientali. Ma è altrettanto evidente, che, qui, la spazializzazione del *Klangraum* costituisce il “microcosmo” per la mappatura di un significato ben più vasto, di un significato “macrocosmico”: l’oboe (strumento occidentale, antichissimo nella sua origine – *hautbois*, l’“alto legno”, forse discendente dall’*aulòs* greco a una canna) è, nella concezione del brano e nell’esecuzione, in primo piano; sullo sfondo, a distanza, lo shō, strumento tipico della tradizione giapponese, sorta di organo a bocca dai multifonici delicatissimi e cangianti, che costituisce, nell’economia del brano, una risonanza differita delle figure tracciate dall’oboe⁸. Nello spazio di pochi minuti di musica, l’Oriente e l’Occidente, il vicino e il lontano, l’ancestrale e il contemporaneo si toccano. Vi è custodita la *distanza*, la *differenza*: si tratta di un “gioco a due”. Due epoche del mondo, due civiltà, due lingue, due prospettive spaziali e temporali convivono “sincronicamente”.

Si tratta solo di questo? No, si tratta di comprendere che è l’esperienza dell’*ascolto*⁹ il centro del possibile snodo – tutto *musicale* – tra Oriente e Occidente.

⁷T. Takemitsu, *Distance* (1972), per oboe e shō, Schott Japan: «A piece called *Distance*, for oboe and shō, places the solo oboe in the front of the stage and the shō far behind. The oboe plays a phrase, stops, and the sound continues in the distant shō. The movement of sound gives a fresh experience of space» (Takemitsu 1995: 117). Non si dimentichi che un principio non dissimile presiede alla concezione della *Sequenza VII* per oboe di Berio. È Takemitsu stesso che segnala la coloritura “romantica” che può assumere l’idea di “distanza”, in particolare nella concezione di *Far Calls. Coming, far!*, per violino e orchestra: «My piece for violin and orchestra entitled *Far Calls. Coming, far!*, composed in 1980, also has an original English title, which is a quotation from the last paragraph of *Finnegans Wake* by James Joyce. When thinking about this work I had the romantic idea of distance. In experience we find distances that cannot be bridged» (Takemitsu 1995: 111). P. Burt articola in dettaglio i significati musicologici del termine “*distance*” in questo contesto, sottolineando le connessioni con la *Sequenza* di Berio (Cfr. Burt 2001: 140-142). Cfr. Berio 2013; Berio 2006.

⁸Sull’importanza dello shō nel suo orizzonte estetico-musicale, si legga quanto scrive Takemitsu: «The most important instrument here [nella musica *gagaku*] is the shō. My impression of ascending sounds and the secret of immeasurable metaphysical time seems to be based on the sound of this instrument. Sound on the shō is produced by inhaling and exhaling. The resultant sound, continuous and without attack, does not generate external beats, but awakens an internal latent rhythm. Delicately swaying clusters of sound reject the concept of everyday time. I now recall Pierre Reverdy saying, “Only silence is eternal”» (Takemitsu 1995: 7).

⁹«Non ascoltare con i tuoi orecchi, ma con il tuo spirito, non ascoltare con il tuo spirito ma con il tuo soffio. Gli orecchi si limitano ad ascoltare, lo spirito si limita a rappresentare se stesso. Il soffio, che è il vuoto, può conformarsi agli oggetti esteriori. È sul vuoto che si modella il Tao. Il vuoto è l’astinenza dello spirito» (Zhuang-zi 2019: 39-40).

E per non lasciare indeterminato questo snodo, seguiremo tale esperienza di *reciproco ascolto* attraverso tre “figure”: il silenzio, l’albero, la pioggia.

2. Silenzi

Il silenzio non è altro che la traduzione acustica, musicale, del “vuoto”. Sulla centralità del vuoto nell’estetica orientale non serve spendere molte parole. Per comprendere questo nesso «è necessario trovare la strada che conduca al nucleo centrale del taoismo e del buddhismo *chan* e zen, dal quale sorge e si irradia l’energia che genera e sviluppa tali forme di esperienza estetica. Questo nucleo centrale è dato dal vuoto. Non dal *concetto* di vuoto, ma dall’*esperienza del vuoto*»¹⁰. Come va inteso, qui, il *silenzio come vuoto*, e il *vuoto come silenzio*? Non si tratta di termini astrattamente metafisici, e lo stesso Pasqualotto vieta di ipostatizzare questi “nomi”. Il vuoto non è, *stricto sensu*, “*arché*”, “*principium*”. Il vuoto/silenzio è la spaziatrice originaria, che *rende possibile* lo spazio/tempo, la rarefazione ultima del Tutto, e che dunque consente l’*accadere* del Tutto. Ed è l’arte che “mostra” con chiarezza l’*apertura* di questo vuoto; è l’estetica che ne consente l’*esperienza*¹¹. Come scrive Marcello Ghilardi, «l’arte è *funzione* del vuoto»¹². Il suono, nell’estetica musicale giapponese, non è altro che un fragile accadimento *nel vuoto e del vuoto*, un emergere dell’udibile dall’*inudibile*, un’esile increspatura del silenzio. Il silenzio è il *luogo*, lo *spazio*, nel quale il suono *accade*. Qui il silenzio non compare come mero sfondo nero, come una quinta opaca, ma come “campo”. Come segnala Pasqualotto, «è interessante rilevare che la fisica contemporanea, con la nozione di campo, sembra aver dato una spiegazione scientifica alla nozione di vuoto. [...] Questa possibilità di intendere il vuoto come “campo” dei fenomeni si rivelerà particolarmente feconda quando si dovrà trattare del vuoto e delle sue funzioni nelle singole arti»¹³. Silenzio/vuoto/campo: è da questa triangolazione concettuale che è possibile un *avvicinamento* alla determinazione del suono nel quadro dell’estetica musicale giapponese. Il silenzio dimora *già* nella vita interna del suono, di *ogni* suono: nondimeno la musica espande artisticamente la condizione “musicale” già inscritta nella natura. La natura è *silenziosa*, perché custodisce il silenzio da

¹⁰ Pasqualotto 1992: xiii.

¹¹ «Il vuoto, la tranquillità, il distacco, la noncuranza, il silenzio, il non agire sono la livella dell’equilibrio dell’universo, la perfezione della via e della virtù. Per questo il sovrano, il re e il Santo sono sempre in pace. Questa pace conduce al vuoto, un vuoto che è pienezza, una pienezza che è totalità. Questo vuoto conferisce all’anima una tranquillità la quale fa sì che ogni azione compiuta sia efficace. [...] Il vuoto, la tranquillità, il distacco, la noncuranza, il silenzio il non agire costituiscono il principio di tutti gli esseri» (Zhuang-zi 2019: 114-5).

¹² Ghilardi 2011: 110.

¹³ Pasqualotto 1992: 11. Cfr. Capra 2020.

cui emerge ogni suono. Qui, si dovrebbe parlare di “Tao del suono”, di “Tao della musica”¹⁴:

[I]l maggior contributo che il taoismo ha dato alla vita asiatica è nel campo dell'estetica. È in noi che avviene l'incontro fra Dio e la natura [...]. Il presente è l'infinito in movimento, la legittima sfera del Relativo. Il Relativo cerca l'Armonia e l'Armonia è Arte [...]. Mantenere il senso delle proporzioni fra le cose, e lasciare spazio agli altri senza perdere il proprio; è questo il segreto del successo. Nel dramma terreno, per ben recitare la propria parte, bisogna conoscere l'intera opera. Il senso della totalità non deve mai perdersi in quello dell'individuo. Lao-tzu spiega questo concetto per mezzo della sua metafora preferita, quella del Vuoto. Sosteneva che solo nel vuoto si trova ciò che è veramente essenziale. L'utilità di una brocca consiste nel vuoto, nel quale l'acqua può essere versata, e non nella forma della brocca o nel materiale di cui è fatta. Il vuoto è onnipotente perché contiene ogni cosa; solo nel vuoto il movimento è possibile¹⁵.

Il compositore “chiama” il suono dal silenzio, lo *evoca* a partire dalla quiete del Vuoto originario, cerca nel silenzio la *verità* del suono – la verità della *musica*:

Within our Western musical notation the silences (rests) tend to be placed with statistical considerations. But that method ignores the basic utterance of music. It really has nothing to do with music. Just as one cannot plan his life, neither can he plan music. Music is either sound or silence. As long as I live, I shall choose sound as something to confront a silence. That sound should be a single, strong sound. [...] I would like to cut away the excess to be able to grasp the essential sound¹⁶.

È proprio sul tema del silenzio che l'Oriente e l'Occidente realizzano una sorprendente convergenza reciproca. Vi è una genealogia “occidentale” del silenzio, che coincide con una crescente rarefazione del discorso musicale, così come accade negli ultimi due secoli di musica seria. Le tinte diluite di certe pagine wagneriane, certe rarefazioni “abissali” in Mahler, i “silenzi” di Webern rappresentano la preparazione di una svolta, che troverà perfetta attuazione nella musica di Cage, di Feldman, di Nono, tutti autori che rappresentano *esplicite* un “canone occidentale” degli interessi musicali di Takemitsu¹⁷.

Tuttavia, è in una specifica linea francese che va vista la genealogia “occidentale” di questa estetica del silenzio: è a Debussy (si pensi a certi “estremismi” formali di *Jeux*), a Ravel (a certi *pianissimi*, dove si fanno impalpabili gli archi divisi

¹⁴ Cfr. Pasqualotto 1989.

¹⁵ Okakura 2014: 35.

¹⁶ Takemitsu 1995: 5.

¹⁷ Cfr. Takemitsu 1995: 137-141. In generale, sull'estetica musicale giapponese, si vedano tra l'altro Galliano 1998; Galliano 1994; Galliano 2005; Harich-Schneider 1973; Shigeo 1984; Shōno 1987.

con sordina, gli armonici delle arpe, i corni *bouchés*, i flauti nel registro grave, i suoni d'eco dei clarinetti...), fino ai silenzi estatici, meditativi, contemplativi, di Messiaen, pieni di natura, di sacralità, di arborescenze “neo-liberty”, di cinguettii monumentalizzati. Di questa linea francese, Takemitsu predilige il suono vaporoso, l'esitazione del discorso, l'organizzazione di gesti musicali “per apposizione”: le logiche del sogno, le forme “a finestra”¹⁸, il timbro “nebuloso” di certi impasti orchestrali, la reversibilità tra spazio musicale e “paesaggio”, diventano le “premesse” per una sintesi estetica, che trova la sua verità nella logica musicale dell'Estremo Oriente. *Gamelan* balinese, Debussy – *e ritorno*.

Vi è poi una genealogia “interna”, tutta “orientale”, del silenzio. È la pratica stessa della musica tradizionale giapponese che invita Takemitsu a ripensare il ruolo del silenzio, l'occasione decisiva per “confrontarsi” con esso:

There are different musical traditions outside Europe that approach these natural conditions. In the flow of Japanese music, for example, short fragmented connections of sounds are complete in themselves. Those different sound events are related by silences that aim at creating a harmony of events. Those pauses are left to the performer's discretion. In this way there is a dynamic change in the sounds as they are constantly reborn in new relationships. Here the role of the performer is not to produce sound but to listen to it, to strive constantly to discover sound in silence. Listening is as real as making sound; the two are inseparable¹⁹.

Si tratta dunque di cercare la verità del suono e della musica nel silenzio, nel vuoto in cui tutto “musicalmente” *accade*. L'esperienza dell'ascolto è il luogo dove si «scopre il suono nel silenzio». Si tratta di una *musica reservata*, fatta di riserbo, esitazione, mezzetinte, toni tenui, dinamiche giocate sui *pianissimi*. Si tratta di una musica “silenziosa”, di una “*música callada*”, perché fatta di *allusioni*. È nell'elusività e nell'allusività, che si gioca la possibilità di un'autentica *aesthetische Erfahrung*.

Nel campo artistico l'importanza di questo stesso principio è dimostrata dal valore dell'allusione. Attraverso il non espresso offriamo all'osservatore la possibilità di completare l'idea. È così che i grandi capolavori attirano irresistibilmente la nostra attenzione, fino a quando ci sembra di entrare a farne veramente parte. C'è un vuoto per consentirci di entrare, e di colmarlo fino alla pienezza della nostra emozione estetica²⁰.

Nel silenzio facciamo *esperienza* del vuoto, facciamo esperienza dell'*incavo* dell'essere, della rarefazione assoluta di ciò che esiste. È dunque attraverso l'Estetica che facciamo esperienza della paradossale «pienezza del nulla»²¹.

¹⁸ Cfr. T. Takemitsu, *Dream/Window*, per orchestra (1985), Schott Japan. Sull'idea di “forma a finestra”, cfr. Sciarrino 1998.

¹⁹ Takemitsu 1995: 84-85.

²⁰ Okakura 2014: 36.

²¹ Cfr. Hisamatsu 1973; Hisamatsu 1985; Pasqualotto 1992: xv; Suzuki 2014, Raveri 2014.

3. Alberi

È la convergenza di Zen e Tao a rappresentare il nucleo centrale dell'estetica giapponese, al cui cuore agisce la *natura*, la sua specifica *spontaneità*: «L'arte estremo-orientale non è intesa come il prodotto di una soggettività forte, di una creatività personale e prorompente, ma come l'evento che si dà gratuitamente, che accade in modo spontaneo una volta liberata la mente da ogni residuo intenzionale e soggettivistico» (Ghilardi 2016: 57). Meditazione, distacco, abolizione del sé, “desoggettivazione” della creazione, ascolto come luogo della contemplazione/esperienza del Vuoto: attraverso questa riconcettualizzazione, attraverso questa nuova forma dell'esperienza, *sia* l'atto creativo, *sia* la percezione estetica vengono “svuotati” dal di dentro. «Ecco dove si innesta lo Zen e in che modo esso contribuisce a formare l'arte giapponese, a connotarne la cifra specifica: lo Zen favorisce l'attuazione, la messa in pratica del vuoto. Vuoto di egoità, vuoto di intenzione: *muga*, “non-io” (o “assenza-di-sé”) è la caratteristica necessaria per realizzare un'opera perfetta, senza alcuna intromissione dell'ego»²². Evocando Zhuang-zi e Lieh-zi, si tratta di superare «l'ambito della “forma”, per entrare in quello della “non-forma”, espressione del Vuoto (*kū*) o Nulla (*mu*) indicato nello Zen come segno della realtà autentica»²³. Ed è qui che diviene simbolicamente fondamentale la figura dell'*albero*:

Quando [...] si vede un albero, il vedere è l'attività del Sé privo di forma, e l'albero che viene visto è l'albero che si trovava lì. Dal momento che nell'albero veduto il Sé privo di forma esprime sé stesso, non si tratta di un albero ordinario; è piuttosto un albero “pieno di meraviglia” [*wonder-full*] visto come auto-espressione del Sé privo di forma, e non è separato da chi lo percepisce. In quanto auto-espressione del Sé privo di forma, l'albero ora acquista un significato che non aveva in precedenza, proprio come la percezione dell'albero tramite gli occhi si realizza ora come attività del Sé privo di forma²⁴.

Che l'albero rappresenti un simbolo fondamentale della “mitologia” umana, è presto verificato. *Ovunque* si trova l'albero come simbolo del mondo, come connessione fondatale tra Cielo e Terra. *Comprendere, sentire, esperire* l'Albero significa comprendere l'esperienza umana della Natura, del Mondo, del Cosmo, comprendere il *luogo di connessione* tra le forze simboliche fondamentali dell'Essere. Come nel passo di Hisamatsu, l'albero è sì oggetto di esperienza,

²² Ghilardi 2011: 108. «Proprio il “nulla” o il “vuoto” (*mu*, o *kū*) costituiscono due concetti centrali per l'esperienza filosofica e religiosa giapponese, in particolare quella che fa riferimento al buddhismo e, ancora più nello specifico, alla scuola zen» (Ghilardi 2011: 109).

²³ Ghilardi 2016: 66.

²⁴ Hisamatsu 1973: 52, in Ghilardi 2016: 66.

ma è anche innalzato a simbolo di un ripensato rapporto di conoscenza fra il Sé e il Mondo. Si tratta, in fondo, di un “albero filosofico”²⁵.

L'albero appare infatti il supporto più appropriato [...] per una presa di coscienza, quella della vita che anima l'universo. Davanti all'albero che unisce due infiniti opposti, che congiunge le due profondità simmetriche e di senso contrario, l'impenetrabile materia sotterranea e tenebrosa e l'inaccessibile etere luminoso, l'uomo si mette a sognare. Se si appoggia al suo tronco, immobile e silenzioso come lui, si identifica con l'albero del quale gli sembra di percepire i movimenti interni²⁶.

Qui si tratta dell'Albero “assoluto”, dell'«Albero Dio»²⁷, simbolo della Natura cosmica, luogo di verifica dell'intersezione tra la determinazione di *physis* (φύσις) e di *shizen* (自然)²⁸. Si tratta soprattutto di comprendere *in che modo* e *in che senso* l'albero sia simbolo dell'ascolto, dell'ascolto fondamentale della natura e della Totalità, l'albero come “luogo” dove il Vuoto si fa “consistente” ed esperibile, dove il Tutto fa “orficamente” sentire la sua voce. L'albero, in questo senso, apre uno spazio di contemplazione, fa esperire il silenzio in cui la sua vita arborea dimora.

Il tema della natura è onnipresente nell'immaginario musicale, nelle partiture e negli scritti di Takemitsu. In una pagina straordinaria²⁹, Takemitsu tematizza questi nessi, e fornisce delle indicazioni per comprendere in che modo è possibile esperirne la natura “arborea” *attraverso la musica*. È la parola del più “orfico” dei poeti occidentali, che innesca il ragionamento di Takemitsu: «In all beings there exists a single universal space that Rilke called the *Weltinnenraum* [inner-world-space]. (Perhaps it is not only trees that make us aware of that inner space.) Immobile, they show that repose with arms, palms, fingers – like Buddha»³⁰. I celebri versi di Rilke animano il sentimento che *tutto* accada *dentro* lo spazio di intimità assoluta di sé e del mondo, che tutto sia già da sempre “ri-cordato”, che sia già *Herzwerk*, che sia già iscritto nello *Herzraum*:

*Durch alle Wesen reicht der eine Raum:
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
ich seh hinaus, und in mir wächst der Baum.*

²⁵ Cfr. Jung 2020.

²⁶ Brosse 2015: 27.

²⁷ Valéry 2014: 650.

²⁸ Sulle due determinazioni della natura, cfr. Ghilardi 2011: 73-75; cfr. Suzuki 2014: 267-316.

²⁹ T. Takemitsu, “People and trees”, in Takemitsu 1995: 129-131.

³⁰ Takemitsu 1995: 129.

Un *solo* spazio compenetra ogni essere:
Spazio interiore del mondo. Uccelli taciti
Ci attraversano. Oh, io che voglio crescere,
guardo fuori ed *in* me ecco cresce l'albero³¹.

L'idea che tutto accada già da sempre nello spazio vuoto dell'intimità assoluta è il "proprio" di un'esperienza orfica del mondo. Anche qui, il *Raum* accade già nell'intersezione fondamentale con il *proprio* dell'intimità del cuore, nel dominio più intimo dell'umano, ovvero il tempo "vissuto", il tempo "fatto" di memoria, il "cuore" *memoriale* del ricordo. Nel punto di questa intersezione, cresce simbolicamente un *albero*. Come suggeriva Hisamatsu, quell'albero che mi sta di contro, che sembra essere catturato nell'estraneità di una *Gegenständlichkeit* irredimibile, accade *in me*, nella mia più interna *intimità*. L'abolizione della differenza tra soggetto e oggetto è il portato più palpabile dell'esperienza "orfica", ovvero *musicale*, del mondo³². Non è certo un caso che i *Sonetti a Orfeo* si aprano con l'immagine di un albero:

*Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.*

E ascese un albero. O puro trascendere!
Orfeo canta! Oh alto albero che nell'orecchio sorge!
E tutto tacque. Ma anche in quel tacere
fu nuovo inizio, segno e metamorfosi³³.

Cosa significa, esattamente, che l'albero è *figura* dell'ascolto? L'albero sembra essere il simbolo di connessione essenziale tra il visibile e l'invisibile; il suono, *ramificandosi*, prende dimora nel terreno invisibile del cuore. È nell'esperienza orfico-musicale, che l'albero-oggetto rivive nell'interiorità assoluta, nella sua traduzione acustica, trasfigurandosi in un «*hoher Baum*», in un albero "più alto". Tutto tace: ma in questo vuoto, in questo silenzio intatto, si annunciano nuovi inizi, nuovi cenni, nuove metamorfosi. È grazie all'esperienza di questo silenzio originario, di questo vuoto, che ci è consentito accedere «all'altro lato

³¹ R.M. Rilke, «Es winkt zu Fühlung», in Rilke 1994: 234-236.

³² Cfr. Ghilardi 2011: 110: «È proprio il vuoto che permette la circolazione del soffio vitale, lo scambio energetico tra soggetto e oggetto, che si scoprono uno – non scissi, non separati – nel processo di generazione/dissoluzione, ispirazione/espiazione, emersione/immersione da quello sfondo che li anima e li accoglie. Al tempo stesso, tuttavia, lo sfondo esiste solo in virtù dei fenomeni che se ne dispiegano. Lo sfondo non è in alcun modo un fondamento metafisico che sussiste *prima* e *al di là* delle cose, dei corpi, degli eventi: sfondo e fenomeni si danno insieme».

³³ Rilke, *I sonetti a Orfeo*, parte prima, I, vv. 1-4, in Rilke 1995: 111.

della natura»³⁴. Lo scambio di trasfigurazione tra umano e albero diviene cifra di una nuova intimità naturale:

That mutually happy exchange between people and trees that once existed has become one-sided. Today we seek only to exploit them. Rilke, Redon, Emerson, Thoreau, Zeami, Bashō – as many names of people as there are trees on earth stand as testimony to that joyous exchange between people and trees. Up to a certain time there was an intimacy between people and trees. A tree could develop within a human; painters and poets lived within a tree³⁵.

Ma non è tutto. Attraverso la testimonianza di Francis Ponge³⁶, Takemitsu prolunga il suo ragionamento in un dominio di ulteriore profondità speculativa – tratteggiato con la maestria³⁷ e la brevità di *haiku*. “Fauna e flora”, la pagina di Ponge che ha colpito l’immaginario “arboreo” di Takemitsu, recita così. Gli alberi

«Si esprimono solo con le loro pose». Niente gesti, moltiplicano solo le braccia, le mani, le dita – alla maniera dei budda. E così, oziosi, vanno in fondo ai loro pensieri. Non sono altro che volontà di espressione. Non hanno per sé stessi nulla di nascosto, non possono tenere un’idea segreta, si spiegano interamente, onestamente, senza restrizione. Oziosi passano tutto il tempo a complicare la propria forma, a perfezionare nel senso di una maggiore complessità di analisi il proprio corpo. Ovunque nascono, per quanto siano nascosti, non si occupano che al compimento della loro espressione: si preparano, si adornano, aspettano che si venga leggerli. Per attirare l’attenzione su di sé non hanno a loro disposizione se non le loro pose, se non delle linee³⁸.

Non c’è che Buddha a garantire questa esperienza contemplativa³⁹. La natura, nella figura dell’albero, va «in fondo al suo pensiero». Si esprime senza segreti, nell’eterna precisazione delle sue forme, nell’eterna ricerca di una crescente complessità. Dona sé stessa, si ramifica nelle sue espressioni – in attesa che qualcuno venga a leggerle. «Il tempo dei vegetali: sembrano sempre fissi, immobili. Se non pochi giorni, una settimana, si voltano le spalle, la loro posa si è ancora precisata, le loro membra moltiplicate. La loro identità non fa alcun dubbio, ma la loro forma si è di bene in meglio realizzata» (Ponge 1979: 93). In questo senso, l’albero è *forma*, che esprime la sua interna processualità temporale nella geometrizzazione di sé stessa. L’Orfeo rilkiano prima evocato media gli *opposti*: l’albero *sembra* immobile, prigioniero della sua stessa “posa”, esposto senza segreti allo sguardo che lo osserva, che lo legge (“*Blatt*”

³⁴ Rilke 1942.

³⁵ Takemitsu 1995: 130.

³⁶ Su Ponge, in questo contesto, è utile Beugnot 2007.

³⁷ Cfr. Tanizaki 2020.

³⁸ Ponge 1979: 91.

³⁹ Cfr. Pasqualotto 2008a; Han 2018.

è “foglia”/“foglio”), ma è anche crescita, sviluppo, genesi, slancio, incessante *divenire*. L'albero è il simbolo stesso del “fieri” di *physis*. La contemplazione dell'albero, l'albero *come* contemplazione, sembra ricongiungerci al vuoto di una fissità immobile, alla stasi assoluta di ciò che *sta*, ciò che *insiste*, per sempre. E tuttavia l'albero è figura fondamentale del divenire e della metamorfosi. È l'albero, che congiunge la fissità suprema del Cielo e la generatività della Terra. L'albero è la colonna che si erge nel Transitorio, per espandersi nel cielo vuoto dell'Eterno.

Prolungando alcune meditazioni di Bergson e di Valéry (ecco di nuovo una linea di riflessione tutta *francese*), annota Francis Ponge: «Il tempo dei vegetali si risolve nel loro spazio, nello spazio che essi occupano a poco a poco, riempiendo un canovaccio probabilmente da sempre determinato. Quando è finito, allora la stanchezza li prende, e ha luogo il dramma di una certa stagione. Come lo sviluppo dei cristalli: una volontà di formazione, e un'impossibilità a formarsi se non *in una sola maniera*»⁴⁰. Qui, l'orecchio del compositore “sente” qualcosa di essenziale, al fine di comprendere sia la natura della natura, sia la natura della musica:

In a magnificent way trees transform time into space. Geometrically precise, their inner growth rings gradually expand in time to fill unlimited space. Their growth from within develops in two directions: roots below, branches and leaves above. To people branches and leaves seem trivial while roots are fundamental. In undivided action and with a glance toward infinity and eternity, leaves create chlorophyll, roots absorb minerals. So trees exist beyond God's will and human wisdom⁴¹.

Gli alberi *trasformano il tempo in spazio*. Un'intera metafisica è racchiusa in questa frase. Nell'albero, lo spazio della sua forma/figura è la segnatura del suo stesso divenire, del suo stesso *accadere* nel tempo. La trasformazione dell'albero, la crescita interna della sua vita vegetale, non è soltanto metamorfosi della sua “figura”: è anche sempre *durata* della sua crescita, del suo divenire. L'albero – “figura” di *physis* – espande nello spazio la sua stessa temporalizzazione. La sua crescita *coincide* con il processo di espansione spaziale della sua interna temporalità, della sua “durata”⁴². «*Zum Raum wird hier die Zeit*»: il verso di Wagner e la “solidarietà” einsteiniana di spazio e tempo acquistano la chiarezza di una configurazione visiva e concettuale, che è da sempre simbolo dell'ascolto umano

⁴⁰ Ponge 1979: 93.

⁴¹ Takemitsu 1995: 130.

⁴² «Ogni specie particolare, nell'atto stesso del suo costituirsi, afferma la propria indipendenza, segue il proprio capriccio, devia più o meno dalla linea, talvolta risale persino la china e sembra voltare le spalle alla direzione originaria. Non sarà difficile obiettarci che un albero non invecchia, dato che i suoi rami terminali sono sempre giovanissimi e in grado di generare, se trapiantati, nuovi alberi. Ma anche in un organismo come questo – che d'altronde è più una società che un individuo – qualcosa invecchia, se non altro le foglie e la parte interna del tronco. [...] *Ovunque qualcosa vive, c'è, aperto da qualche parte, un registro in cui si iscrive il tempo*» (Bergson 2002: 19).

della natura. È *anche questo* il compito della musica. La musica custodisce la misteriosa *reversibilità* di tempo e spazio, geometrizza il tempo secondo una topologia invisibile, e temporalizza le forme dello spazio nel divenire del mondo e della coscienza. È ancora tutta da scrivere una “metafisica” della natura (“fisica” è ormai nome inadeguato), che abbia al suo centro il cuore metafisico rappresentato dalla musica. La pagina di Takemitsu prelude null’altro che a questo.

Veniamo a Valéry, “ponte” tra Ponge e Bergson. Il *Dialogo dell’albero* (Rilke era un attentissimo lettore e traduttore di Valéry – serve ricordarlo?) dispone due interlocutori, che rappresentano due istanze fondamentali della mente europea: Lucrezio e Titiro (null’altro che una “controfigura” di Virgilio⁴³). Da una parte la poesia che si fa scienza, che vuole restituire l’assoluta esattezza della *cosa*; dall’altra parte, la poesia lirica/bucolica, che vuole l’evocazione vibrante, che tende all’afflato della musica. L’intelligenza poetica di Valéry (ovvero quella di ciascuno di noi) è scissa tra queste due “voci”. Le due *personae* del *Dialogo* non sono altro che due tensioni *interne* di una medesima *mente*, un’ulteriore “occasione” dell’eterno dissidio tra Retorica e Logica, della *palaiá diaphorá* tra letteratura e filosofia. La tensione tra Poesia e Scienza, tra evocazione lirica e descrizione fisica, si trova espressa in queste righe straordinarie di Valéry, che sono un inestricabile groviglio di entrambe (è naturalmente “Lucrezio” che “parla”):

Volevo parlarti della sensazione che provo, a volte, di essere io stesso una Pianta, una Pianta che pensa ma non distingue le proprie diverse facoltà, la propria forma dalle proprie forze, il proprio ergersi dal luogo in cui si erge. Forze, forme, grandezza e volume e durata sono uno stesso fiume d’esistenza, un flusso il cui liquido espira in durissimo solido, mentre l’oscura volontà della crescita si innalza, prorompe e vuol ritornare volontà sotto la specie innumere e lieve dei semi. E io mi sento vivere l’impresa inaudita del Tipo di Pianta, che invade lo spazio, improvvisa un sogno di fronde, s’immerge in pieno fango e si inebria dei sali della terra, mentre, nell’aria libera, apre, grado a grado, verdi migliaia di labbra ai favori del cielo... Quanto più sprofonda, tanto più si innalza: imprigiona l’informe, assale il vuoto; lotta per mutare tutto in se stessa, ed è questa la sua Idea!... Titiro, mi sembra di partecipare con tutto il mio essere alla meditazione possente e attiva e rigorosamente perseguita nel suo disegno, che mi ordina la Pianta...⁴⁴

Più sotto, Valéry scrive che «una pianta è un canto il cui ritmo dispiega una forma certa e nello spazio espone un mistero del tempo»⁴⁵. Si tratta dunque di *essere* l’Albero, incapaci di distinguere le nostre facoltà, attraversati da un medesimo conato espressivo, da uno stesso *élan* di espansione, da una medesima «esigenza di creazione». “Forza”, “forma”, “grandezza”, “volume”, “durata” sono «uno stesso fiume

⁴³ Molti commentatori sottolineano la contiguità concettuale, operativa e cronologica del *Dialogo dell’albero* e delle sue traduzioni delle *Bucoliche* virgiliane; cfr. Valéry 2014; cfr. Mounin 1992.

⁴⁴ Valéry 2014: 650.

⁴⁵ *Ibidem*: 652.

d'esistenza», sono *istanze*, che attraversano un medesimo piano cosmico, una Idea "naturale", che *esige* la sua stessa *genesì, crescita, espansione, espressione*.

4. Piogge

L'immagine più pura della contemplazione arborea non è completa, se non è pensata *in congiunzione con la pioggia*. Non di rado si incontra, nel catalogo di Takemitsu, l'unione di albero e pioggia. Qui l'ascolto si fa pura meditazione, la natura è già tutta inclusa in un *Imnennium* "zen". *Rain Tree* non va inteso *semplicemente* come "albero della pioggia" (è tale *solo in parte*). *Rain Tree* è la congiunzione di due *figure*, di due forme dell'accadere, di due configurazioni del divenire. Nel 1981, Takemitsu scrive un brano, profondamente evocativo, per tre percussionisti. L'impaginazione del brano è tutta "occidentale"; tre esecutori hanno a disposizione tre set di percussioni così formati: due marimbe a quattro ottave, un vibrafono e crotali⁴⁶. Il suono, tuttavia, è inconfondibilmente "orientale", sospeso nella delicatezza di un'esperienza di ascolto "zen". *Piove*, in questo *spazio vuoto*, dove l'ascolto, l'albero e le gocce d'acqua si fanno Uno. Nel 1982, Takemitsu scrive *Rain Tree Sketch*, un brano per pianoforte, che è tra i suoi più eseguiti. Il titolo segnala che si tratta di un pollone di *Rain Tree*. Dieci anni dopo, Takemitsu scrive *Rain Tree Sketch II*, un *tombeau* per la morte di Olivier Messiaen. *Rain Tree* rappresenta una sorta di metafora visiva e acustica (dunque "orfica", all'incrocio dei sensi) dell'acqua che circola nel macrocosmo. Per evocare la connessione naturale, cosmica di tale visione con i codici linguistici, musicali, storici, culturali, comuni ai due "continenti", Takemitsu – nella forma di un *Hommage* – usa i modi a trasposizione limitata, inventati (o "scoperti"?) dall'amico e collega francese⁴⁷. Il titolo di questi brani ha un'origine letteraria: Kenzaburo Oë, caro amico di Takemitsu, scrisse un racconto intitolato *La ragazza che ascoltava l'albero della pioggia*. Ancora una volta è una feconda *con-fusione* tra umano e vegetale, che attiva la fantasia di Takemitsu: «It has been named the "rain tree", for its abundant foliage continues to let fall rain drops collected from last night's shower until well after the following midday. Its hundreds of thousands of tiny leaves – finger-like – store up moisture, while other trees dry up at once. What an ingenious tree, isn't it?»⁴⁸. Come non pensare *anche a questo* passo di Ponge, di certo presente a Takemitsu?

La pioggia non forma gli unici ponti tra suolo e cieli: ne esistono altri, di specie diversa, meno intermittenti e molto meglio orditi, di cui il vento, per quanto violentemente ne agiti il tessuto, non lo porta via. [...] A ben guardare, ci troviamo allora a una delle mille porte di un immenso laboratorio, irto di apparecchi idraulici multiformi, tutti molto più complicati delle semplici colonne della pioggia e dotati di una originale perfezione: insieme storte, filtri,

⁴⁶ Takemitsu, *Rain Tree* (1981), per tre percussionisti, Schott Japan.

⁴⁷ Cfr. Messiaen 1944.

⁴⁸ Takemitsu 1993, in Takemitsu 2000.

sifoni, alambicchi. Sono appunto questi apparecchi che la pioggia incontra prima di raggiungere il suolo. La raccolgono in una quantità di ciotoline disposte in folla a tutti i livelli di una profondità più o meno grande, le quali si riversano le une nelle altre fino al grado più basso; e da esse la terra infine viene direttamente umidificata. Così a modo loro rallentano l'acquazzone, ne serbano a lungo l'umore e il beneficio nel suolo dopo la scomparsa della meteora. Loro il potere di far brillare al sole le forme della pioggia. [...] Crescono in statura a mano a mano che la pioggia cade; ma con più regolarità, con più discrezione⁴⁹.

5. Singing Trees

È stato scritto che, quando, nel 1996, Takemitsu morì, il mondo della musica perse una delle sue voci più intime e sincere⁵⁰. È difficile non pensare a un'ideale continuità tra le due grandi figure musicali del Giappone contemporaneo: Tōru Takemitsu e Toshio Hosokawa. Entrambi i compositori sono cresciuti nel culto della grande musica "occidentale", ma entrambi hanno trovato la loro "voce" (davvero «il libero uso del proprio è la cosa più difficile», come ammonisce Hölderlin), nel contatto fecondo con la musica tradizionale giapponese. È solo in Europa, che un compositore giapponese, per quanto "imbevuto" di Ockeghem, di Palestrina, di Bach, di Schubert, di Wagner, di Debussy o di Messiaen, comprende di *essere giapponese*. Leggendo gli scritti di Takemitsu, si evince con chiarezza quanto *November Steps*⁵¹ abbia rappresentato una svolta, non tanto nel suo itinerario musicale, quanto piuttosto nel mondo di *intendere* e *operare* la connessione tra Oriente e Occidente. Senza per questo perdere le specificità: la più vistosa "distanza" tra le due figure è costituita dal fatto che, se per Takemitsu decisivo è il mondo francese, per Hosokawa è il mondo di lingua tedesca. Debussy e Schubert si trovano dunque riterritorializzati nell'Estremo Oriente, per aprire una nuova vicenda nella comprensione e nella creazione della musica *mondiale*. Quando morì Takemitsu, Hosokawa compose uno dei suoi brani più toccanti. Si tratta di un brano per coro di voci bianche a cappella, su testo, in giapponese, dello stesso Hosokawa (tratto da testi e titoli di Takemitsu), al quale – secondo una tecnica tipica del Rinascimento europeo – sono sovrapposti alcuni versetti del *Requiem*, in latino⁵². Il brano si intitola *Singing Trees*⁵³.

⁴⁹ Ponge 1979: 107. Non si dimentichi che la silloge si apre con un testo dedicato alla pioggia.

⁵⁰ Appresa la notizia della morte del suo caro amico Takemitsu, Kenzaburo Ōe decise di mettere mano a un nuovo romanzo, dedicato alla sua memoria. Si tratta dei due volumi di *Chū gaeri* (la trad. ing. è *Somersault*, 2003), completato nel 1999.

⁵¹ T. Takemitsu, *November Steps* (1967), per biwa, shakuhachi e orchestra, Schott Japan; cfr. Takemitsu 1995: 83-90.

⁵² Cfr. Hosokawa 2012: 131-142.

⁵³ T. Hosokawa, *Singing Trees. Requiem for Tōru Takemitsu*, per coro di voci bianche (1996/1997), Schott Japan.

14 Coda

soli

mi - ne

mi - ne

mi - ne

remainder

3

4⁺ div.

soli

Do - mi ne

Do - mi ne

hyu

hyu

remainder

3

4

3

4

Lyrics:

Requiem aeternam dona eis Domine et lux perpetua luceat eis Domine (ゆっくりと)

Requiem aeternam dona eis Domine et lux perpetua luceat eis Domine

that you are dreaming as you listen forever to the wind to the rain to the light of the sun to the sound of the trees singing - Singing Trees

夢見つつ、あなたは聴く、永遠に 風、雨、光、歌う木の響きを

T. Hosokawa, *Singing Trees. Requiem per Tōru Takemitsu*, per coro di voci bianche (1996-1997), Schott Japan, estratto della partitura

Bibliografia

- AA. VV.
– 2018, *Lieb Tzu*, Milano, Feltrinelli.
- AA. VV.
– 2019, *Zhuang-zi*, Milano, Adelphi.
- BARTHES, R.
– 1984, *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi.
- BENJAMIN, W.
– 1995, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi.
- BERGSON, H.
– 2002, *L'evoluzione creatrice*, Milano, Cortina.
– 2009, *Materia e memoria*, Roma-Bari, Laterza.
– 2012, *Introduzione alla metafisica*, Napoli-Salerno, Orthotes.
- BERIO, L.
– 2006, *Un ricordo al futuro*, Torino, Einaudi.
– 2007, *Intervista sulla musica*, Bari, Laterza.
– 2013, *Scritti sulla musica*, Torino, Einaudi.
- BERMAN, A.
– 2003, *La traduzione e la lettera o l'albergo della lontananza*, Macerata, Quodlibet.
- BEUGNOT, B.
– 2007, *Ponge et ses intercesseurs : Culture classique et invention*, "Revue d'histoire littéraire de la France", 107, 2: 371-381.
- BROSSE, J.
– 2015, *Mitologia degli alberi*, Milano, Rizzoli.
- BURT, P.
– 2001, *The Music of Toru Takemitsu*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CACCIARI, M.
– 1997, *L'Arcipelago*, Milano, Adelphi.
- CAMERON, L.
– 1998, *The Music of Light: The Extraordinary Story of Hikari and Kenzaburō Ōe*, New York, Free Press.
- CAPRA, F.
– 2020, *Il Tao della fisica*, Milano, Adelphi.
- DELEUZE, G.
– 2001a, *Marcel Proust e i segni*, Torino, Einaudi.
– 2001b, *Il bergsonismo e altri saggi*, Torino, Einaudi.
- ECO, U.
– 2007, *Dall'albero al labirinto*, Milano, Bompiani.
– 2010, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani.
- GALLIANO, L.
– 1994, *I compositori giapponesi del primo Novecento e l'apprendimento della musica europea*, "Rivista italiana di musicologia", 29, 1: 183-208.
– 1998, *Yōgaku: Percorsi della musica giapponese nel Novecento*, Venezia, Cafoscarina.
– 1999, *Takemitsu Tōru: Il primo periodo creativo (1950-1970)*, "Nuova rivista musicale italiana", 33, 4: 506-533.

- 2005, *Musiche dall'Asia orientale*, Roma, Carocci.
- 2013, *Lotus. La musica di Toshio Hosokawa*, Roma, Auditorium (Hans & Alice Zevi).
- GHILARDI, M.
 - 2011, *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*, Milano, Mimesis.
 - 2014, *Il vuoto, le forme, l'altro. Tra Oriente e Occidente*, Brescia, Morcelliana.
 - 2016, *L'estetica giapponese moderna*, Brescia, Morcelliana.
- HAN, B.C.
 - 2018, *Filosofia del buddhismo zen*, Milano, Nottetempo.
- HARICH-SCHNEIDER, E.
 - 1973, *A History of Japanese Music*, Oxford, Oxford University Press.
- HEIDEGGER, M.
 - 1990, *In cammino verso il linguaggio*, Milano, Mursia.
 - 1991, *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia.
- HISAMATSU, H.S.
 - 1973, *Zen and Fine Arts*, Tokyo.
 - 1985, *La pienezza del nulla*, Genova, Il Melangolo.
- HÖLDERLIN, F.
 - 2001, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori.
- HOSOKAWA, T.
 - 2012, *Stille und Klang, Schatten und Licht. Gespräche*, Hofheim, Wolke-Verlag.
- JUNG, C.G.
 - 2020, *L'albero filosofico*, Torino, Bollati Boringhieri.
- KLEINER, B.
 - 1980, *Sprache und Entfremdung. Die Proust-Übersetzungen Walter Benjamins innerhalb seiner Sprach- und Übersetzungstheorie*, Bonn, Bouvier Verlag.
- LAO TZU
 - 1994, *Tao tê ching*, Milano, Adelphi.
- MESSIAEN, O.
 - 1944, *Technique de mon langage musical*, Paris, Leduc.
 - 1992, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie : 1949-1992*, Paris, Leduc (7 vol.).
 - 1988, *Conférence de Kyoto*, Paris, Leduc.
- MOELLER, H.-G.
 - 2007, *La filosofia del Daodejing*, Torino, Einaudi.
- MOUNIN, G.
 - 1992, *Sept poètes et le langage : Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, André Breton, Paul Éluard, Francis Ponge, René Char, Victor Hugo*, Paris, Gallimard.
- NERGAARD, S. (a cura di)
 - 2002, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani.
- ŌE, K.
 - 1982, 「雨の木」を聴く女たち [*Rein tsuri wo kiku on'natachi*] [*Women Listening to the "Rain Tree"*], Tokyo, Shinchōsha, Shōwa.
 - 2003, [*Chū gaeri*] (trad. ing. P. Gabriel), *Somersault*, New York, Grove.
 - 2019, *La foresta d'acqua*, Milano, Garzanti.
- OKAKURA, K.
 - 2014, *Lo Zen e la cerimonia del tè*, Milano, Feltrinelli.
 - 2015, *Ideali dell'Oriente. Lo spirito dell'arte giapponese*, Milano, SE.

- OSEKI-DÉPRÉ, I.
 – 2007, *De Walter Benjamin à nos jours. Essais de traductologie*, Paris, H. Champion.
- PASQUALOTTO, G.
 – 1989, *Il Tao della filosofia. Corrispondenze tra pensieri d'Oriente e d'Occidente*, Parma, Pratiche.
 – 1992, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio.
 – 2001, *Yohaku: forme di asceti nell'esperienza estetica orientale*, Padova, Esedra.
 – 2003, *East & West. Identità e dialogo interculturale*, Venezia, Marsilio.
 – 2007, *Figure di pensiero. Opere e simboli nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio.
 – 2008a, *Dieci lezioni sul buddhismo*, Venezia, Marsilio.
 – 2008b, *Per una filosofia interculturale* (a cura di), Milano, Mimesis.
 – 2010, *Tra Occidente ed Oriente: interviste sull'intercultura ed il pensiero orientale* (a cura di D. De Pretto), Milano, Mimesis.
- PONGE, F.
 – 1979, *Il partito preso delle cose*, Torino, Einaudi.
- RAVERI, M.
 – 2014, *Il pensiero giapponese classico*, Torino, Einaudi.
- RICCA, L.
 – 2020, *Le vie della bellezza tra Oriente e Occidente*, Roma, Carocci.
- RILKE, R.M.
 – 1942, *Fragments en prose*, Parigi, Émile-Paul Frères.
 – 1994, *Poesie*, Torino, Einaudi-Gallimard.
 – 2008, *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, Milano, Bompiani.
- SCIARRINO, S.
 – 1998, *Le figure della musica*, Milano, Ricordi.
- SHIGEO, K.
 – 1984, *The Traditional Music of Japan*, Tokyo, Ongaku no Tomo Sha.
- SHŌNO, S.
 – 1987, *The Role of Listening in Gagaku*, Contemporary Music Review, 1: 19-43.
- SICA, G.
 – 2012, *Il vuoto e la bellezza. Da Van Gogh a Rilke: come l'Occidente incontrò il Giappone*, Napoli, Guida.
- SPARRER, W.-W.
 – 2014, “*Toshio Hosokawas Musik in ihrem Verhältnis zu japanischen Tradition*”, in J.P. Hiekel (a cura di): *Ins Offene? Neue Musik und Natur. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz, Schott: 132-157.
- STEINER, G.
 – 1992, *Dopo Babele*, Milano, Garzanti.
 – 2004, *Grammatiche della creazione*, Milano, Garzanti.
 – 2006, *Linguaggio e silenzio*, Milano, Garzanti.
- STOLZE, R.
 – 2001, *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*, Tübingen, Narr.
- SUZUKI, D.T.
 – 2014, *Lo Zen e la cultura giapponese*, Milano, Adelphi.
- TAKEMITSU, T.
 – 1981, *Ongaku* ('Music': Conversations with Seiji Ozawa), Tokyo, Shinchō Sha.

- 1984, *Opera o Tsukuru* [Making an Opera], Tokyo, Iwanami Shoten.
 - 1995, *Confronting Silence*, Berkeley (CA), Fallen Leaf Press.
 - 2000, *Collected Writings* (5 vols.), Tokyo, Shinchō Sha.
- TAKIZAKI, J.
- 2014, *Sulla maestria*, Milano, Adelphi.
 - 2020, *Libro d'ombra*, Milano, Bompiani.
- VALÉRY, P.
- 2014, *Opere scelte*, Milano, Mondadori.
- VENUTI, L. (a cura di)
- 2012, *The Translation Studies Reader*, London - New York, Routledge.
- VERMEER, H.J.
- 1996, *Übersetzen als Utopie. Die Übersetzungstheorie des Walter Benjamin*, Heidelberg, Textcontext.
- VICO, G.
- 2012, *La Scienza nuova*, Milano, Bompiani.

Varia

Giulia Lasagni

TWO INTERPRETATIONS OF GILBERT'S PLURAL-SUBJECT ACCOUNT

Abstract

The notion of collective action is one of the most discussed topics in contemporary social ontology, which offers different explanations of how two or more individuals can act together in the pursuit of a common goal. Many believe that collective intentionality is at the basis of actions of this kind, whereas others deny that collective actions have a distinctive nature or involve different faculties than those required by individual actions. The article aims to outline the most influential approaches to collective agency and discuss the disputed case of Margaret Gilbert's theory, which is subject to conflicting interpretations. I start from asking the question: what is it that makes a group of people act together intentionally? First, I will outline three approaches offered in social ontology, i.e., content, mode, and subject account. Then, I will focus on Gilbert's view, allegedly a proponent of the (plural) subject account. The main purpose of these pages is to show that Gilbert's approach should rather be classified as a mode account and that the interpretation attributing to her a subject account is, if not to be discarded, at least to be regarded as uncertain. While some scholars have questioned the theory of plural subjects as presented in Gilbert's early essays, this article makes the point by considering Gilbert's latest publications.

1. Introduction

We do things together. As players of a soccer team, we train and play together; as members of a prize committee, we evaluate the candidates and – as a group – we declare the winner of the competition; as shareholders in a corporation, we make investments and acquire other companies. In these and other such cases, we do something together as parties of a group that has its own internal organization, connections with the social environment and specific functions. On other occasions, we do things together more spontaneously, by

coordinating and organizing our efforts so as to achieve a common goal, such as moving a heavy object, dancing, and preparing dinner together. The variety of examples shows that collective actions happen at different levels of complexity and wide-ranging discussions in social ontology attest to the richness of forms of action that we can simply call collective.

In this article, I will focus on small-scale collective actions, in which the group of participants does not have a stable organizational structure – at least not necessarily. Examples of this kind are walking together, painting the house together, making a decision, and so forth. In particular, the article aims to outline the most influential theories of such collective actions and to discuss the disputed case of Margaret Gilbert's account, which has been the subject of conflicting interpretations.¹

I start from the question on what it is that makes a group of people act together successfully. First, I will outline three different approaches advanced in social ontology, namely, the content, the mode, and the subject account (Schweikard and Schmid 2012). The first account holds that if there is something special about the intentions that people have when they act jointly, then that something is to be found in the content of mental states. The second approach places the specificity of collective versus individual intentionality in the mode of intentions, while the third assumes the existence of a plural intentional subject, i.e., the 'we'. Then, I will focus on Gilbert's position (Gilbert 1989, 1990, 2000, 2002, 2006, 2009, 2011, 2013, 2018), allegedly a proponent of the plural-subject account.

The main purpose of these pages is to show that Gilbert's approach should rather be classified as a mode account and that the interpretation attributing to her a subject account is, if not to be discarded, at least to be regarded as uncertain. Gilbert builds her concept of plural subject on the notion of joint commitment, which is a binding relationship between the members leading them to think and behave jointly, as a body. In short, the idea defended in this paper is that, although joint commitment is compatible with the fact that some individuals together can form and take part in group-scale actions, joint commitment in itself is not a guarantee of a plural subject for collective intentions and actions. Therefore, I will argue that Gilbert's proposal is not at odds with the idea that some groups can be intentional agents but only with the interpretation that classifies the theory as a subject account, according to which the plural subject is grounded in the collective attitudes of each.

¹ It goes beyond the purpose of this article to consider Gilbert's social ontology in relation to its specific contribution in explaining the social world. The focus here is limited to examining the grounds of alternative interpretations and then leaning towards one, while assessing the other as doubtful.

2. *Content, mode, and subject account*

What is it that makes a group of people act together successfully? Consider the case in which my friends and I want to go hiking together. What is that makes our trekking a collective action? What ensures that our action is really a collective one and not just an aggregate of individual actions? Do collective actions have any specific features in comparison to (aggregates of) individual actions?

There is a dense debate in social ontology and action theory on the nature of collective action². Much of the debate considers the problem in reference to the intentional states that plan, guide and ensure the success of the action.³ Therefore, for an action to be collective and thus different from any (aggregate of) individual actions, it must be planned by an intention for the action that refers to all the individual efforts involved in the performance. While an aggregate of individual actions coincides with the set of individual actions, each guided by the intention 'I intend to go trekking' plus eventual beliefs about the others' participation, a collective action realizes the intention that all of us, members of the group, mean to go trekking together. The issue is to understand how an intention relates to a collective action. On this point, the debate offers three main solutions, each of which locates the reference to the collective dimension in a specific aspect of the intentional state. Briefly, we can assume that every intention for the action is an intentional state that has content, mode and subject. The subject is who or what has the intention, the content is the representation of what the intention is aiming at, and the mode is defined by the way in which the subject (whoever or whatever he/she/it is) conceives the intention, either as an intention referred to the individual pursuing some personal/group-oriented goal (I-mode) or as an intention referred to the fulfillment of the plan meant by the group of individuals together (we-mode).⁴ Depending on the aspect they collectivize, theories of collective intention and action can be classified as content, mode and subject accounts (Schweikard and Schmid 2012).

The major proponent of the content account is Michael Bratman (Bratman 1999, 2007, 2014), who holds that the intentions behind collective actions are of the same nature as the intentions planning individual actions. There is

² There has been criticism about the idea that collective actions are a special class of actions other than individual actions (Ludwig 2014 and 2016; Miller 2007; Pacherie 2007; Salice 2015).

³ An overview of the main approaches to collective intentionality can be found in Jankovic and Ludwig 2018, Schweikard and Schmid 2012.

⁴ The mode of intentions has been introduced in social ontology by Tuomela, who proposes a notion of mode that is fundamentally different from the mode of intentions meant by Brentano (Brentano 1874). While the phenomenological notion captures the way in which the subject refers to the object of intention through the mediation of specific attitudes such as desire, belief, concern, and so forth, according to Tuomela, the mode has an adverbial function as it grasps the mode of experience. On the adverbial function of mode, see Tuomela 2013a: 36-37.

no fracture between the two types of intentions; indeed, they are not even two different types but different applications of the same faculty.⁵ This first means that, the attitudes planning for collective actions are attributes of individuals, who belong to a social context, made up of mutual expectations, common knowledge, and shared norms, securing the interdependencies of the parties (cf., Bratman 2014: 12). The subject of collective intention is thus reduced to the interrelated individuals who take part in the common effort. Second, the mode of intentions planning for collective actions is an I-mode, since the plan states of each are experienced as personal plan states.

Then we find the mode account, which has an important point in common with Bratman's proposal, since here again the subject of intentions are the individuals participating in the collective action, and not the 'we' as a whole. Different views of the mode account have been proposed by John R. Searle (1990; 1995; 2010) and Raimo Tuomela (2002; 2007; 2013a; 2013b), who have approached the case of collective actions based on the idea that acting together comes with special mental states as originally collective mental states.⁶ While individual agency is based on I-mode intentionality, psychologically speaking, collective agency refers to we-mode intentionality (best known as collective intentionality), a specific way of thinking, according to which each individual agent has plans in a plural grammatical form or mode. Examples of we-mode intentions are 'we intend to do *x* together', 'we collectively intend to *x*', 'we have the collective intention to do *x*'. Consider the phrase, 'we intend to go to Alfonso's for lunch':

Here 'we' could consist of you and me. Two main interpretations are that you and I have the separate intentions (intended goals) to go to Alfonso's for lunch even if we might mutually know about each other's intentions. This is the I-mode case of shared intention. Here your having had your lunch at Alfonso's satisfies your intention. However, in the we-mode case, we together intend to go to Alfonso's (whether we go there together or separately need not matter). In this case your intention is a proper we-intention, and your personal lunch-going intention is to participate in our going to Alfonso's for lunch. Obviously your intention here is not satisfied merely by your going to Alfonso's for lunch; it is satisfied only after I have done my part and gone to Alfonso's as well. (Tuomela 2007: 46-47).

⁵ For the sake of simplicity, I am using the adjective 'collective' for all authors, without distinctions. However, 'collective' here is not accurate, as Bratman would rather characterize the plan states in the mind of each as shared intentions (Bratman 2014), which are ontologically and epistemically continuous to individual intentions.

⁶ Although Searle does not refer to collective attitudes as we-mode attitudes, the way he talks of collective intentions as genuinely collective intentions, thought by the subject in the plural grammatical form, leaves room to rephrase his we-intentions in terms of we-mode intentions (Schmitz 2017; Wilby 2012).

Therefore, both the I-mode and we-mode can apply to collective actions by expressing different ways of experiencing the event, from the weakest (I-mode) to the strongest (we-mode).⁷

When it comes to the subject of collective attitudes, the content and the mode account offer distributive interpretations in that they are both bound to the idea that «any interpretation of an individual's behavior has to be given in terms of individual intentional states» (Schmid 2009: 23). Hans Bernard Schmid calls this methodological claim *intentional individualism*, an expression that fully grasps the tendency to reduce the subject of collective intentionality to some feature in the mind of each participant. The virtue of this framework is that it allows going beyond a strictly individualistic, if not even atomistic, view of the mental, by including in it also some kind of collective phenomena. The limit is that the collective dimension is still trapped in a mild individualist mindset, for which it makes sense to speak of collective attitudes but not of collective subjects (cf., Schmid 2009: 34).

There are at least two ways for groups to be subjects. First, we find Schmid's proposal, holding the 'we' as a proper intentional subject, i.e., the subject to whom collective intentions relate (Schmid 2009). Second, a group can be viewed as a new ontological entity, which has the ability to act intentionally by virtue of specific decision-making procedures, strategies of division of labor, and/or other problem-solving mechanisms (Hess 2014, List and Pettit 2011, Rovane 2004, Tollefsen 2015). This kind of functionalist considerations has been first developed by Philip Pettit (1996), who argued that some collectives can have mental states and thus be intentional agents. Pettit's analysis goes beyond the extent to which a bunch of individuals interact with one another and act together as a group to form a plural subject, as it is rather focused on how certain groups can have a mind of their own (Pettit 2003).

Then, there is Margaret Gilbert's plural-subject theory (Gilbert 1989, 1990, 2000, 2002, 2006, 2009, 2011, 2013, 2018), which appears a bit ambiguous about the identification of the intentional subject. On the one hand, the author seems to defend a subject account, considering the 'we' as the ultimate subject of collective attitudes (Schmitz 2017). On the other hand, what Gilbert means by plural subject seems rather a way for individuals to think and act together and, therefore, her approach appears closer to the mode account, stepping back from introducing any plural subject

⁷ In a recent volume dedicated to Tuomela's work, Schmitz has introduced the role-mode, a way in which the individual has intentions for the action from the perspective of the role he covers in the group. Role-mode attitudes are neither individual nor properly collective (cf., Schmitz 2017: 58-64). Laitinen rather observed that distinctions and stratifications of modes should be considered as analytical tools, because it often happens that people act in an overall mode, «where all one's duties, reasons, tasks and rights are relevant» (Laitinen 2017: 164).

(Schmid 2009).⁸ In what follows, I will argue for the latter interpretation by explaining based on what it is that Gilbert's position can be viewed as a (somehow reductive) mode account of collective intentions and actions. In order to suggest a more convincing anti-reductionism regarding plural subjects, the conclusion will show in what way Gilbert's account might be combined with a theory of group agency such as the one proposed by Pettit.

3. Gilbert's plural-subject account

Gilbert takes the view that «when a goal has a plural subject, each of a number of persons (two or more) has, in effect, offered his will to be part of a pool of wills which is dedicated, as one, to that goal» (Gilbert 1990: 7). What is special about this conception is the idea that a certain set of individual attitudes can be bound together in such a way as to form «a 'plural will' dedicated to a particular goal» (*Ivi*). Thus, when a group of individuals acts together in the relevant sense, the collective action can be described as the fulfillment of a rational plan state that gives expression to the plural will, which is the will of the collective.

To discuss to what extent Gilbert's account may support a non-reductive conception of plural subjects, in what follows, I am going to outline some fundamental notions proposed by the author. Then, in the next section, I will focus on some comments offered by Gilbert herself suggesting instability in the subject account. We will see how these reflections refer to plural intentional subjects as «semantic phenomena» (Gilbert 1990: 8) that do not exist «aside the sphere of human action, emotion, and will» (Gilbert 2013: 73).⁹

One of the most basic principles in Gilbert's account is joint commitment. The notion identifies a conditional bond between two or more individuals, who commit themselves to act as one in obtaining a particular goal in a way that «only when *everyone* has done similarly is *anyone* committed» (Gilbert 1990: 7).¹⁰ Most recently, Gilbert has further characterized the relation by saying that joint commitment is a kind of background attitude that creates mutual expectations

⁸ In these pages, I just want to suggest that there are reasons to believe that, on Gilbert's view, groups are not direct subjects of intentions and actions. This does not mean denying that social groups can be social objects just as money, marriages and States are.

⁹ One might want to contend that my argument in favor of a reductive interpretation of Gilbert's plural-subject account is based on considerations that the author proposes mainly in short passages, footnotes and comments. This could therefore mean that the interpretation based on such references makes use of observations that are less informative than the way of describing groups as plural subjects characterizing most of Gilbert's works. Such criticism says something true in claiming that in general Gilbert treats groups as plural subjects. Yet the 'minor' passages I will refer to in this article are important clues to understand how to approach the entire account or, at least, to allow for what Gilbert seems to suggest in some recent developments.

¹⁰ *Italic in the original.*

and normative relationships among the participants by giving each of them the standing to demand a certain action from the other parties (Gilbert 2018: 165). Thus, joint commitment is a fundamental relationship that prepares the collective action by bringing the agents together interdependently. By virtue of its social nature, joint commitment has been further described as a conditional attitude. Although fundamental, joint commitment comes about if and only if, among the agents involved in the context, there is common knowledge concerning the fact that the other participants are co-present and ready to commit themselves to one another (Gilbert 2011).¹¹ Insofar as each participant has recognized the others as co-present, and since this form of recognition is a mutual relationship among the parties, the conditions for joint commitment are met. Hence, the participants can form a group by expressing their willingness to be part of the 'we', either with words or simple gestures, such as staring, smiling and winking at each other (cf., Gilbert 1989: 167-203). Once the individuals have mutually recognized themselves as part of the same group, they are able to engage themselves, as one, in the action and collectively pursue a common goal. In this sense, «people may jointly commit to accepting, as a body, a certain goal» (Gilbert 2006: 136), where accepting an end on the basis of joint commitment has relevant consequences for the perspective from which the participants are holding the intention of obtaining it. In fact, according to Gilbert's theory of collective intentions, when the attitude is assumed by the individuals as group members, the attitude will be held by those individuals from a group perspective. Thus, collective intentions are located on a psychological level, concerned with the individual acting as part of a group and separated from the one to which individual intentions belong as personal attitudes. According to this, Gilbert postulates two intentional levels in the individuals' mind, both generated by the kind of commitment and perspective (personal or joint) from which the attitude proceeds. While in planning individual activities an agent has intentions on a personal level, in collective contexts the intention belongs to another intentional domain that is the collective psychological dimension (cf., Miller and Makela 2005: 637). In a few words, shared intentions are reasons to which the individuals are jointly committed (as one) due to their being part of the same group.

To ensure the unity of plural subjects, Gilbert introduces three principles that are the disjunction, concurrence and obligation criteria (Gilbert 2006, 2009, 2013). The disjunction criterion concerns the relation between shared and personal attitudes. Since collective and individual intentionality rest on two different psychological levels, mental states related to the former domain have no direct influence on the attitudes belonging to the latter, and *vice versa*. Consequently, the two intentional stances can be treated in a separate way – i.e. can be disjointed – so it is possible to imagine a situation in which personal attitudes

¹¹ See also Gilbert 2013: 47-48.

could even be in contrast with the collective purpose without representing a relevant obstacle for the satisfaction of the group's goal.¹² An example of this is the event of two or more individuals, who are jointly committed to go hiking together. Even though one of the members is so tired that she would rather stop walking if personally committed to the activity, as a collective, they keep walking independently of any personal hesitation, because joint commitment bounds the members to the group purpose, by leaving aside their individual viewpoints. Apart from being separable from personal attitudes, shared intentions are characterized by the concurrence criterion, which states that those attitudes require the engagement of all the parties in the action. This assumption has, at least, two meanings. On one side, it implies that shared intentions are properly formulated and realized only when each member of the group plays her role in the fulfillment of the entire performance (e.g., climbing a mountain together, by agent *a* checking the map, agent *b* following the marked trails, agent *c* using the compass, and so forth). On the other side, the concurrence criterion refers to the fact that shared intentions can be changed or rescinded only in a collective way, i.e. when the parties change or rescind the plan together (i.e., when all the agents decide to stop walking and refrain from climbing that peak). This means that nobody is in the position to break the shared intention unilaterally (unless she is authorized): at most, one might violate the collective intention and act in opposition to the common effort, without suspending the shared intention in question. The outcome would just be the transgression of the collective attitude, which might be found by the other members of the group as a wrongdoing. The fact that the participants are entitled to blame the behavior of another member is also connected with the third principle identified by Gilbert, which is the obligation criterion. The idea is that «each participant has obligations towards the other participants to behave in a way appropriate to the activity in question» and such obligations are «grounded in the joint activity itself» (Gilbert 2006: 106). In this sense, all parties are obliged to perform the action to which they are jointly committed as group members. To say it otherwise, this means that, by virtue of joint commitment, each participant has the right to demand a certain action from the others as if each of them owns the action that the others are committed to perform as group members (cf., Gilbert 2018: 68-69). To say it with an example, agent *a* has the right to demand from agent *b* to follow the marked trail, while *b* owns the indications that *a* is committed to provide by checking the map.

¹² On the disjunction criterion, see Gilbert 2009: 171-173. It may be that personal goals match the group's objective in a way that each group member shares the same set of reasons of the others. On the matter, Gilbert makes an important distinction between summative-shared values and collective contents. While the former are the objects of personal attitudes that are just common to a number of individuals, collective reasons are rather grounded on joint commitment (Gilbert 2013: ch. 8).

In short, the formation of a plural subject has its roots in the notion of joint commitment, which is a relational and conditional concept. In fact, it requires common knowledge of co-presence, mutual recognition among the parties and some expression of willingness to participate. Gilbert describes joint commitment as a psychological process leading to the formation of a plural will, which is secured by the disjunction, concurrence, and obligation criterion. The plural will is technically defined as the plural subject and, as the outcome of joint commitment, it is a normative product that derives from the psychological process bringing the members together, as one, through an act of joint commitment (cf., Gilbert 2018: 181).

4. Reductive and non-reductive interpretations of Gilbert's view

Gilbert argues that, as a result of joint commitment, two or more individuals act together as if they were a plural subject. This description may lead to two different interpretations. Gilbert herself observes that a first way to understand this unity of the wills is the so-called 'subjectivist stance', which focuses on «how these individuals see themselves and their relation to the other individuals» (Gilbert 2013: 342). This approach concerns personal and inter-subjective characteristics of collective intentional action since it describes collective actions by assuming the perspective of the members and by looking at some particular aspects of their psychology, behavior and interaction. Due to the centrality of individuals' perspective, it seems reasonable to refer to the subjectivist stance as a mode account of collective intentions and actions, which reduces the subject of collective attitudes and behaviors to (the interaction of) the members. This form of reduction locates the collective dimension in the mind of each, in a way that the notion of plural subject appears just as a metaphorical concept, reducible to member-level attributes and relations.

Then, Gilbert outlines another reading of collective agency, which is the 'objectivistic stance'. This account focuses on «one's thinking in terms of 'us' as opposed to 'me', 'you', and all the rest» (Gilbert 2013: 344). Different from the subjectivist stance is that the objectivist view involves a kind of perspective-taking, through which the 'we' is identified as the subject of collective attitudes. The collective is here conceived by the members as the outcome of joint commitment, i.e., the plural will that the agents constitute all together, which could not have occurred in the mind of any single individual taken personally, because the unity of all the members just resides in the unity of them all.¹³ This leads

¹³ Some authors have pointed out that Gilbert's account seems to be a circular one, since the plural subject is based on normative constraints that are based on forms of interaction between subjects that are already collective in themselves or that requires, in order to be successful, some sort of collective attitudes (Crone 2018; Schmid 2005; Sheehy 2002; Tollefsen 2002).

the author to the assumption that the 'we' – in the objectivist stance – is to be associated with a set of jointly committed persons, who non-tendentiously understand themselves to be party to a plural subject (cf. Gilbert 2018: 180). Those who form the 'we', Gilbert says, «are jointly committed to emulate, by virtue of their several actions including their utterances, a single body that phi-s» (*ibidem*), and to this extent they act together as one.

One could assume that – inasmuch as we have referred to the subjectivist perspective as an approach that recalls the mode account – thinking of one's attitudes in terms of 'we' should rather constitute, as Gilbert suggests, the basis for a non-reductive account of the plural subject. This interpretation is meant to take the group as the direct subject of intentional agency that could not be reduced to (the aggregation of) all individual contributions.

Although the non-reducibility of collective attitudes to personal attitudes is a clear point of Gilbert's account, it seems that the objectivist stance aims at assuming the non-reducibility of plural subjects while it relates especially to distinctive member-level features rather than addressing the issue of a non-reducible plural subject straightforwardly. In fact, in some passages, Gilbert seems to reject the idea of groups as intentional subjects in that she says that,

in using this label I have never meant to refer to something that exists independently of individual human beings, their attitudes, and relationships. Nor have I meant to suggest that when there is a plural subject there is a stream of consciousness or sequence of subjective experiences that exist apart from any such streams or sequences associated with the individual human members of the plural subject. (Gilbert 2018: 180).

Non-reducible in this context are some traits of individual experience, which can be considered similar to we-mode intentionality and yet not open to the claim of irreducible plural subjects. In fact, the author has accounted for collectives in strict relation to the sequence of subjective experiences of the group members.

Moreover, such a reductive interpretation is corroborated by how Gilbert speaks of emulation, as a process through which the individuals act jointly by following the example of a single body. On the issue, Gilbert points out that «instead of writing of emulating a *single body* [...] one might write of emulating a *single person*, a *single agent*, a *single phi-er*, or simply '*one' who phi-s*» (Gilbert 2018: 166). This remark implies a categorical gap between group agents and individual agents, which is based on the assumption that, «whereas a single human being constitutes a single body, in the sense I have in mind, a plurality of human individuals does not in and of itself constitute such a body» (Gilbert

In order to avoid the regress, Schmid suggests that the 'we' can be subject insofar as it can be self-conscious and thus have pre-reflective plural self-awareness. On Schmid's account, this form of self-awareness operates similarly to the pre-reflexive consciousness that constitutes individual subjectivity (Schmid 2014).

2013: 116).¹⁴ As Gilbert writes in a footnote, «what is at issue for the jointly committed parties is largely a type of behavior or performance» (Gilbert 2013: 116–117), in which the individuals, by virtue of the actions of each, emulate a single instance of intending to do that thing (cf., *ibidem*). This is to say that, the case of collective actions does not require a proper plural subject of mental states. Instead, group intentional activities need specific member-level processes, we-mode attitudes and commitments by which the agents can provide a rational guidance to the entire joint performance, as if they were one. Still, as far as intentionality is concerned, they are not one but a set of individual agents acting jointly as one.

Even before Gilbert in her most recent book talked so cautiously about the plural subject, some scholars have thought that the subject account she had been proposing did not really postulate a plural subject, but rather a mode relative to collective attitudes. For instance, Velleman has observed that,

although Gilbert explains how two or more subjects combine to form what she calls a plural subject, she doesn't fully explain how the combination qualifies, in its own right, as a subject. The possibility therefore remains that Gilbert, too, is using talk of a plural subject as a mere *façon de parler*, a convenient way of summarizing facts about a collection of subjects who never actually meld. (Velleman 1997: 31).

Along this line, Hindriks has included Gilbert's account among the internal perspectives of collective agency, which understand collective actions based on members' attitudes, experience and relations (Hindriks 2008). Then, Schweikard has argued that Gilbert's notion of plural subject is meant in relation to groups «not in a non-reductive, but rather in a reductive fashion, for it takes the group as intending to perform some action X only in virtue of the group members' jointly committing themselves to the performance of X» (Schweikard 2008: 10). Similarly, Schmid maintains that

Margaret Gilbert, meanwhile, has repeatedly claimed to go “beyond individualism” (Gilbert 2000: 3). Yet in her book *On Social Facts*, she explicitly bases her analysis on a concept of the individual that “does not require for its analysis a concept of a collectivity” (Gilbert 1989: 435). The conceptual basis of her account of “joint commitment” consists of nothing but conditional personal commitments (Gilbert 2002). (Schmid 2009: 31).

Such comments support the claim addressed in this paper that there is some instability in the interpretation of Gilbert's plural-subject theory as a plural-subject account of collective intentions and actions. In fact, collective intentions are, for Gilbert, attitudes of individuals who, in virtue of joint commitment,

¹⁴ This characterization is similar to the distinction made by List and Pettit between natural and corporate persons (List and Pettit 2011: 174-178).

perceive themselves as part of a group (objectivistic stance) and not attitudes of the group as a subject (subjectivistic stance). In other words, what is missing is a subjectivistic stance referred to the group straightforwardly.

5. Concluding remarks

In this article, I outlined the content, the mode and the subject account as three different theories of collective intentions and actions. I focused especially on the third perspective for how it has been developed by Gilbert. I tried to show to what extent Gilbert's view should be classified not as a subject- but as a mode account, tied to intentional individualism, which prevents the introduction of a plural subjectivistic stance.

It is worth mentioning that, assuming Gilbert does not offer an intentional plural-subject account for collective actions does not mean that in her theory there is no room for organized groups capable of acting intentionally as one. The issue of group agency has been suggested, in these terms, by the functionalist view first proposed by Pettit (1996) and further developed in List and Pettit's book (List and Pettit 2011).¹⁵ As said, instead of starting from the analysis of individual intentionality, Pettit's version of the subject account looks at the group as an agent in itself, by treating the group as a complex system with an internal organization and some decision-making mechanism that allows the members to act jointly by forming, embracing, and enacting the group's perspective. Underlying the group's design there can be many factors, including joint commitment and collective intentionality, which enable the system to function as an agent, interacting suitably with the social and normative environment.

As the functional organization of the group depends on factors that may include joint commitment and collective attitudes, the integration of Pettit's and Gilbert's approach seems a feasible attempt, and yet it is not always possible. On the one hand, regarding the engagement of the parties, Pettit's account is less demanding than Gilbert's, according to which a set of individuals constitutes a group if and only if there are relationships of joint commitment between the members, who perceive themselves as a single body. Differently, in Pettit's functionalist framework, for a group to function as an agent, there must be some decision-making procedure in which the members participate, in a way that being a group member is not bound to any strict collective psychological perspective. For example, an employee of a company may perform her function only for self-interested reasons and regardless of the actions of others. Even though this situation would not guarantee strong cohesion within the group, it would not prevent the system from functioning as an agent and achieving

¹⁵ Among the theorists of group agency, we can also mention French (1984), Hess (2014), Hindriks (2008), Rovane (2004), Tollefsen (2015).

its goal. Still, the group would not respect the basic criterion of joint commitment established by Gilbert's account. On the other hand, Gilbert's theory can explain small-scale unstructured actions that Pettit's theory is not designed to capture, such as the case of a group of people going trekking together in virtue of the joint commitment of each.

Therefore, assuming it is plausible to combine the two approaches, the outcome would be a plural-subject account of collective action suitable to explain a narrow class of phenomena, including only those actions carried out by cohesive structured groups.

References

BRATMAN, M.

- 1999, *Faces of Intention: Selected Essays on Intention and Agency*, Cambridge, Cambridge University Press.
- 2007, *Structures of Agency: Essays*, Oxford, Oxford University Press.
- 2014, *Shared Agency: A Planning Theory of Acting Together*, New York, Oxford University Press.

BRENTANO, F.

- 1874, *Psychologie vom empirischen Standpunkt*, 3 vols., Hamburg, Felix Meiner Verlag.

CRONE, K.

- 2018, *Collective Attitudes and the Sense of Us: Feeling of Commitment and Limits of Plural Self-Awareness*, "Journal of Social Philosophy", XLIX, 1: 76-90.

FRENCH, P.

- 1984, *Collective and Corporate Responsibility*, New York, Columbia University Press.

GILBERT, M.

- 1989, *On Social Facts*, Princeton, Princeton University Press.
- 1990, *Walking Together: A Paradigmatic Social Phenomenon*, "Midwest Studies in Philosophy", xv: 1-14.
- 2000, *Sociality and Responsibility: New Essays in Plural Subject Theory*, Lanham - Boulder - New York - London, Rowman & Littlefield.
- 2002, *Acting Together*, in G. Meggle (ed.), *Social Facts and Collective Intentionality*, "Philosophical Research Vol.1", Frankfurt am Main, Hänsel-Hohenhausen: 53-71.
- 2006, *A Theory of Political Obligation*, New York, Oxford University Press.
- 2009, *Shared Intention and Personal Intentions*, "Philosophical Studies", CXLIV: 167-187.
- 2011, *Mutual Recognition and Some Related Phenomena*, in H. Ikäheimo and A. Laitinen (eds), *Recognition and Social Ontology*, Leiden - Boston, Brill: 171-286.
- 2013, *Joint Commitment: How we Make the Social World*, New York, Oxford University Press.
- 2018, *Rights and Demands. A Foundational Inquiry*, New York, Oxford University Press.

HESS, K.M.

- 2014, *Free Will of Corporations (and Other Collectives)*, "Philosophical Studies", CLXVIII, 1: 241-260.

- HINDRIKS, F.
- 2008, *The Status Account of Corporate Agents*, in H.B. Schmid, K. Schulte-Ostermann and N. Psarros (eds), *Concepts of Sharedness - Essays on Collective Intentionality*, Frankfurt, Ontos Verlag: 118-144.
- JANKOVIC, M., LUDWIG, K. (eds)
- 2018, *The Routledge Handbook of Collective Intentionality*, New York, Routledge.
- LAITINEN, A.
- 2017, *We-Mode Collective Intentionality and Its Place in Social Reality*, in G. Preyer, G. Peter (eds), *Social Ontology and Collective Intentionality. Critical Essays on the Philosophy of Raimo Tuomela with His Responses*, Cham, Springer: 147-168.
- LIST, C., PETTIT, P.
- 2011, *Group Agency: The Possibility, Design, and Status of Corporate Agents*, Oxford, Oxford University Press.
- LUDWIG, K.
- 2014, *The Ontology of Collective Action*, in S. Chant, F. Hindriks, G. Preyer (eds), *From Individual to Collective Intentionality: New Essays*, Oxford, Oxford University Press: 112-133.
 - 2016, *From Individual Agency to Plural Agency. Collective action I*, New York, Oxford University Press.
- MILLER, S.
- 2007, *Joint Action: The Individual Strikes Back*, in S.L. Tsohatzidis (ed.), *Intentional Acts and Institutional Facts. Essays on John Searle's Social Ontology*, Dordrecht, Springer: 73-92.
- MILLER, S., MAKELA, P.
- 2005, *The Collectivist Approach to Collective Moral Responsibility*, "Metaphilosophy", XXXVI, 5: 634-651.
- PACHERIE, E.
- 2007, *Is Collective Intentionality Really Primitive?*, in M. Beaney, C. Penco and M. Vignolo (eds), *Mental Processes: Representing and Inferring*, Cambridge, Cambridge Scholar Press: 153-175.
- PETTIT, P.
- 1996, *The Common Mind. An Essay on Psychology, Society, and Politics*, second edition, New York, Oxford University Press.
 - 2003, *Groups with Minds of Their Own*, in F. Schmitt (ed.), *Socializing Metaphysics: The Nature of Social Reality*, Lanham - Boulder - New York - London, Rowman & Littlefield: 167-193.
- ROVANE, C.
- 2004, *What is an Agent?*, "Synthese", CXL: 181-198.
- SALICE, A.
- 2015, *There Are No Primitive We-intentions*, "Review of Philosophy and Psychology", VI: 695-715.
- SCHMID, H.B.
- 2005, *Wir-Intentionalität. Kritik des ontologischen Individualismus und Rekonstruktion der Gemeinschaft*, Feiburg, Alber.
 - 2009, *Plural Action. Essays in Philosophy and Social Sciences*, Dordrecht, Springer.
 - 2014, *Plural Self-awareness*, "Phenomenology and Cognitive Sciences", XIII: 7-24.

SCHMITZ, M.

- 2017, *What is a Mode Account of Collective Intentionality?*, in G. Preyer, G. Peter (eds), *Social Ontology and Collective Intentionality. Critical Essays on the Philosophy of Raimo Tuomela with His Responses*, Cham, Springer: 37-70.

SCHWEIKARD, D.P.

- 2008, *Limiting Reductionism in the Theory of Collective Action*, in H.B. Schmid, K. Schulte-Ostermann, N. Psarros (eds), *Concepts of Sharedness: Essays on Collective Intentionality*, Paris, Ontos: 89-117.

SCHWEIKARD, D.P. AND SCHMID, H.B.

- 2012, *Collective Intentionality*, in E.N. Zalta (ed.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stanford, Stanford University Press.

SEARLE, J.R.

- 1990, *Collective Intentions and Actions*, in P.R. Cohen, J. Morgan, M.E. Pollack (eds), *Intentions in Communication*, Cambridge (MA), The MIT Press: 401-416.
- 1995, *The Construction of Social Reality*, New York, The Free Press.
- 2010, *Making the Social World. The Structure of Human Civilization*, New York, Oxford University Press.

SHEEHY, P.

- 2002, *On Plural Subject Theory*, “Journal of Social Philosophy”, XXXIII, 3: 377-394.

TOLLEFSEN, D.P.

- 2002, *Collective Intentionality and the Social Sciences*, “Philosophy of the Social Sciences”, XXXII, 1: 25-50.
- 2015, *Groups as Agents*, Cambridge (UK) –Melden (MA), Polity Press.

TUOMELA, R.

- 2002, *The Philosophy of Social Practices. A Collective Acceptance View*, New York, Cambridge University Press.
- 2007, *The Philosophy of Sociality. The Shared Point of View*, New York, Oxford University Press.
- 2013a, *Social Ontology. Collective Intentionality and Group Agents*, New York, Oxford University Press.
- 2013b, *Who is Afraid of Group Agents and Group Minds?*, in M. Schmitz, B. Kobow, H. B. Schmid (eds), *The Background of Social Reality*, Dordrecht, Springer: 13-36.

VELLEMAN, J.D.

- 1997, *How To Share An Intention*, “Philosophy and Phenomenological Research”, LVII, 1: 29-50.

WILBY, M.

- 2012, *Subject, Mode, and Content in ‘We-Intention’*, “Phenomenology and Mind”, V: 94-106.

Abstract

For at least a century, light and homogeneous space, but also occluding and covering edges of surfaces, attract the interest of philosophers, psychologists and architectural theorists. In different fields, scholars and artists have explored the effects of edges and borders. Among them, the initiator of the ecological approach to visual perception, James J. Gibson, a visionary artist like James Turrell and Nordic and American architects imbued with phenomenological and Heideggerian suggestions. In their theories of perception and environmental psychology, these scholars have explored the relationship between the observer and the natural environment, but also the effects of built places on the human mind and behavior. More or less openly declared, the influence of Gestalt psychology extends on all these conceptions, and this essay aims to trace the common origin of the many ideas that such distant scholars have elaborated on the concept of “looking” and on the “meaning of places”.

1. Piloti

Quarant'anni fa, tra i molti aspetti importanti della sua teoria della percezione diretta, James J. Gibson affrontava anche il problema della conoscenza pubblica, che non era una questione da trattare “soltanto” in ambito psicologico, ma di ben più ampia portata, costituendo da secoli uno dei nodi centrali del dibattito filosofico. Gibson, com'è noto, lo fronteggiava in maniera radicale, sfruttando un principio fondamentale della sua concezione ecologica, e cioè l'idea che né la prospettiva né la profondità si potevano considerare le «basi primarie della percezione»¹. La sua non era soltanto una posizione polemica nei confronti delle teorie basate sul concetto di prospettiva artificiale tipica della pittura rinascimentale, o della teoria retinica classica, ma era anche una presa di distanza dall'impostazione gestaltista, con la quale peraltro si confrontava di continuo. Che il mondo possa essere percepito come lo *stesso* mondo da diversi osservatori, nonostante le differenti apparenze prospettiche a loro disposizione, consegue dal

¹Gibson (1979), tr. it. 2014: 291.

fatto che – muovendosi nell'ambiente e pur occupando angoli visuali diversi – i vari soggetti godono tutti dei medesimi *invarianti*, che li mettono in condizione di percepire lo stesso mondo. I *layout*, cioè le disposizioni persistenti delle superfici, ci rendono consapevoli che qualsivoglia posizione può essere occupata *non solo da me*, ma anche da altri osservatori e, benché possano determinare modificazioni nella *texture* di un'immagine, neppure i cambiamenti conseguenti alla locomozione e al movimento oculare impediscono l'individuazione di invarianti persistenti sotto il *continuum* delle trasformazioni.

A queste conclusioni Gibson era arrivato partendo dall'attività sperimentale condotta decenni addietro, in periodo bellico, più precisamente tra il 1943 e il 1945, nell'addestramento di allievi piloti. Egli commentava che, in quegli anni, addirittura un milione di americani erano stati chiamati a impraticarsi con una tecnica oltremodo artificiosa nell'ambito di quella che può esser definita un'«educazione visiva», tanto più necessaria in quanto lo spazio aereo, le distanze nel deserto, tra le montagne, sull'acqua ecc., e la stessa manovra di atterraggio richiedevano abilità e un accurato giudizio percettivo². Per una questione di costi, non era possibile insegnare *come* si vola «per imitazione», né lo si poteva fare per prove ed errori; occorreva piuttosto *simulare* la situazione di volo. Di qui nasceva il suo interesse per il ruolo delle immagini, che sono veicoli di percezioni «di seconda mano», ma che potrebbero essere utilizzate anche per preparare i giovani alla vita³. Tornando alle esperienze con i tirocinanti piloti, Gibson giungeva a risultati contrastanti con gli assunti della psicologia classica sulla profondità. L'adozione dei cosiddetti *indizi* di profondità (luce e ombra, accomodamento, convergenza, prospettiva aerea ecc.) e dei fondamenti di una «teoria dell'aria» – e non della terra o del *suolo* – non aiutava nell'addestramento per migliorare le prestazioni percettive. Se pure funzionava in matematica, l'idea di spazio tridimensionale definito dalle tre coordinate cartesiane significava ben poco per la percezione *reale*. C'è una bella differenza tra una superficie come il suolo e una non-superficie quale è il cielo, poiché solo la prima ha una *trama*, cui corrisponde un'immagine retinica fatta di irregolarità, chiazze e differenze «da punto a punto nella stimolazione», mentre un'area priva di superficie avrà un'immagine retinica completamente omogenea. Non tenendo conto di queste discrepanze, la formulazione classica della visione e le teorie tradizionali della percezione della profondità riducevano l'immagine retinica «a punti di luce proiettata dagli oggetti» o appiattita nel contesto di «figura-sfondo» e non consideravano il problema della visione in 3-D nei termini della percezione di una *superficie continua* che si vede estendersi dall'osservatore⁴. Al contrario, il problema della percezione della distanza e della profondità trovava risposta nei

² Gibson 1947: 179.

³ Gibson (1979), tr. it. 2014: 389.

⁴ Gibson 1947: 185; Reed 1988: 125.

cambiamenti di grandezza angolare, cioè di gradiente della trama, che avvenivano nelle configurazioni dell'immagine retinica, per esempio, come quando uno sfondo «si allontana in distanza»⁵. Gran parte degli aspetti innovativi della futura teoria ecologica sono variazioni sul tema di questi concetti e delle loro relazioni, ché – posto che ogni superficie ha una trama di una certa densità – la trama retinica corrispondente diverrà più fine aumentando la distanza dei punti della superficie secondo «un gradiente continuo di trama»⁶.

Da queste pionieristiche osservazioni condotte *en plen air* discendeva la critica alle sperimentazioni nel chiuso di un laboratorio, ché solo all'aperto, avendo il *terreno come sfondo*, è possibile studiare le superfici, che – oltre alla tessitura e al *layout* – hanno la proprietà della riflettanza, secondo la sostanza di cui sono composte. Di conseguenza, è più facile vedere (e non solo calcolare) le distanze sulla terraferma, quando una superficie arretra sullo sfondo, piuttosto che nell'aria. Un giudizio altrettanto tiepido Gibson riservava all'uso della fotografia, in quanto – ancorché prodotta in maniera impeccabile – una fotografia è in grado di riprodurre soltanto la parte centrale del campo visivo dell'osservatore e, per di più, da un particolare angolo visuale. Questa condizione non rispettava la «situazione di stimolo totale», vale a dire di un flusso totale di informazioni così complesso da implicare il coinvolgimento di *tutte* le parti del corpo, le diverse posizioni che esso può assumere, in particolare quelle della testa, in rapporto alla gravità⁷. A tal fine, Gibson aveva avviato una serie di esperimenti con diapositive e filmati, destinati all'addestramento degli allievi piloti per migliorarne le abilità visive spaziali, ma soprattutto per cercare di capire che cosa fosse «necessario vedere» per poter fare atterrare un aeroplano e non schiantarsi, o prendere una mira o una direzione. Pertanto variava le posizioni dei proiettori e degli osservatori per ottenere immagini retiniche distorte che però potevano non risolversi in una percezione distorta, mentre altre volte accadeva il contrario, e cioè che una percezione distorta fosse il risultato di immagini retiniche normali. Di qui, si andava convincendo che la prospettiva del moto nei termini di parallasse del movimento non bastava, era astratta, e andava sostituita con informazioni sul flusso e sulla direzione di locomozione rispetto alla superficie terrestre, un insieme di specificazioni che – con il perfezionamento dell'approccio ecologico – si sarebbe integrato con ulteriori informazioni sul sé, sul corpo e addirittura sul naso.

Quegli esperimenti sul moto, su «volare, salire e atterrare», lo convincevano sempre più dei limiti di tutta quanta l'ottica fisica classica, a partire dall'idea della «replicazione» (o duplicazione) sottesa alla teoria dell'immagine retinica, fino al ruolo della rappresentazione figurativa, incapace di simulare la visione

⁵ Gibson 1950.

⁶ Gibson 1947: 189.

⁷ Gibson 1962: 479.

naturale e il mondo visuale. Nei *reports* degli anni della guerra avevano origine quelle dicotomie che segneranno l'“ottica ecologica” più matura, non ultima la contrapposizione tra il campo visivo *soggettivo* e la realtà *oggettiva* del mondo visivo, e l'idea che, benché il mezzo in cui l'uomo si muove sia l'aria, ciò che vediamo non è lo spazio, o meglio non è lo spazio *vuoto*, geometrico, definito da tre linee intersecanti ad angolo retto, bensì lo spazio pieno, fatto di «stanze, strade e regioni», di uomini che lavorano, guidano o volano in aereo⁸. Gibson inaugurava così una *ground theory* della visione, che si richiamava a una concezione della *luce ambiente* incentrata sull'organismo dell'osservatore – una luce ben diversa da quella radiante, in quanto strutturata in maniera da riflettere la trama delle superfici dell'ambiente terrestre e veicolare non stimoli, bensì informazioni – da contrapporre alle teorie dell'aria di kepleriana discendenza e all'ottica fisica helmholtziana⁹.

Al giudizio critico sulla percezione dello spazio tridimensionale (che si basa necessariamente su sensazioni bidimensionali, alle quali va aggiunta la terza dimensione della profondità) aveva contribuito l'eredità dei gestaltisti e, in particolare, il lascito degli esperimenti sul campo totale (*Ganzfeld*) condotti da Wolfgang Metzger negli anni Trenta¹⁰. Quella nebbia o foschia o alone, che Metzger era tentato di interpretare come «un'impressione tridimensionale» recepita dall'osservatore, quando la trama è così fine da non essere più registrata dall'occhio, era invece per Gibson un «mezzo vuoto», un niente inteso come “nessun ente”: «Era come un guardare al cielo», un non-assetto, un assetto ottico senza struttura. Gli esperimenti sugli *stimoli non determinanti* (come poteva essere un campo di colore omogeneo, indeterminato rispetto alla profondità) erano decisivi per una teoria della percezione dello spazio visivo, poiché facevano capire che una superficie è esperita solo quando è possibile coglierne le informazioni strutturali che la specificano e che la funzione del sistema visivo consiste nel «registrare le invarianti sottostanti le mutevoli prospettive» degli oggetti¹¹. Erano le premesse che fornivano “nuove ragioni” a sostegno del realismo, per cominciare a pensare nei termini non di “energia dello stimolo” per i recettori, ma di “informazioni dello stimolo” per l'intero sistema nervoso¹².

Curiosamente, un interesse altrettanto forte per il cielo e il vuoto dello spazio, e per la fusione di luce e spazio, si ritrova in James Turrell, l'artista americano che più di ogni altro ha avuto, proprio come Gibson, apprendistato ed esperienze “aviatorie” giovanili, e che nelle sue innumerevoli installazioni dà prova

⁸ Gibson 1950: 2.

⁹ Gibson 1966: 13.

¹⁰ Metzger 1930.

¹¹ Gibson, Waddell 1952: 270.

¹² Gibson 1967: 164.

di non aver mai smesso di esplorare il rapporto tra questi elementi e il soggetto osservatore. Le notizie biografiche ci informano che la passione cosmologica di Turrell ebbe inizio fin dalla sua infanzia, conseguentemente alle esperienze del padre, ingegnere aeronautico. Si narra di un giovanissimo Turrell, che conseguì il brevetto da pilota addirittura a 16 anni; tuttavia, intervistato da Craig Adcock, l'artista confessava di aver sviluppato questo interesse soprattutto dopo la morte del padre, fino a diventare un *avid pilot* negli anni Sessanta. Il suo coinvolgimento con la luce e il suo rapporto con lo spazio hanno dunque radici lontane e, da pilota esperto, Turrell è consapevole che lo spazio è «visivamente malleabile» e che, nel mezzo dell'aria, può essere percepito in modi anomali¹³. Su Turrell avevano influito anche altre sollecitazioni. Da una parte, aveva assorbito il precetto familiare (di ispirazione quacchera), secondo il quale ogni individuo può avere una luce interiore concessa dallo spirito santo (nella meditazione della Società degli Amici, infatti, si entra per “salutare la luce”), intravedendo nell'arte la realizzazione della dimensione spirituale della vita. Dall'altra, aveva fatto tesoro dei concetti appresi, negli anni Sessanta, in psicologia della percezione al Pomona College, prima di passare a studiare arte al campus dell'università della California a Irvine. Infine, non gli erano estranee esperienze di meditazione Zen buddista, e dai poli contrapposti di “vuoto” e “pieno” aveva forse avuto origine il nodo concettuale della sua arte: com'è possibile conciliare ciò che si vede fatto di sostanza, pienezza e densità con l'idea che lo spazio è vuoto? Nelle interviste, Turrell dichiara che il suo lavoro non consiste in un “guardare” (*look at*), bensì in un “guardare dentro” (*look into*); concerne il “come funziona” lo spazio; non il guardare degli oggetti in una stanza, ma la stanza; non la luce attraverso il vetro, il plexiglas o la garza trasparente, ma la luce nello spazio e le qualità dello spazio.

Si è commentato che, con la serie di lavori denominati *Skyspaces*, Turrell ha mostrato di esser consapevole della difficoltà che si incontra nell'osservare, nel guardarsi intorno. La sua è una sfida lanciata allo spettatore di «verificare i limiti» della sua visione, laddove i “limiti della visione” sono determinati non da condizioni fisiche, ma dalla *qualità* della luce¹⁴. Questo atteggiamento circa l'incapacità da parte umana di “guardare” richiama la riflessione di Gibson, secondo il quale «viviamo vite inscatolate»: non ci guardiamo attorno, non ne siamo più capaci, e «passiamo la maggior parte del nostro tempo a guardare *qualcosa*, piuttosto che a guardarci attorno»¹⁵. Talvolta autonome e isolate, altre volte integrate nell'architettura preesistente, le strutture create da Turrell sono in genere camere di varie dimensioni dotate di aperture, rotonde, ovali o squadrate, che consentono di incorniciare frammenti di volta celeste. In taluni lavori, il

¹³ Adcock 1990: 154.

¹⁴ Annovi 2014; Nikolic 2017; Rahimi, Steen 2020.

¹⁵ Gibson (1979), tr. it. 2014: 295.

fine è di impedire l'accesso di ogni luce esterna, concedendone la penetrazione soltanto attraverso tagli e fessure, affinché lo spazio interiore sembri creato dalla luce e non dai confini fisici della stanza. Altre volte sono le geometrie degli effetti-luce di raggi che si intersecano a creare illusioni sulle dimensioni di un ambiente completamente buio. Secondo Turrell, l'osservatore non riceve percezioni, ma le crea: in quelle stanze «sta guardando se stesso nel percepire», annullando ogni differenziazione tra sé e l'opera d'arte. La scoperta di un cratere in Arizona si era rivelata formidabile per la realizzazione del potente *Roden Crater* in un ambiente perfetto, che avrebbe permesso di confrontare la volta celeste con la concavità terrestre e di esplorare le illusioni che ne nascevano, e che erano percepibili soprattutto dall'alto, quando si vola. In quel cratere, l'oggetto di osservazione è l'ambiente naturale, con gli eventi legati ai cicli del sole, delle stelle, della luna, che si riflettono nelle gallerie sottostanti come se un occhio li percepisce. Nello "Spazio che vede" è addirittura il cielo, che – penetrando dal soffitto – "guarda" lo spettatore, in una congiunzione tra interno ed esterno. Turrell non ha mai smesso di dichiarare di esser letteralmente "catturato" dalla luce, non da quella vista con gli occhi, bensì come quando si sogna, una luce dai colori più vividi, con maggiore risoluzione. Non ha mai fatto mistero di sentirsi attratto dalla fisicità della luce, dalla sua *grazia*.

Ora, senza indugiare nell'analisi di una serie impressionante, nell'arco di mezzo secolo, di opere e installazioni volte al disvelamento del legame tra percezione visiva, luce e spazio, è soprattutto nel percorso delle *celle percettive* avviato a partire dal 1989 con la prima capsula sperimentale di *Alien Exam*, che l'artista compie un passo ulteriore, penetrando nel campo delle neuroscienze. La realizzazione di questo progetto è considerata la dimostrazione più «pura» del nucleo del [suo] pensiero¹⁶. Una decina di anni fa, al Los Angeles County Museum of Art, Turrell ha installato una di queste celle, denominata *Light Reignfall*, consistente in una sfera metallica, definita «fredda e clinica», entro la quale veniva proiettata luce stroboscopica, mentre il soggetto vi accedeva per mezzo di un rullo scorrevole come se entrasse nel macchinario di una risonanza magnetica. Ovviamente chi partecipava a questa prova veniva costantemente monitorato ed era stato precedentemente informato dei rischi ai quali poteva andare incontro in un'esperienza "totale" di luce, in un ambiente senza bordi, contorni, angoli o spigoli, costituito solo da un'immensa cupola, nella quale – secondo il resoconto di chi l'ha testata – un primo fioco bagliore cedeva il posto a una luce blu saturata fluttuante nello spazio. L'esperienza si concretava in un insieme di sfarfallii, trasformazione di forme, talora di tonalità contrastanti, altre volte indefinibili, film di geometrie astratte animate che potevano lontanamente rassomigliare a impronte di animali, frattali, fiocchi di neve, lattici, motivi a *pied-de-poule*, che si ripetevano incessantemente, come avviene nella rifrazione

¹⁶Turrell 2009: 67.

prismatica di un caleidoscopio¹⁷. L'obiettivo di Turrell era far sì che i soggetti che entravano nella capsula non fossero meri spettatori, come in teatro o al museo, bensì osservatori della propria esperienza visiva, soggetti che vedono se stessi *nell'atto di vedere*, e ne registrano gli effetti psicologici e fisiologici in contatto con la "materia luce", che è al tempo stesso soggetto e mezzo dell'esperienza: «Stai guardando te che guardi», un atteggiamento che gli consentiva di creare «un'esperienza di pensiero senza parole». Era prevedibile che da questa analisi sulla "coseità" della luce e del vuoto, perseguita fino alla serie *Constellation* del 2020, trasparisse il debito di Turrell verso la fenomenologia, un rapporto indagato nelle sempre più numerose tesi di laurea che gli sono dedicate, e che – richiamandosi a quella visione che è «una veduta di sé, una torsione del sé sul sé» – confrontano il lavoro dell'artista con il gioco del "visibile e invisibile" di Maurice Merleau-Ponty¹⁸. Allo stesso modo, il giudizio di Alva Noë che «l'opera d'arte è l'esperienza che l'oggetto offre (*affords*)» fa il paio con le idee di Turrell sulla relazione estetica intesa come "avere esperienza dell'oggetto". Noë, tra i più accesi sostenitori della *bodily cognition* come frutto dell'interdipendenza tra esperienza visiva, stimolazione sensoriale e movimento, non ha nascosto la personale fascinazione dinanzi alle installazioni di Robert Irwin – un artista altrettanto esploratore di luce e spazio – a proposito delle quali ha osservato che, in esse, non c'è *qualcosa* da contemplare, bensì *tutto* esige pari attenzione¹⁹.

Ora, lasciando da parte un altro (pur notevole) filone delle possibili contaminazioni tra la cella *Light Reignfall* e le dimensioni (cinetiche e aptiche) a fondamento del cosiddetto "paracinema", in questa sede si intende piuttosto seguire la traccia delle implicazioni, sul piano filosofico e psicologico, dell'immersione corporale in un campo di visione privo di indizi e spunti (*cues*) visibili, uno spazio senza contorni, né linea dell'orizzonte, né fotogrammi o figure ecc., finalizzato a ottenere quello che è stato definito il "collasso" della distanza tra immagine e spettatore²⁰. Nelle installazioni di Turrell, le superfici sono predisposte in maniera tale da non generare gradazioni di intensità della luce riflessa, ma per fare in modo che il soggetto abbia esperienza di un campo *omogeneo* totale di luce, nel quale subisce un disorientamento percettivo con la luce che non rivela nulla tranne se stessa. In queste opere, angoli, spigoli, elementi architettonici tali da creare ombre e percezione di profondità sono completamente eliminati e le superfici danno, a chi le sta osservando, l'impressione di fluttuare avanti e indietro. Altrove, se vi sono mutamenti di luce, questi vengono programmati affinché la transizione da una luce all'altra (e da un colore all'altro) sia così

¹⁷ Gadassik 2016.

¹⁸ Merleau-Ponty (1964), tr. it. 1999: 140.

¹⁹ Noë 2015: 85.

²⁰ Gadassik 2016: 312.

repentina che l'occhio non ha il tempo per adattarsi, e l'esperienza che ne consegue risulta spossante e non controllabile (*unnerving and uncontrollable*)²¹. Nelle sue esperienze di volo, Turrell aveva provato gli effetti del vuoto percettivo e, nella progettazione delle celle, era arrivato a collaborare con Edward Wortz, uno psicologo sperimentale (esperto in meditazione buddista) altrettanto appassionato della metafisica della luce nonché collaboratore del programma Apollo della NASA²². L'obiettivo della loro collaborazione, alla quale nel frattempo si era unito anche Irwin, a questo punto era intuibile. Nelle celle percettive e nei *Ganzfeld Works*, che sono stati paragonati a veri esperimenti di privazione sensoriale²³, lo spettatore cerca di vedere in un vuoto senza fine, senza elementi né fonti luminose ove possa focalizzarsi lo sguardo: in quel campo di visione omogeneo non ci sono oggetti di forma definita, non c'è nulla da vedere, se non se stessi mentre si sta guardando. È naturale che, oltre all'“effetto campo totale”, un'esplorazione di questo tipo riporti alla mente gli esperimenti con superfici senza difformità o struttura, per mezzo dei quali Gibson intendeva confutare la teoria della profondità, per dimostrare che gli osservatori colgono in maniera inconsapevole aspetti e rapporti invarianti, gradienti, discontinuità ecc., che costituiscono informazioni per la percezione diretta. Se i raggi convergono sull'osservatore da tutte le direzioni e la riverberazione della luce è *strutturata* sotto forma di angoli di intercettazione in ogni punto dello spazio²⁴, quando in natura accade che si incontri una luce destrutturata, questa non si riverbera dalle superfici, è priva di transizioni o gradazioni di intensità, e viene a mancare l'assetto ottico. Questo capita quando l'osservatore vede un *mezzo* vuoto, senza superficie: in quelle condizioni, la luce – o meglio i cambiamenti sensoriali che hanno luogo su retina, nervo ottico ecc. – possono al massimo essere *sentiti*, ma *non percepiti*, ché la luce di per sé non è percepibile e noi ne vediamo solo le manifestazioni, vediamo gli scintillii sull'acqua, gli aloni, la vediamo attraverso ciò che è illuminato, le nuvole o le particelle, ma «non vediamo la luce che è nell'aria o che *riempie* l'aria»²⁵. Per quanto conseguito lungo un percorso che forse voleva metter capo a una conclusione diversa, questo traguardo era anche il risultato di Turrell: il suo sforzo immane di creare condizioni in cui *si vede* la luce, e non gli oggetti illuminati, finiva per essere un'esperienza così ingannevole e forte, che il sistema psichico reagiva con insicurezza e spaesamento. Di qui il passo è stato breve per equiparare gli effetti stranianti di campo totale provocati

²¹ Lotzgeselle 2019: 36.

²² <https://www.legacy.com/obituaries/pasadenastarnews/obituary.aspx?n=edward-charles-wortz&pid=2909474>

²³ Govan e Kim 2013.

²⁴ Beveridge 2000: 309.

²⁵ Gibson (1979), tr. it. 2014: 97.

dalla sua *elemental art* a un'ansia che non è soltanto heideggerianamente esistenziale, bensì altrettanto "elementare", in quanto espressione di un'età ecologica egualmente smarrita²⁶.

Il fatto che chi aveva preso parte all'esperienza visuale di *Light Reignfall* (o del successivo *Breathing Light* del 2013) ne venisse fuori riportando generalmente un resoconto confuso, senza riuscire a descrivere in modo esauriente né il *medium* né lo stato psicologico che ne derivava – al punto che qualcuno ha parlato di un'esperienza incomunicabile – ha sortito un duplice effetto. Da un lato, era evidente che la richiesta, formulata ai partecipanti, di "arrendersi" al disorientamento in un'esperienza che si annunciava «senza precedenti» poteva (comprensibilmente) ingenerare fondati timori, che avevano costretto non pochi soggetti a declinare l'invito. Inoltre, l'impossibilità di descrivere compiutamente il tipo di lavoro e gli effetti riportati nelle capsule e la stessa vaghezza del linguaggio impiegato nelle note promozionali avevano fatto sì che le celle ricevessero minore attenzione del previsto da parte dei critici d'arte. Dall'altro, tuttavia, proprio quei caratteri di innaturalità e incomunicabilità sollecitavano l'urgenza di un contributo multidisciplinare, che oltrepassasse i confini della critica d'arte per cercare risposte in altri ambiti: psicologia, biologia, ecologia, tecnologia e fisica dello spazio. Quantunque, complice l'esperienza del volo, Gibson e Turrell fossero partiti da presupposti simili, gli effetti della visione di quelle fluttuazioni percettive indefinite erano prova della «complessità della percezione diretta»: per Turrell, la conclusione era che la luce reca con sé messaggi ambigui, che il cervello può interpretare in molti modi differenti²⁷.

2. Nascondigli

A confutazione della teoria tradizionale fondata sulla dicotomia "sensazione" (grezza)/ "percezione" (acquisita con una successione di sensazioni, giustapposte in un'unica composizione)²⁸, Gibson poteva contare anche su un'altra scoperta, che riguardava le superfici nascoste. Se si fosse dimostrato che le superfici nascoste sono *percepite*, e non solo immaginate o ricordate come sostiene la teoria tradizionale, anche questo argomento avrebbe portato acqua al mulino della tesi della percezione diretta. A questo riguardo, sfruttava gli esperimenti sul *bordo occludente*, che erano stati un "classico" della *Gestaltpsychologie* e avevano attirato l'attenzione del belga Albert Michotte, il quale però aveva interpretato questo fenomeno ancora «nello stile delle teorizzazioni della Gestalt»²⁹, cioè

²⁶ Morton 2016: 134.

²⁷ Adcock 1990: 218.

²⁸ Gibson 1966: 276.

²⁹ Gibson (1979), tr. it. 2014: 279.

come la tendenza a percepire il “completamento” di un intervallo, come avviene quando ci aspettiamo di vedere uscire qualcuno o qualcosa che è entrato in un tunnel. Ben diversa è invece la tesi, conseguente agli esperimenti di George Kaplan sulla differenza tra oggetti che *escono* dalla visuale e oggetti che *cessano* di esistere³⁰, che a esser percepita sia la *persistenza*, senza scomodare il ricordo o l’aspettazione, ma spiegandola nei termini di una *transizione*, che implica una cancellazione (il coprire) e un’accrezione (lo scoprire): che esca o entri nella visuale, la superficie non smette mai di esistere. Ancorché difficile da digerire, questa interpretazione si accordava mirabilmente con il credo gibsoniano che «un oggetto è visto nel *mondo* visivo, sebbene non lo sia nel *campo* visivo»: l’informazione dello stimolo persiste, anche se vengono meno i dati sensoriali della percezione di una parte del mondo. C’è differenza tra lo “spazzar via” e il “dissolvere”, e questa scoperta è segno di un progresso nel comportamento, una conquista, secondo Jean Piaget, che il bambino realizza, quando comincia «a combinare tra di loro gli spostamenti degli oggetti»³¹.

Le riflessioni sulle superfici occluse e nascoste avevano una ricaduta sulla questione della conoscenza pubblica, cioè di come quelle superfici possano essere percepite da altri soggetti, fermo restando che per Gibson le possibili collisioni tra “pubblico” e “nascosto” non costituivano un problema, dal momento che in una teoria della percezione diretta le differenti «apparenze prospettiche» di osservatori diversi *non* rappresentano i fondamenti della percezione. Difatti, se tutti gli osservatori si muovono e possono disporre dei «medesimi invarianti» e dello «stesso mondo», segue che «*io posso percepire le superfici che risultano nascoste dal mio punto di vista e non nascoste dal tuo*», e che entrambi possiamo percepire lo stesso mondo. Il fenomeno dei nascondigli e del vedere senza essere visti era già stato affrontato da Gibson nel capitolo sulle *affordances*, poiché i nascondigli offrono a umani – bambini compresi – e animali la preziosa opportunità di nascondere se stessi (o le cose che ci stanno a cuore, ma che vogliamo tenere celate) alla vista altrui. Dacché possono trasformarsi in prede, gli animali sono molto abili a trovare e creare nascondigli, ed è noto che – da piccolissimi – i bambini giocano a “bu bu settete”, mentre più grandicelli si divertono giocando a nascondino. Il fatto che le cose che sono occluse (o che sono tenute nascoste) diventino ignote a un osservatore riguarda la conoscenza pubblica, perché – commentava Gibson:

se tu mi nascondi la tua proprietà privata, il tuo rifugio in collina, il tuo amante segreto, le tue caratteristiche, il mondo che percepiamo non sarà propriamente lo stesso³².

³⁰ Kaplan 1969; Gibson *et al.* 1969.

³¹ Gibson 1966: 205-206, 285; Piaget (1937), tr. it. 1973: 49-72, 169.

³² Gibson (1979), tr. it. 2014: 292, 293.

Nondimeno, pur diventando una conoscenza privata reciproca, la conoscenza pubblica resta possibile. A questo punto, l'argomentazione sfociava nell'ambito della psicologia sociale e, più estesamente, delle scienze sociali, fino a toccare questioni di ordine epistemologico e giuridico, giacché è ovvio che il proprio corpo possa venire tenuto nascosto agli altri, ma non a se stessi, e che un nascondiglio efficace per nascondere possa non essere altrettanto adeguato per occultare un tesoro. Nella vita capita che ci si voglia nascondere o si desideri salvaguardare la propria privacy, ma succede anche che si voglia osservare, spiare, senza essere visti. Pertanto esistono cose come spioncini, schermi, pertugi, da cui si può sbirciare, guardare gli altri, senza essere scoperti. E le considerazioni sul coprire e sul nascondere investono il corpo anche nella misura in cui esiste il bisogno di tenere coperte parti della superficie cutanea, e questo avviene in osservanza alle convenzioni sociali di ogni cultura. Se esibire parti del corpo che dovrebbero restare nascoste può essere segno di maleducazione o sfrontatezza, a Gibson non sfuggiva che, tra gli accorgimenti degli stilisti, rientra l'abilità a fornire informazioni intriganti su parti di *layout* di superfici che dovrebbero rimanere celate, il caso estremo consistendo negli spettacoli di *strip-tease*, che costituiscono un'«attenta manipolazione dei bordi occludenti», in questo caso dei vestiti, che vengono lasciati cadere in una progressione sapientemente rivelatrice delle parti più intime³³.

Agli sforzi del disvelamento si contrappongono quelli messi in atto a difesa della *privacy*, e qui entra in gioco la progettazione di abitazioni fornite di chiusure e di lastre ottenute con sostanze opache o accorgimenti come i vetri traslucidi, che pur permettendo l'illuminazione, non trasmettono però informazione, a differenza dei vetri trasparenti. Fin dall'antichità, crepacci, grotte, capanne non erano stati percepiti soltanto come riparo dal freddo e dalla pioggia, ma costituivano *affordances* che consentivano di «essere fuori dalla vista», in particolare dalla vista del pubblico. Alla fine degli anni Settanta, Gibson commentava che, pur essendo a conoscenza di queste esigenze, architetti e progettisti non potevano ancora disporre di una teoria delle *affordances* che «abbracciasse» tutti questi fatti in un sistema. Oltretutto il concetto di *affordance* metteva fine a ogni discussione tipica dei filosofi, al dibattito sui valori, sul rapporto mente/corpo, sulle proprietà delle esperienze di chi osserva, poiché per Gibson non esistono dicotomie, ma conta solo l'ambiente, comprensivo di molti osservatori con punti di vista differenti, e di *cose*, le cui proprietà sono appunto le *affordances* in riferimento all'osservatore, e non qualità della sua esperienza.

A questo punto, sebbene sia ammissibile che, all'epoca, gli architetti non fossero in condizione di far proprio (e metabolizzare) il concetto di *affordance*, a distanza di mezzo secolo sorge il dubbio se quel giudizio di Gibson non fosse limitativo. Pur senza poter contare sulle *affordances*, i maestri dell'architettura

³³ Gibson (1979), tr. it. 2014: 294.

non avevano forse cominciato a elaborare idee più articolate sui *luoghi* e sullo spazio? In molti casi, si trattava di visioni mutate da concezioni filosofiche, che li rendevano particolarmente sensibili al bisogno esistenziale di protezione e di difesa della privatezza, ma soprattutto al rapporto che, in ogni luogo, esiste tra il suo *genius* e le costruzioni edificate.

3. I rischi di un mondo mobile

Nel 1969, dunque dieci anni prima dell'uscita de *L'approccio ecologico alla percezione visiva*, l'architetto norvegese Christian Norberg-Schulz aveva dedicato un bel saggio al concetto di "luogo". Norberg-Schulz aveva approfondito il gestaltismo, a partire dal quale avrebbe avviato, di lì a breve, un'importante svolta fenomenologica in teoria dell'architettura. In quel periodo, il suo contributo si inseriva in un dibattito tra urbanisti e architetti, motivato dalle pressanti esigenze imposte dalla cosiddetta "vita mobile", che si andava affermando nel mondo occidentale: mezzi di comunicazione e di trasporto sempre più rapidi ed efficienti avevano modificato la vita stabile, i primi liberando dal contatto fisico, i secondi facendo crescere il numero delle persone che si spostavano. L'ambiente, che una volta veniva descritto in termini di "luoghi stabili", si era trasformato in qualcosa di *fluid* e flessibile; nei centri urbani si assisteva all'edificazione di megastrutture ispirate alla concezione di un'architettura «infinita e transiente», secondo la quale non si sarebbe più sentito «il bisogno di tornare al luogo d'origine», mentre la parola d'ordine era "interazione"³⁴. Secondo l'impostazione di psicologia ambientale promossa dal progettista americano Kevin Lynch, la scena urbana delle grandi città aveva perso una struttura che fosse capace di fissarne l'immagine (*imageable*): se in esse capitava di smarrirsi, crescevano ansietà e paura. Norberg-Schulz rincarava la dose, osservando che – rarefacendosi i contatti umani a causa della dispersività dell'ambiente – poteva ingenerarsi una pericolosa deriva psichiatrica. Tornare a occuparsi del "cuore" delle città era forse da liquidarsi alla stregua di un atteggiamento romantico e anacronistico? A questo proposito, erano d'aiuto le idee dei filosofi e degli psicologi, per i quali la nozione di spazio, nell'accezione peculiare di "spazio esistenziale", è parte integrante della costruzione dell'immagine di un mondo strutturato che si forma a partire dalla nascita. Anche Norberg-Schulz si rifaceva alle ricerche di Piaget, che avevano mostrato il rapporto tra l'esperienza e la scoperta delle operazioni reversibili e della permanenza degli oggetti. La costruzione di un mondo fatto di oggetti permanenti consente al bambino di riconoscerli, di associare oggetti e luoghi, di cercare le cose nei posti in cui le ha lasciate o dove le ha viste per lungo tempo, di assumere gli oggetti stabili, distinguendoli da

³⁴ Norberg-Schulz 1988: 2.

quelli in movimento, come punti di riferimento del suo mondo. Negli anni Sessanta, gli studi di Piaget sullo sviluppo percettivo nel bambino erano stati tenuti in considerazione anche da Gibson, il quale, pur deprecandone «l'enfasi sull'aspetto intellettuale interiore della percezione», riconosceva però che lo psicologo svizzero era stato tra i pochi a occuparsene³⁵.

Nella disamina dei concetti di “spazio” e di “luogo” sono ravvisabili anche altri elementi, che fanno emergere una sostanziale affinità di vedute tra studiosi distanti e appartenenti a culture diverse come potevano essere Gibson e l'architetto scandinavo. Benché quest'ultimo fosse orientato a formulare un'idea di spazio come costruzione astratta della realtà indubbiamente più vicina all'impostazione piagetiana che non alla tesi del «rilevamento di informazioni» sostenuta da Gibson, nondimeno la descrizione di uno spazio esistenziale come «non omogeneo e differente da quello matematico»³⁶ rivela una straordinaria affinità con la descrizione sulle superfici strutturate caratterizzate da *texture* differenti, che ci fanno capire come mai le sostanze perfettamente omogenee costituiscano un caso limite in natura. In un testo apparso solo in norvegese, Norberg-Schulz fa persino uso di tre concetti che rinviano esplicitamente agli elementi dell'assetto ottico ambiente di Gibson (cielo e suolo) e il terzo – *synsranda* – è tradotto addirittura con l'espressione inglese di *optic array*³⁷. L'idea che il mondo sia costituito da centri con possibilità di movimenti centrifughi è parente stretta del concetto di *flusso ottico*, che Gibson aveva introdotto per indicare il movimento visivo di un osservatore che si sposta nel suo ambiente, perché – come era solito rimarcare – oltre a una prospettiva statica, ne esiste una, ben più rilevante, del *moto*, secondo la direzione in cui il soggetto si sposta, come muove la testa e gli arti. Analogamente, le relazioni universali di “dentro” e “fuori”, “sopra” e “sotto”, “prima” e “dopo”, “accanto” e “lungo”, che sono le *preposizioni* che contrassegnano lo spazio, sono affini agli invarianti gibsoniani³⁸. Per non parlare poi della disposizione “gerarchica” dello spazio esistenziale, che ricorda da vicino il concetto di *annidamento* di oggetti come angoli solidi altrettanto gerarchicamente organizzati nell'ambiente percepito. L'idea di uno spazio esistenziale essenzialmente egocentrico formulata da Norberg-Schulz equivale sul piano fenomenologico a quell'insieme di osservazioni sul corpo e sull'«informazione relativa al sé», comprendenti propriocezione, ego-recezione e auto-percezione, che Gibson elargiva, quantunque non fosse un sostenitore della tesi dell'egocentrismo infantile, da lui criticata alla stregua di un mito. Infine, a monte della concezione dello spazio come “sistema di luoghi”, in un

³⁵ Gibson 1966: 269.

³⁶ Norberg-Schulz 1988: 31.

³⁷ Norberg-Schulz 1971; van Nes 2008.

³⁸ Norberg-Schulz 1979, tr. it. 1986: 16.

ambiente che l'uomo "ordina" sia spontaneamente, sia secondo leggi percettive date *a priori*, giocava anche su Norberg-Schulz l'influenza della *Gestaltpsychologie*. Neppure l'architetto ne era rimasto indifferente, anche se l'aveva recepita, oltre che dalla lettura di Koffka e Wertheimer, soprattutto attraverso la suggestione di *Mensch und Raum* di Otto F. Bollnow. Movendo da osservazioni sullo spazio esistenziale da tenere ben distinto da quello matematico, Bollnow aveva associato la lotta per lo spazio vitale a quella per l'esistenza, riconducendo il concetto di spazio più all'azione umana che lo conquista (e al bisogno di protezione e ordine) che non al movimento³⁹. Queste idee su *Heimat e Lebensraum*, il coinvolgimento con il pensiero di Heidegger, nonché il voto di fedeltà a Hitler nel 1933 in compagnia di ben altri docenti universitari, hanno finito (sebbene l'accostamento sia controverso) per associare il nome di Bollnow all'ideologia del nazionalsocialismo. A onor del vero, bisogna riconoscere che, tra le fonti di Norberg-Schulz, compare un altro, non meno problematico, influsso da parte di uno storico-teorico dell'arte ancor più politicamente connotato. Il senso di "perdita del luogo" paventato da Norberg-Schulz ricalca infatti quella *perdita del centro*, che Hans Sedlmayr aveva ravvisato nell'arte moderna, una condizione di angoscia denunciata dalle avanguardie, le quali – per liberarsene – avevano dato vita a una nuova stagione dell'arte contemporanea. Per Sedlmayr quell'arte era "svincolata" dalla base terrena. Avendo perso il proprio centro di gravità e scambiato il "sopra" con il "sotto", non era più «centro di spirito e sensi», con la conseguenza che in un'architettura, divenuta labile e priva di fondamenta, avevano trovato impiego materiali freddi, inerti, amorfi come il vetro e il cemento, senza più nulla di umano⁴⁰. Che l'uso del vetro a quei tempi fosse sintomo più di distorsione che di trasparenza, è confermato dal giudizio (espresso in tutt'altro ambito e periodo storico) sull'architettura del modernista Mies van der Rohe, per il quale il vetro doveva essere soprattutto specchio e barriera insuperabile della città circostante, la cui immagine, in esso, si parcellizzava e deformava⁴¹.

Lasciando perdere il filo di queste contaminazioni, che peraltro sono oggetto di analisi recenti motivate dall'esigenza di trovare soluzioni agli effetti della notevole immigrazione (e conseguente multiculturalità) che affliggono l'attuale società norvegese (un impatto che ha rinverdito – a distanza di mezzo secolo – l'interesse sull'architettura fenomenologica di Norberg-Schulz⁴²), in questa sede si intende piuttosto approfondire il confronto tra lo spazio esistenziale e l'ambiente dotato di una struttura fisica. Se pure l'uomo può modificarlo (aprendo finestre, spostando mobili ecc.), Norberg-Schulz riconosceva però che

³⁹ Bollnow 1963: 33, 270; Bollnow 1961.

⁴⁰ Sedlmayr (1948), tr. it. 1984: 129 sgg.

⁴¹ Tafuri, Dal Co 1979: 129.

⁴² Møystad 2012.

l'influenza umana è minima sull'«ordine superiore» di quella struttura di luoghi che è l'ambiente naturale, e qui intervengono architetti e urbanisti, gli specialisti che, più di ogni altro, hanno a cuore l'interazione tra esterno e interno. Già lo spazio naturale, il paesaggio, può essere visto come una casa, come aveva fatto notare Rudolf Schwarz, un altro ben noto conservatore (in teoria dell'architettura): l'uomo vede le montagne come pareti, il fondo valle come pavimento, i fiumi come strade, le coste come soglie⁴³. Tuttavia, non sempre la natura offre punti d'appoggio e di riparo, e allora urbanisti e architetti si mettono all'opera per *concretizzare* lo spazio esistenziale in quanto struttura avente carattere pubblico. Nell'architettura del recente passato è accaduto che si siano privilegiate le “transizioni fluide” tra il dentro e il fuori in vista di un mondo sempre più aperto e accessibile. In realtà, faceva notare Norberg-Schulz, l'uomo non sembra trovarsi a proprio agio negli spazi illimitati, mostrando di preferire ambienti edificati su una “scala comprensibile”. A questo proposito, di nuovo traspare la somiglianza con Gibson: lo spazio esistenziale contiene zone predisposte per attività diversificate, si tratta di spazi architettonici *non ordinati* secondo le coordinate cartesiane, ma che presentano centri e direzioni, addensamenti e rarefazioni, strutture diverse che si compenetrano, campi che corrispondono a esigenze vitali a tal punto che sembra esistere un'organizzazione topologica, un *isomorfismo* tra le strutture spaziali e le forme vitali. Non si fa fatica a capire allora perché da parte della politica norvegese si sia riaperto l'interesse per le idee di Norberg-Schulz, in particolare per la tesi secondo la quale un mondo mobile finirebbe per contrastare lo sviluppo umano, mentre la stabilità dei luoghi (e dei centri) lo favoriscono, liberando l'intelligenza, “l'umano sentire e capire”. E sembra passare in secondo piano che i luoghi favoriti da Norberg-Schulz fossero soprattutto quelli di un'architettura vernacolare, fatta di case e fattorie, che non a caso costituivano l'ambiente prediletto anche da Heidegger.

4. Margini e mappe mentali

A monte della concezione, romantica e nostalgica, di un *genius loci* che ci fa sentire “a casa”, facendoci identificare con l'ambiente, non era soltanto il tema della “totalità” e del “centro”, dell'andare e del ritornare, che Norberg-Schulz aveva tratto dal gestaltismo e da intellettuali conservatori, legati ai valori della tradizione. A fondamento di quelle idee vi era una disamina dello spazio in chiave non più soltanto fisica e geometrica, bensì esistenziale e fenomenologica, dichiaratamente ispirata al pensiero di Heidegger sull'abitare e sulle cose, e di Bachelard e Merleau-Ponty sulla poetica dello spazio in rapporto al corpo del

⁴³ Schwarz 1949: 59.

percipiente⁴⁴. Su questa mescolanza di idee, che è tuttora oggetto di grande interesse storiografico, mentre in passato è stata occasione di critiche autorevoli⁴⁵, non è possibile soffermarsi nel presente lavoro, per quanto denso di implicazioni sia l'argomento di un atto percettivo inteso come *medium* tra lo spettatore e l'architettura, la quale dà forma ai caratteri fisici e materiali di colori, trame, superfici, ombre ecc., organizzandoli in una dimensione *qualitativa* dello spazio⁴⁶. Così come degno di approfondimento è il debito di Norberg-Schulz nei confronti degli *Zwischengegenstände* introdotti in psicologia da Egon Brunswik, a dimostrazione che ciò che si percepisce non è mai l'oggetto reale, bensì quello "intermedio" quale appare al soggetto, che lo coglie con un atto *intenzionale* in una determinata situazione⁴⁷.

Sebbene motivate da esigenze meno filosofiche e più pratiche, prima fra tutte la crisi degli spazi che affliggeva le metropoli, non meno influenti erano state, negli anni Settanta, le prospettive degli urbanisti statunitensi, alle quali anche Norberg-Schulz faceva riferimento. I mutamenti sociali, in Europa e ancor più negli Stati Uniti, avevano provocato una tale frammentazione delle città in quartieri etnici che non esisteva più la città come fatto unitario⁴⁸, risultando piuttosto un mosaico confuso segnato da un'apparente «mancanza di forma»⁴⁹. Anche Lynch, che era stato allievo di Frank Lloyd Wright, aveva manifestato preoccupazione che potessero venir compromesse funzioni vitali per l'uomo, come l'orientamento e l'identificazione dei luoghi, posto che le città sono costruzioni nello spazio di scala enorme e che «la nostra percezione della città non è distinta, ma piuttosto parziale, frammentaria»⁵⁰. Di conseguenza, per orientarsi nei contesti urbani, gli individui sembrano far uso di *associazioni* ricavate dalla memoria e dai significati che rivestono per loro le parti di una città, e di fatto impiegano riproduzioni dei luoghi, dei tracciati, dei percorsi del mondo esterno. Che l'immagine di una città sia non solo il risultato di caratteristiche esterne, ma anche "un prodotto dell'osservatore", era un'idea che implicava l'uso di *mappe mentali* o cognitive, un concetto che per quanto non esplicitamente espresso da Lynch (che si riferiva a *mental images*) era sotteso alla sua impostazione di ricerca, dacché Edward Tolman lo aveva introdotto nelle ricerche sull'appren-

⁴⁴ Norberg-Schulz (1979), tr. it. 1986: 5-6, *passim*; Bachelard (1957), tr. it. 1975: 219 sgg. Cfr. Pallasmaa 1986; Auret 2020.

⁴⁵ Cacciari 1980: 108.

⁴⁶ Meuris 1995.

⁴⁷ Norberg-Schulz 1965: 32; Brunswik 1934.

⁴⁸ Ceccarelli 2004: 11.

⁴⁹ Lynch (1960), tr. it. 2004: 37.

⁵⁰ *Ibidem*: 23.

dimento per poi consolidarsi in geografia e scienze comportamentali⁵¹. Per Lynch, la progettazione urbana doveva rispettare caratteri di leggibilità, identità, struttura, significato e *figurabilità*, tali da fornire al soggetto un'immagine ambientale chiara, coerente, riconoscibile ed emotivamente evocatrice del paesaggio urbano. Dai dati raccolti, emergeva che le persone rimangono generalmente impressionate dagli spazi vuoti (malgrado questi non sempre siano piacevoli a vedersi), dalle ampie vedute, dagli elementi naturali (il verde, i corsi d'acqua). Tra i caratteri distintivi della forma del contesto urbano, oltre ai *quartieri* e ai *riferimenti*, vi sono elementi strutturali quali i *percorsi*, i *margini* e i *nodi*, che si rivelano non meno importanti a fini di orientamento e movimento. A proposito dei margini, per esempio nel centro di Boston, Lynch notava la presenza di forti contorni o persino confini isolanti, quali potevano essere le rotaie delle linee ferroviarie sopraelevate o le arterie autostradali, i corsi delle acque o le rive del lago Michigan a Chicago. Non si tratta mai di assi delle coordinate: questi bordi, piuttosto, operano come riferimenti laterali, possono snodarsi come serpenti o costituire barriere più o meno impenetrabili, che servono a frantumare un ambiente e a differenziarlo laddove sia necessario, rafforzandone l'identità. Non meno interessanti i nodi, che sono punti strategici, congiunzioni di percorsi, significativi perché in genere lì ci si ferma e si prendono decisioni sulla via da seguire. Nel suo libro, Lynch dedicava un paragrafo al «senso dell'insieme» e non faceva mistero dell'importanza che rivestiva per lui «il ruolo della forma». Per quanto gli organismi e, nella fattispecie, il processo percettivo, siano flessibili e adattabili, ciò che conta nella percezione è la *forma del mondo fisico* quale ci appare, che di fatto esistono ambienti che sollecitano o rifiutano la nostra attenzione, e che agevolano o ostacolano la nostra organizzazione mentale⁵². A questo riguardo, interessanti osservazioni potevano esser ricavate dall'abilità di orientamento rilevata dagli antropologi presso i popoli che abitano in ambienti naturali ostici, dove i piloti e le guide rappresentano una casta importante. Queste considerazioni di Lynch facevano il paio con la disamina di Gibson e di Turrell sulla luce non strutturata: gli ambienti di quelle culture, i cui rappresentanti mostrano abilità astrattive e di attenzione percettiva, sono sostanzialmente privi di caratteristiche (perché fatti di acqua o di neve) e scarsamente differenziati, e quei popoli sono destinati alla mobilità, mentre quelli sedentari in genere non manifestano grandi capacità di orientamento.

Della forma debbono tener massima considerazione i *designer* dei progetti urbani e, tra le categorie del disegno che Lynch enumerava, vi erano aggettivazioni quali chiarezza di figura-sfondo, semplicità, continuità di superfici o margini, similarità, preminenza di una parte sulle altre ecc., che rinviano esplicitamente alle leggi della *Gestalt*. Fa specie che nei rimandi bibliografici del suo lavoro non

⁵¹ Tolman 1947.

⁵² Lynch (1960), tr. it. 2004: 144.

compaia alcun titolo di opere di psicologi gestaltisti, se non di György Kepes, autore di un libro sul *nuovo paesaggio* apparso nel 1956, dove però il “nuovo paesaggio” cui allude il titolo non è quello urbano, bensì «il nuovo mondo visivo rivelato dalla scienza e dalla tecnologia»⁵³. Ma il riferimento a Kepes è indicativo: infatti, dieci anni addietro Kepes aveva pubblicato un lavoro sul «linguaggio della visione», nel quale ringraziava apertamente Koffka, Wertheimer e Köhler quali ispiratori delle sue idee nonché autori di molte delle illustrazioni presenti nel libro. Kepes sottolineava due aspetti rappresentativi, tra loro correlati: che la comunicazione ottica, cioè il linguaggio della visione, aveva potenzialità enormi a fini conoscitivi, e che il progresso tecnologico non solo aveva trasformato quel linguaggio con i mezzi della fotografia, del cinema e della televisione, ma aveva ampliato e rimodellato l'ambiente fisico⁵⁴. In questo ambiente trasformato, la visione funziona fundamentalmente come mezzo di orientamento, per organizzare lo spazio a fini di padronanza della natura. Di questa consapevolezza debbono far tesoro gli artisti creativi, i quali – applicando le leggi dell'organizzazione plastica – mirano alla rappresentazione visiva di eventi spazio-temporali in una nuova iconografia dinamica.

Kepes era un eclettico, fotografo, progettista, teorico dell'arte. Prima di emigrare a Chicago, su invito di László Moholy-Nagy per occuparsi di “luce e colore” nel dipartimento dell'Institute of Design, aveva avuto il suo quarto d'ora di celebrità nei primi anni Trenta a Berlino per aver disegnato la copertina di un'opera ragguardevole sul «cinema come arte», di cui era autore Rudolf Arnheim, un altro non meno raffinato studioso formatosi nella cerchia della *Gestalttheorie*⁵⁵. Oltre a esplorare il rapporto tra forma, colori e movimento nell'ambito di una nascente psicologia dell'arte, Arnheim negli anni Sessanta era giunto a formulare il concetto di “pensiero visivo”, secondo il quale – in antitesi alla dicotomia tra processi percettivi e attività mentale – la percezione è già di per sé una forma conoscitiva.⁵⁶ Che Gibson avesse citato i lavori di entrambi nel capitolo in cui trattava delle immagini e della prospettiva in pittura non è certamente un caso. Ma ancor più sintomatico resta il fatto che tutti questi studiosi avessero ricavato le loro idee dal repertorio gestaltista, se pure qualcuno (come Gibson) non perdeva occasione per dimostrarne la limitatezza.

Tornando a Lynch, va ricordato che negli anni Cinquanta, dopo aver studiato in varie università discipline diverse (finanche biologia) e goduto di una borsa di studio per studiare arte in Italia, in particolare a Firenze, aveva iniziato a collaborare con Kepes, già trasferitosi al MIT, nell'ambito di un progetto finanziato

⁵³ Kepes 1956: 17.

⁵⁴ Kepes 1944: 13.

⁵⁵ Arnheim 1932.

⁵⁶ Arnheim 1969.

dalla Rockefeller Foundation sulla forma “percettuale” della città. A Lynch era toccato occuparsi principalmente proprio di orientamento, e le idee scaturite da una notevole serie di discussioni, conferenze, *report*, interviste, materiale fotografico, mappe, disegni ecc. erano confluite nel suo libro sull’immagine urbana. Dalle pagine manoscritte e dattiloscritte conservate al MIT emerge che il compito primario di quello studio riguardava «l’azione immediata dell’ambiente urbano sui cittadini attraverso i sensi»⁵⁷. Oltre ai caratteri di coerenza, connessione e qualità della forma, Lynch non trascurava gli aspetti emozionali e di *feeling*, poiché dalle indagini svolte si capiva che le persone desiderano un senso di continuità con il proprio mondo, con gli altri e la propria storia, un “sentirsi a casa”. Il distillato di quella psicologia della percezione applicata all’ambiente urbano è nelle riflessioni finali del libro, laddove Lynch non disdegna un riferimento alla geomantica, una pseudoscienza cinese che interpreta la presunta influenza del paesaggio sulla psiche e sul corpo. Secondo quella dottrina, se geni acquatici benefici possono essere attratti dalle acque, al contrario rocce, colline e alberi sarebbero in grado di bloccare gli spifferi maligni. Ancorché fantasiosa, per Lynch questa disciplina poteva offrire poesia, ma soprattutto suggestioni per costruire un ambiente figurabile che non fosse soffocante e opprimente. Se pure la psicologia della forma faceva intuire la necessità di un ambiente «ben organizzato», questo carattere non basta, perché un posto «ben tessuto» dovrà essere anche simbolico e poetico. Solo una città leggibile, cioè dotata di chiarezza visiva, e figurabile saprà allontanare paura e confusione, sostituendole con godibilità e potenza di uno scenario.

A partire da queste premesse, l’attenzione per margini, bordi, confini e giunzioni era destinata a mantenersi viva, riservando interessanti sviluppi, che continuano ai giorni nostri. Senza contare le discussioni sulla nozione di “limite” in filosofia (e, ancor prima, in matematica), era in biologia che si aprivano nuove prospettive. Da una parte, un’indiscutibile consapevolezza *biofilica* metteva capo alla *landscape theory*, il cui prodotto più appariscente è la *Savanna Hypothesis*⁵⁸. Memore di un passato ancestrale, il genere umano sembrerebbe prediligere un ambiente naturale ricco di vegetazione e di corsi d’acqua, tale da consentire la visione di ampi spazi e, pur essendo privo di barriere, offrire protezione e rifugio. Dall’altra, bordi e confini si ammantavano di pregnanza ecologica, e ne era prova l’impatto dei cosiddetti *edge effects* sugli *habitat*, specialmente su quelli naturali⁵⁹. L’effetto bordo si manifesta infatti ogniqualvolta, in una determinata area, avviene un cambiamento che non manca di avere ripercussioni sulla zona adiacente, creando – soprattutto in queste zone confinanti – delle trasformazioni che, a loro volta, possono cagionare modifiche sulla biodiversità come, per esempio, la crescita di

⁵⁷ <https://dome.mit.edu/handle/1721.3/33656>

⁵⁸ Orians 1980 e 1986.

⁵⁹ Levin, Carpenter 2009: 445 sgg.

specie opportuniste. Si può dire allora che gli effetti di bordi e confini continuano a farsi sentire in un ambito ben più esteso di quello della percezione visiva o optica, da cui la disamina dei margini aveva avuto inizio. Queste conseguenze sono particolarmente pregnanti quando si tratta di ecosistemi: se l'area che è al di fuori di un confine viene perturbata, accade che tutto l'ecosistema naturale ne subisca le ripercussioni, a partire da un certo tratto e per una certa distanza dai bordi. Da quando era emersa la loro rilevanza nell'ambito della percezione della forma, molta acqua è passata sotto i ponti, e le diversificate emergenti discipline del secondo Novecento – dalla psicologia dell'arte all'architettura fenomenologica fino alla neuro-architettura – sono il terreno ideale per scoprire le sorprendenti implicazioni che una teoria dei bordi può ancora riservare.

Bibliografia

ADCOCK, C.

– 1990, *James Turrell: The Art of Light and Space*, Berkeley - Los Angeles, California University Press.

ANNOVI, G.M.

– 2013, *James Turrell, Potenze di luce*, “il manifesto”, 10 novembre.

ARNHEIM, R.

– 1932, *Film als Kunst*, Berlin, Rowohlt.

– 1969, *Visual Thinking*; tr. it. di R. Pedio, *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, Torino, Einaudi, 1974.

AURET, H.

– 2020, *Christian Norberg-Schulz's Interpretation of Heidegger's Philosophy: Care, Place and Architecture*, London, Routledge.

BACHELARD, G.

– 1957, *La poétique de l'espace*; tr. it. di E. Catalano, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975.

BEVERIDGE, P.

– 2000, *Color Perception and the Art of James Turrell*, “Leonardo”, 33: 305-313.

BOLLNOW, O.F.

– 1960, *Der erlebte Raum*, “Universitas”, 4: 397-412.

– 1963, *Mensch und Raum*, Stuttgart, Kohlhammer.

BRUNSWIK, E.

– 1934, *Wahrnehmung und Gegenstandswelt*, Wien, Deuticke.

CACCIARI, M.

– 1980, *Eupalinos or Architecture*, “Oppositions”, 21: 106-116.

CECCARELLI, P.

– 2004, *Quarantenni ancora molto attraenti e in buona salute*, in K. Lynch, *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio: 7-16.

GADASSIK, A.

– 2016, *Perceptual Cells: James Turrell's Vision Machines Between Two Paracinemas*, “Leonardo”, 49: 306-316.

- GIBSON, J.J.
- 1947, *Perception and Judgement of Aerial Space and Distance as Potential Factors in Pilot Selection and Training*, in *Motion Picture Testing and Research*, Report N. 7, Army Air Force Aviation Psychology Program Research Reports.
 - 1950, *The Perception of the Visual World*, Boston, Houghton Mifflin.
 - 1962, *Observations on Active Touch*, “Psychological Review”, 59: 477-491.
 - 1966, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston, Houghton Mifflin.
 - 1967, *New Reasons for Realism*, “Synthese”, 17: 162-172.
 - 1979, *The Ecological Approach to Visual Perception*; tr. it. di V. Santarcangelo, *L'approccio ecologico alla percezione visiva*, Milano - Udine, Mimesis, 2014.
- GIBSON, J.J., KAPLAN, G.A., REYNOLDS, H.N. JR., WHEELER, K.
- 1969, *The Change from Visible to Invisible: A Study of Optical Transitions*, “Perception & Psychophysics”, 5: 113-116.
- GIBSON, J.J., WADDELL, D.
- 1952, *Homogeneous Retinal Stimulation and Visual Perception*, “American Journal of Psychology”, 65: 263-270.
- GOVAN, M., KIM, C.Y.
- 2013, *James Turrell: A Retrospective*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.
- KAPLAN, G.A.
- 1969, *Kinetic Disruption of Optical Texture: The Perception of Depth at an Edge*, “Perception & Psychophysics”, 6: 193-198.
- KEPES, G.
- 1944, *Language of Vision*, Chicago, Theobald.
 - 1956, *The New Landscape in Art and Science*, Chicago, Theobald.
- LEVIN, S.A., CARPENTER, R.S.
- 2009, *The Princeton Guide to Ecology*, Princeton, University Press.
- LOTZGESELLE, A.
- 2019, *Nonvicarious Art: The Psychological Techniques and Phenomena Employed in James Turrell's Experiential Perceptual Cells and Ganzfeld Works* (Dissertation), Ann Arbor, ProQuest LLC.
- LYNCH, K.
- 1960, *The Image of the City*; tr. it. di G.C. Guarda, *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio, 2004¹¹.
- MERLEAU-PONTY, M.
- 1964, *Le Visible et l'Invisible*; tr. it. di A. Bonomi, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1999.
- METZGER, W.
- 1930, *Optische Untersuchungen am Ganzfeld II*, “Psychologische Forschung”, 13: 6-29.
- MEURIS, J.
- 1995, *James Turrell: La perception est le médium*, Brussels, La Lettre Volée.
- MØISTAD, O.
- 2012, *The spirit of place in a multicultural society*, “Architecture Norway”, 22 August.
- MORTON, T.
- 2016, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, New York, Columbia University Press.

- NES, A. VAN
- 2008, *The Heaven, the Earth, and the Optic Array: Norberg-Schulz's Place Phenomenology and Its Degree of Operationability*, "Footprint", 3: 113-133.
- NIKOLIC, B.
- 2017, *Light Art in Contemporary Architectural Lighting Design (Master's Thesis)*, School of Architectural and the Built Environment, Stockholm, KTH.
- NOË, A.
- 2015, *Strange Tools. Art and Human Nature*, New York, Hill & Wang.
- NORBERG-SCHULZ, C.
- 1965, *Intentions in Architecture*, Cambridge (MA), MIT Press.
 - 1971, *Mellom jord og himmel*, Oslo, Universitetsforlaget.
 - 1979, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*; tr. it. di A.M. Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Milano, Electa, 1986.
 - 1969, *Il concetto di luogo*, "Controspazio", 1, 1969: 20-23, tr. ingl. *The Concept of Place*, in *Architecture: Meaning and Place: Selected Essays*, New York, Rizzoli International, 1988: 27-38.
- ORIANI, G.H.
- 1980, *Habitat selection: general theory and applications to human behavior*, in J.S. Lockard (ed.), *The Evolution of Human Social Behavior*, Amsterdam, Elsevier: 49-66.
 - 1986, *An ecological and evolutionary approach to landscape aesthetics*, in E.C. Penning-Rowsell, D. Lowenthal (eds), *Landscape Meanings and Values*, London, Allen & Unwin: 3-25.
- PALLASMAA, J.
- 1986, *The Geometry of Feeling: A Look at the Phenomenology of Architecture*, "Skala: Nordic Journal of Architecture and Art", 4: 22-25.
- PIAGET, J.
- 1937, *La construction du réel chez l'enfant*; tr. it. di G. Gorla, *La costruzione del reale nel bambino*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.
- RAHIMI, Z., STEEN, L.
- 2020, *How Can Light Art Manipulate the Visual Perception of Space?*, "Proceedings of the 22nd International Conference on Engineering and Product Design Education", E&PDE/1212.
- REED, E.S.
- 1988, *James J. Gibson and the Psychology of Perception*, Yale, University Press.
- SCHWARZ, R.
- 1949, *Von der Bebauung der Erde*, Heidelberg, Schneider.
- SEDLMAYR, H.
- 1948, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*; tr. it. di M. Guarducci, *Perdita del centro. Le arti figurative dei secoli diciannovesimo e ventesimo come sintomo e simbolo di un'epoca*, Milano, Rusconi, 1974.
- TAFURI, M., DAL CO, F.
- 1979, *Architettura Contemporanea/1*, Milano, Electa.
- TOLMAN, E.C.
- 1948, *Cognitive Maps in Rats and Men*, "Psychological Review", 55: 189-208.
- TURRELL, J., SINNREICH, U., ZENTRUM FÜR INTERNATIONALE LICHTKUNST UNNA
- 2009, *Geometrie des Lichts*, Ostfildern, Hatje Cantz.

Valeria Martino
SONO UNA DI VOI. IL SOGGETTO DELLE AZIONI
TRANSGENERAZIONALI

Abstract

Within the broader scope of joint actions, there is a particular kind, i.e. transgenerational actions, the realization of which requires a long time span and, consequently, a complex and peculiar subject. This paper starts from the detailed definition of transgenerational actions, such as complex, long-term, and asymmetrical actions and aims at outlining a theory of their subject. Such a theory, without embracing the principles of holism, is able to give account of subjects' specificities. In particular, this is possible if we focus on the notion of end, as defined by Seumas Miller. The paper will then examine an example of transgenerational action to highlight how a theory which is both non-reductionist and non-holistic allows us to address the question of responsibility – and therefore of normativity, so pressing when it comes to social issues – from another point of view: the phenomenological one. Not implying a notion of collective responsibility, like the one held by traditional plural subject theories, this point of view focuses on the possibility of stimulating the sense of responsibility in the individuals who constitute the collective subject.

1. Introduzione

Sembrerebbe che ogni azione che compiamo, in quanto esseri costitutivamente sociali, possa avere ricadute su altri membri della nostra società e che la società nel suo complesso possa influenzarci sotto i più diversi punti di vista. Il cosiddetto olistico delle scienze sociali nella sua lunga tradizione ha avuto il merito, tra le altre cose, di sottolineare questo elemento e di porre la socialità a un livello basilare, oltre il quale non è possibile andare, nella spiegazione dei fenomeni sociali¹. Al di là della possibilità di definire gli esatti rapporti tra

¹ Per quanto riguarda l'ontologia sociale, il nome più noto associato a questa posizione è certamente quello di Philip Pettit. La posizione di Margaret Gilbert è invece ambivalente. Infatti,

individuale e sociale, però, possiamo chiaramente riconoscere come esistano particolari tipi di azione che, in conseguenza della loro complessità, per la loro stessa natura richiedono più di un individuo per poter essere svolte e, dunque, si identificano immediatamente come sociali. Si tratta di quelle che in letteratura sono chiamate “azioni congiunte”, le quali possono avere diversi livelli di complessità e perciò richiedere diverse tipologie di interazione e configurarsi come azioni anche molto differenti tra loro, per esempio coinvolgendo due individui oppure molte migliaia, richiedendo conoscenza comune oppure avvenendo senza premeditazione alcuna, realizzandosi in pochi minuti o richiedendo una vita intera.

L'articolo mira a rispondere alla domanda: chi è il soggetto di una azione transgenerazionale? Ovvero, quale teoria dei gruppi sociali è la più adatta per spiegarne il comportamento quando l'azione che il gruppo svolge non solo è complessa, e dunque formata dalla somma di più azioni, ma, perché possa essere portata a termine, ha bisogno di un arco temporale sufficientemente lungo da coinvolgere generazioni differenti?

Per rispondere a questa domanda, si dovrà dapprima dare una definizione di azione congiunta la quale, scevra da imposizioni immediatamente morali, possa meglio comprendere gli elementi in gioco atti a dare una spiegazione chiara ma efficace di questo genere di azioni, al fine di ottenere un paradigma che possa essere utile a svolgere indagini più ampie, di natura filosofico-sociale. A questo proposito, un punto di partenza sarà la teoria di Seumas Miller (2001). Pur essendo meno considerata rispetto ad altre quando si parla di azione congiunta, attraverso una struttura improntata sulla teleologia, e dunque sulla nozione di fine, tale teoria permette di individuare le azioni interpersonali, senza presupporre necessariamente l'esistenza di un soggetto complesso che agisca come un individuo unico. In questo modo, tale teoria può ben essere applicata a quei fenomeni che avvengono su larga scala, come – esempio utilizzato dallo stesso Miller – la costruzione della Muraglia cinese e che, per questo motivo, possono non richiedere necessariamente l'esistenza di un patto esplicito tra tutte le parti coinvolte. Di conseguenza, essa risulta di particolare interesse quando ci si voglia rivolgere a quelle azioni che diventano comprensibili alla luce della nozione di “giustizia transgenerazionale” (Andina 2016; 2020), le quali però, oltre alla componente temporale, acquisiscono una natura normativa, richiedendo perciò una analisi ulteriore.

Il secondo elemento, una volta definita la natura delle azioni che ci interessano, consiste proprio nella definizione del loro soggetto, ovvero colui, o meglio coloro, che portano tali azioni a compimento. Con ciò, l'articolo non intende affrontare

sebbene alcuni elementi della sua teoria la avvicinino all'olismo, lei stessa se ne allontana esplicitamente (cfr. per es. Gilbert 1989: 427-442). Altri teorici connessi all'olismo, sebbene in modi differenti, sono ad esempio Émile Durkheim, Maurice Mandelbaum, Roy Bashkar, Harold Kincaid.

i paradossi classicamente connessi alla nozione di “generazione futura”, come il *non-identity problem* (Parfit 2017; Boonin 2014) e il *non-reciprocity problem* (Page 2006), quanto piuttosto svolgere una analisi approfondita del soggetto delle azioni a lungo termine e delle caratteristiche che gli sono proprie, ovvero bisogna chiedersi se può essere inteso nei termini di un soggetto plurale (Gilbert 1989) e, più genericamente, in che modo vada intesa la collettività che ne fa per l'appunto il soggetto di una azione complessa. In particolare, ciò implica la necessità di fare riferimento alle difficoltà che sorgono quando cerchiamo di distinguere l'intenzionalità individuale da quella collettiva, come caratteristica che appartenga al soggetto collettivo di una azione, al fine di promuovere una teoria che consideri l'azione congiunta come una interazione interpersonale, compiuta per realizzare un obiettivo comune (Miller 2001) o che, secondo la distinzione tradizionale delle teorie dell'intenzionalità (Schweikard & Schmid 2013), consideri la collettività come una caratteristica del contenuto dell'azione (Bratman 1987) – piuttosto che della modalità del pensiero (Searle 1990; 1995) o del soggetto dell'azione (Gilbert 1989). In questo modo, infatti, è possibile dar conto del tipo di soggetto collettivo che pur non determinandosi secondo caratteristiche di olismo ontologico, mantenga elementi specifici atti a distinguerlo da un aggregato casuale di individui, in un'ottica non riduzionista. L'impossibilità di riconoscere a una collettività il titolo di soggetto individuale, almeno per quanto riguarda le azioni che promuovono la giustizia transgenerazionale, non vuol dire che, da un punto di vista fenomenologico, l'individuo non possa percepire la differenza tra la sua azione come singolo e la stessa come membro di una comunità – cosa che può essere riconosciuta anche dall'esterno (per esempio, possiamo distinguere tra il caso di due persone che avvelenano un uomo indipendentemente e quello in cui invece ciò avvenga nella consapevolezza dell'azione altrui. Tuomela 1984: 120). L'attenzione al fine è proprio quell'elemento che consente a più individui di partecipare a una azione congiunta senza dover necessariamente avere i classici attributi dei collettivi.

Una volta affrontate le due questioni teoriche, l'articolo si soffermerà su un esempio tipico di azione congiunta a lungo termine, ovvero quella che ha come scopo la salvaguardia dell'ambiente. Al di là delle implicazioni specifiche che questo campo di indagine può sollevare, ci si chiederà come questo fine possa essere proprio di una azione complessa svolta da un soggetto collettivo nei termini specificati. Infatti, assumendo che l'azione congiunta sia indipendente dalla moralità e dunque che quest'ultima non sia una conseguenza necessaria dell'azione, ci si chiederà se piuttosto una fenomenologia dell'azione congiunta non possa stimolarla. In questo caso più che la possibilità di attribuire responsabilità morale o senso di colpa a un soggetto collettivo (come avviene in teorie classiche, tra cui List & Pettit 2011; Gilbert 2015), abbiamo il problema di dover stimolare un senso di responsabilità negli individui che costituiscono il soggetto collettivo dell'azione congiunta. Quest'ultimo aspetto apre certamente la strada a una commistione con studi di psicologia e scienze cognitive volti ap-

punto a indagare la natura del sentimento di appartenenza a un gruppo e le sue possibili conseguenze, negative o positive che siano, come il *sense of commitment* (Michael, Sebanz & Knoblich 2015; Crone 2018), ma al contempo lascia spazio alla fenomenologia dell'azione congiunta, campo di studi relativamente recente (Pacherie 2012; Tollefsen 2014), che pone le basi per affrontare la questione della responsabilità da un diverso punto di vista.

2. Quale azione?

Un'azione, in generale, si definisce “collettiva” o “congiunta” quando coinvolge più di un individuo come soggetto e, più in particolare, quando prevede che ognuno di essi svolga il proprio ruolo per la sua realizzazione. Così, per esempio, non sarà una azione collettiva l'atto di una serie di passanti che aprono ognuno il proprio ombrello quando inizia a piovere (Gilbert 1989: 30), mentre potrebbe essere considerata tale se il gesto facesse parte di una performance concordata (secondo un adattamento dell'esempio di Searle 1990). Tipicamente, si definiscono azioni collettive trasportare un pianoforte da un piano a un altro di una casa (Tuomela & Miller 1988), suonare una sinfonia o un duetto, giocare un passaggio (Searle 1995). Si tratta di azioni complesse nel senso che, come dicevamo, richiedono che ognuno degli agenti svolga il proprio ruolo, un ruolo che non coincide con quello degli altri – motivo per cui l'azione in sé si può dire che venga svolta dal gruppo, sebbene questa affermazione sia stata intesa con significati anche molto differenti tra loro. Infatti, chi suona il pianoforte non suona un duetto, così come non lo fa chi suona il violino. Solamente i due musicisti insieme, ognuno secondo il proprio ruolo, può svolgere l'azione. In questo senso, si può dire che un gruppo, inteso come un insieme di persone, può portare a compimento dei fini, implicando che una azione complessa sia lo svolgimento da parte di un soggetto complesso, come appunto un gruppo, di un determinato fine, che presuppone una qualche forma di desiderio².

Per arrivare a cogliere le caratteristiche delle azioni che ci interessano, alla complessità si deve aggiungere un carattere temporale definito. Le azioni complesse, infatti, possono durare qualche minuto, così come molto tempo: non richiedono una durata minima o massima perché possano essere definite tali. Le azioni transgenerazionali, invece, hanno come caratteristica specifica di essere durature, in quanto non potrebbero essere svolte se non in un'ottica temporale lunga. Nell'esempio già ricordato, abbiamo la costruzione di un monumento che ha richiesto centinaia di anni, come la Muraglia cinese:

² Si noti che questo non implica in alcun modo che i membri dei gruppi debbano essere esclusivamente esseri umani. Con “desiderio” si intende solo la possibilità di avere uno scopo, indipendentemente dal grado di elaborazione o consapevolezza dello stesso.

The actions constitutive of joint action can be performed at the same time and place, or at different places at the same time, or at the same place at different times, or at different places and times. Indeed the actions of the individuals can be separated by thousands of miles and/or hundreds of years, for example the building of the Great Wall of China (Miller 2001: 77).

Il pregio dell'esempio è di essere neutro rispetto ai valori morali e di permettere quindi di comprendere il fenomeno generale, di cui le azioni con carattere eminentemente normativo sono un sottoinsieme³. In tale sottoinsieme, rientrano quelle che devono essere lette alla luce della nozione di giustizia transgenerazionale (Andina 2020); in questo caso specifico, non tanto, o non solo, perché queste azioni vedono una generazione – quella futura – come oggetto dell'azione di quella precedente, quanto perché implicano l'azione e l'impegno di tutti – presenti e futuri – per il raggiungimento dello scopo che la generazione presente, per la salvaguardia di quella futura, si è assegnata. "Azione transgenerazionale" allora non deve significare solamente un atto che ha come oggetto diretto le generazioni future, come potrebbe essere ad esempio l'educazione dei figli. In questo caso, infatti, ogni azione che coinvolgesse persone di età differente, in quanto finalizzata e perché si svolge nel tempo, sarebbe transgenerazionale. Al contrario, ci si vuole concentrare su quelle azioni che implicano come soggetti dell'azione stessa, e non come oggetti, esseri (umani) a venire. Tali azioni, allora, saranno complesse, a lungo termine, ma anche interpersonali. Miller (2001) definisce le azioni interpersonali come segue: «an interpersonal action is an individual action that is interdependent with the action of some other single person, or is otherwise directed to a single person» (2001: 3). Qui vogliamo concentrarci su quelle azioni interpersonali che sono svolte da individui connessi con altri, per la realizzazione dei propri fini, secondo la prima metà della definizione. Dunque, seguendo Miller, le azioni transgenerazionali non sono azioni sociali, se con ciò indichiamo quelle azioni svolte dagli individui in quanto dipendenti da norme o convenzioni o in quanto occupanti un certo ruolo istituzionale. Infatti, tali caratteristiche non sono necessarie perché si abbiano azioni transgenerazionali. È invece indispensabile che le azioni dei singoli siano coordinate. In questo senso specifico, si può dire che sono congiunte, secondo il senso delle azioni complesse già specificato.

Per poter meglio definire le azioni transgenerazionali, inoltre, è necessario introdurre una ulteriore distinzione. In particolare, è importante sottolineare come si possa distinguere, anche in questo contesto, tra azioni gerarchiche ed egualitarie (Pacherie 2012). Esistono infatti, da un lato, azioni congiunte in cui il ruolo di uno o più individui è maggiore di quello degli altri e in cui, quindi, tali individui possono sentirsi personalmente più coinvolti e pronti ad agire;

³ È ovvio che ogni azione può avere effetti morali, quello che si intende qui è che l'azione collettiva in questione non riguarda, in prima istanza, la questione della responsabilità collettiva.

e, dall'altro, azioni in cui invece l'apporto di ognuno è equiparabile, ovvero esistono gruppi simmetrici e gruppi asimmetrici (Ritchie 2020), in cui alcuni individui possono anche fungere da *proxy agent* di altri (Ludwig 2014). Ciò sarà rilevante nel definire, nel paragrafo 4, la responsabilità dal punto di vista fenomenologico. Si noti, inoltre, come nel caso delle azioni transgenerazionali l'asimmetria, oltre che in questo senso, possa essere declinata anche con un significato più forte, dipendente dal fatto che una parte dei soggetti coinvolti non esiste ancora e, in conseguenza di ciò, ha necessariamente un minor peso, almeno nelle prime fasi dello svolgimento dell'azione stessa.

3. Quale soggetto?

Una volta data una definizione di "azione transgenerazionale", passiamo alla domanda centrale: chi è il soggetto di queste azioni? La prima risposta, più ovvia, è: più persone appartenenti a generazioni differenti. Ma per rispondere davvero alla domanda, è necessario andare più in profondità, chiedendosi quale teoria dei gruppi sociali riesca a cogliere meglio le sue caratteristiche. Come ricordavamo, si vuole dar conto della possibilità che gli individui coinvolti siano non solo sconosciuti l'uno per l'altro, ma possano non conoscersi mai, per il banale motivo che gli uni potrebbero nascere dopo la morte di alcuni altri soggetti dell'azione stessa. Di conseguenza, un paradigma basato su azioni quotidiane a breve termine come quello del fare una passeggiata insieme (Gilbert 1989) sembra poco adeguato. Un'azione transgenerazionale, infatti, implica, per definizione, che i suoi soggetti non siano contemporanei. Coloro che svolgono le azioni transgenerazionali, allora, sono individui numerosi, le cui azioni individuali sono interconnesse trasformandosi in azioni interpersonali e, dunque, sono legate tra loro da un fine comune. Inoltre, i soggetti individuali coinvolti cambiano costantemente, se non altro, attraverso il processo naturale di nascita e morte⁴.

La prima conseguenza della definizione di "azione transgenerazionale" è che il suo soggetto non può essere un insieme matematico, secondo le teorie insiemistiche tradizionali (critiche classiche a tali concezioni: Sharvy 1968; Ruben 1985; Uzquiano 2004)⁵, ma nemmeno un soggetto plurale, laddove, con questa espressione, si faccia riferimento ai gruppi per come sono concepiti nella teoria di Margaret Gilbert (1989; 1996). Il caso standard analizzato da lei, infatti, non

⁴ Quest'ultima caratteristica appartiene anche alle nazioni. Crediamo, però, che le azioni transgenerazionali non coincidano necessariamente con quelle che possono essere promosse dai cittadini di uno Stato, motivo per cui, la concezione di Gilbert dell'obbligazione politica, pur ampliando il paradigma della passeggiata, non sembra adatta a spiegare tale fenomeno.

⁵ Sebbene ci siano numerosi tentativi di riabilitare la mereologia per la comprensione dei gruppi sociali. Cfr. per es. Hawley (2017) e Horden e López de Sa (2020).

prevede un cambiamento nelle persone che costituiscono il soggetto plurale⁶. I soggetti plurali, per costituirsi, richiedono una certa dose di consapevolezza, un atto iniziale che garantisca la conoscenza condivisa, da parte di tutti i membri del gruppo, del fine condiviso e del tipo di azione che si intende conseguire, ovvero un patto esplicito tra le parti (Crone 2018). Queste caratteristiche sembrano essere troppo specifiche e stringenti per adattarsi al tipo di situazione che abbiamo in mente. Infatti, se non altro la mutua consapevolezza non è applicabile quando una parte del soggetto non è ancora nata, ma è presupposta partecipare al patto in quanto appartenente a un altro tipo di gruppo, più ampio come l'umanità o semplicemente istituzionalizzato, come la specifica nazione di cui si è o si sarà cittadini⁷. Di conseguenza, se si vuole prendere sul serio l'idea che le generazioni future debbano essere considerate come effettivi soggetti di un patto, inizialmente sottoscritto da chi le precede, si deve cercare un paradigma più ampio. Questo, però, non implica che si debba eliminare ogni riferimento al concetto di gruppo, come qualcosa di distinto dal mero aggregato.

Una buona opzione sembra piuttosto essere quella di concentrarsi sull'elemento teleologico, come nella teoria di Miller. Infatti, sebbene quest'ultima sia volta in particolare a illustrare un certo tipo di azione più che di soggetto, la sua attenzione verso il fine mette in luce quello che, più in generale, può essere un buon elemento utile a discriminare, già a livello teorico e non solo pratico o sociologico, tra le diverse tipologie di gruppo esistenti nel nostro mondo sociale. È proprio il fine di un gruppo e il modo in cui tale fine è condiviso tra i suoi membri a renderlo specifico e a permettere, a titolo d'esempio, di distinguere i membri di una folla, come un corteo di piazza, da chi si trovi in quella stessa piazza, ma per motivi del tutto casuali. In questo caso, se utilizzassimo come unico criterio la collocazione spazio-temporale, e dunque la somma degli individui presenti in tale luogo alla tale ora, non saremmo in grado di distinguere le due possibilità. Al contrario, se assumiamo il fine condiviso come l'elemento minimo perché due o più individui compiano una azione complessa, abbiamo un primo mattone su cui poggiarci per costruire una teoria dei gruppi.

Che cosa vuol dire, però, avere un fine condiviso? Come abbiamo detto, non l'espressione esplicita di un patto, cosa che creerebbe troppi problemi teorici.

⁶ Sebbene Gilbert (2015: 11-44) abbia cercato di estendere questo paradigma, riteniamo che la teoria del soggetto plurale resti adatta a spiegare fenomeni quotidiani di minore portata, mentre richiede troppi aggiustamenti per poter funzionare con le azioni transgenerazionali.

⁷ D'altronde, che si nasca all'interno di un patto che non abbiamo firmato in prima persona era un argomento utilizzato dagli anarchici per negare la validità dello Stato (Godwin 1986). A questo proposito, si pensi alla nozione di obblighi o doveri di appartenenza, nella contemporanea filosofia politica. Si tratta di un tema certamente molto ampio, a cui qui si fa riferimento indirettamente, da una prospettiva non prettamente di filosofia politica. In direzione opposta, ovvero a difesa dell'esistenza di un patto, seppure non esplicito, tra le parti, in ambito politico cfr. Gilbert (2000: 97-122).

Questo però non deve portarci verso una posizione strettamente riduzionista. Infatti, anche la mera somma dei fini individuali non sembra sufficiente, se non è accompagnata da un elemento di comunanza che permetta, se non altro, l'interazione dei fini, la loro combinazione, in una progettualità più ampia – secondo un paradigma *à la* Bratman. L'introduzione delle relazioni senza una qualche forma di esclusività o indipendenza del livello sociale rispetto a quello individuale fa sì che parlare di gruppo e parlare di gruppo sociale non faccia alcuna differenza: dove ci sono relazioni c'è già un gruppo sociale, perché la socialità non è un elemento in più rispetto al mero aggregato. Questa soluzione, per quanto attraente grazie alla sua semplicità, presenta problemi legati all'incapacità di discriminare tra situazioni che, nella pratica sociale, e dunque nella sua elaborazione teorica, si presentano come nettamente distinte.

Impostare la questione da un punto di vista teleologico, ci permette anche di evitare i problemi connessi all'esistenza dell'intenzionalità collettiva. Possiamo infatti affermare che un soggetto complesso può essere compreso in termini non olisti, laddove con questo si voglia intendere l'esistenza di un individuo collettivo che pensa e agisce per i singoli individui che ne fanno parte, ma insieme non riduzionisti. Di conseguenza, possiamo intendere l'intenzionalità collettiva secondo una concezione non sommativa (Tollefsen 2004), ma di stampo individualista. Tale concezione, non concependo l'intenzionalità collettiva come la somma di quelle individuali, mostra dei vantaggi rispetto a una concezione sommativa⁸, che parte dal presupposto inverso, ma non implica un concetto stringente di conoscenza (Gilbert 1987) – criterio, ripetiamolo, troppo esigente per descrivere le azioni transgenerazionali: mi è sufficiente sapere che il mio fine si allinea o si interseca con quello di altri individui, che potrei non conoscere. Il fatto di avere un fine condiviso non richiede che esso sia pensato da una intenzionalità collettiva non riducibile. Il fine appartiene al singolo come membro di un insieme più grande. Si può dire che io saprò di non essere sola nel mio tentativo di raggiungere un certo fine e che, virtualmente, esiste sempre una comunità di riferimento che lo fa proprio. È dunque la possibilità di far sì che un gruppo sia identificabile come tale perché possiede un certo fine condiviso, a consentirci di individuare il soggetto di una azione transgenerazionale.

Ciò che contraddistingue davvero l'aspetto individuale da quello sociale, in questo contesto, sembra allora essere la percezione di far parte di un noi che agisce per portare a termine un certo scopo. Interessante, perciò, non sarà tanto chiedersi a chi appartiene l'intenzionalità – la risposta sembra appunto non poter essere che al singolo – o in che modo il singolo può pensare in termini plurali – il senso comune sembra suggerirci che ciò è assolutamente possibile e, anzi,

⁸ Michael Bratman (1992), per esempio, ha mostrato come la versione sommativa escluda la possibilità di distinguere tra il caso in cui un'azione è compiuta congiuntamente e il caso in cui invece è compiuta sì insieme, ma in modo indipendente.

molto frequente – ma, passando dalla teoria alla pratica o, almeno, aprendo la strada a quest'ultima, ci si chiederà come questo senso di appartenenza è vissuto e stimolato nella vita quotidiana e, dunque, qual è la sua fenomenologia.

4. Un esempio: la sfida climatica

L'esempio che si vuole prendere in considerazione per esplicitare ulteriormente questo tipo di fenomeno e mettere alla prova la teoria è il tentativo di limitare l'impatto ambientale dell'essere umano. La sempre maggiore attenzione a questo aspetto, infatti, impone riflessioni teoriche, rilevanti anche in riferimento alle azioni e ai soggetti che le svolgono.

Innanzitutto, possiamo dire che si tratta necessariamente di un'azione collettiva complessa, in quanto è qualcosa che non può in alcun modo essere compiuto da un singolo individuo. Inoltre, comporta diverse sfaccettature e lo svolgimento da parte dei singoli agenti di compiti differenti, per esempio a seconda del ruolo che occupano nella società⁹: privati cittadini, rappresentanti di diverse istituzioni, produttori, ecc. È dunque anche un'azione interpersonale, a lungo termine e asimmetrica: si tratta a tutti gli effetti di una azione transgenerazionale.

Come accennavamo, la differenza fondamentale tra l'esempio della Muraglia cinese e quello climatico ruota attorno al concetto di responsabilità. Infatti, il primo caso è esente da connotazioni morali, mentre il secondo si basa proprio sulla volontà di attribuire normatività alla questione, anche nell'ottica di stimolare gli individui all'azione. In questo senso, come abbiamo anticipato nell'introduzione, non intendiamo qui affrontare la questione analizzando la possibilità di attribuire responsabilità a un collettivo o di colpevolizzarlo, quanto appunto quella di stimolarlo alla responsabilità, utilizzando un'espressione che potrebbe apparire moralistica. Per uscire da questa possibile critica, riconcettualizziamo il problema come segue: le azioni transgenerazionali sono tali per cui il loro soggetto, inteso nei termini utilizzati nel paragrafo precedente, percepisca un *sense of us* (Schmid 2014) tale da stimolare un impegno, trasformandosi in un *sense of commitment*? Se sì, in che modo?

Partendo dalla constatazione che una azione complessa non potrebbe in alcun modo, per sua definizione, essere compiuta da singoli individui e che, di conseguenza, questi ultimi dovrebbero necessariamente coordinarsi per portare avanti una azione transgenerazionale – sebbene ciò non voglia implicare un patto

⁹Per una definizione di "ruolo": «In the terms of an emergentist ontology, roles are not entities; rather, in defining roles we define relations between people. Roles, therefore, are not composed of parts but instead are occupied by actual people. Hence they can only have causal influence in the sense that, and to the extent that, they are so occupied, or to the extent that the role incumbents "adopt" their characteristic behaviours—which is of course another way of saying the same thing». Elder-Vass (2007: 32).

esplicito tra tutte le parti – possiamo rispondere affermativamente alla prima domanda. Abbiamo infatti cercato di mostrare come avere un fine comune, se non significa che singoli individui disparati e non connessi tra loro hanno per caso lo stesso fine, vuol dire che gli individui invece sviluppano il senso di appartenenza a una comunità – per quanto indefinitamente questa possa delinearli nelle loro rappresentazioni – cosa che permette loro di sviluppare un *sense of us*, senza il quale non sarebbe neanche possibile comprendere la condivisione dei fini. Il *sense of us*, però, deve trasformarsi in un *sense of commitment*. È necessario, dunque, un passaggio ulteriore.

Per rispondere alla seconda domanda, dunque, ovvero in che modo questo passaggio possa compiersi, le teorie di stampo fenomenologico possono essere di molto aiuto. Infatti, attraverso la loro particolare prospettiva, riescono a integrare alcune lacune dell'ontologia sociale, in particolare non implicando una correlazione necessaria tra i due sentimenti, quanto piuttosto cercando di descriverla. Questi atteggiamenti teorici ci aiutano a spiegare quel *sense of commitment* per una azione che può essere portata avanti solo congiuntamente: per esempio, studi di psicologia e teoria della mente mettono in luce come l'asimmetria dei ruoli, possa condurre chi ha più potere, o più capacità agentiva, a sentire un maggior impegno (Pacherie 2012) o come il senso di *autorship* sia una esperienza necessaria connessa alle nostre azioni quotidiane (Bayne & Levy 2006: 53-57). Ancora, la percezione di far parte di un gruppo più ampio che agisce in vista di un fine comune, ci spinge a essere più attenti a quel fine, specie se, come in questo caso, raggiungerlo da soli è impossibile. Esistono, infatti, dinamiche che si attuano già nei bambini anche molto piccoli che fanno sì che gli esseri umani sentano un impegno nel raggiungere scopi comuni o nell'aiutare altri a raggiungere un certo scopo che, per questo, diventa comune (Michael, Sebanz & Knoblich 2015). Si tratta, dunque, di tendenze e attitudini attribuibili all'essere umano, che la psicologia cognitiva aiuta a riconoscere e a concettualizzare, e che la filosofia può fare proprie nella spiegazione di alcuni fenomeni, come per l'appunto le azioni transgenerazionali.

A differenza di un approccio ontologico classico, dunque, uno integrato con la fenomenologia – intesa qui in senso ampio, come studio delle strutture proprie dell'esperienza – permette di rilevare questi nessi e di utilizzarli per spiegare la possibilità di sentirsi impegnati in un patto a cui, in realtà, non si è mai stati sottoposti. Difficilmente, infatti, senza un approccio di questo tipo, riusciremmo a spiegare le azioni transgenerazionali e le caratteristiche dei soggetti che le portano avanti e, in particolare, quella condivisione di un fine comune che, pur non essendo una condivisione nei termini classici delle teorie non sommative, non può spiegarsi nemmeno come la mera somma dei fini individuali. Le difficoltà che sorgono, in particolare, dal concepire un'azione transgenerazionale di così vasta portata come la salvaguardia dell'ambiente nei termini di un patto o come la coincidenza casuale di fini personali possono essere così superate, stimolando una riflessione sulle dinamiche psicologiche che ci sono proprie in quanto esseri

umani e sul sentimento di appartenenza a una comunità – tanto diffuso da poter essere rintracciato già agli albori delle riflessioni teoriche sull’umano, nella sua tanto nota definizione di *politikòn zôon*.

5. Conclusione

Nel presente articolo abbiamo visto come dalla definizione delle azioni transgenerazionali come azioni complesse, a lungo termine, interpersonali e asimmetriche segua che il loro soggetto debba essere inteso come un insieme di individui che hanno come caratteristiche quelle di essere numerosi, cambiare costantemente e possedere un fine comune. Concepire il fine comune come la percezione da parte del singolo di appartenere a una comunità, reale o virtuale, che va verso un certo fine, permette di spiegare i fenomeni transgenerazionali senza dover ricorrere né alla mente collettiva dell’olismo né al riduzionismo estremo delle concezioni sommative. La prospettiva fenomenologica, inoltre, permette di colmare le lacune di quella ontologica, concentrandosi sulla percezione del singolo e sulla possibilità di uno stimolo alla responsabilità, che permette a sua volta di concepire le azioni transgenerazionali in un’ottica normativa, pur tralasciando la questione dell’attribuzione reale, sociale o morale che sia, di responsabilità.

Bibliografia

ANDINA, T.

– 2020, *Transgenerazionalità*, Roma, Carocci.

– 2016, *Ontologia sociale. Transgenerazionalità, potere, giustizia*, Roma, Carocci.

BAYNE, T., LEVY, N.

– 2006, *The Feeling of Doing: Deconstructing the Phenomenology of Agency*, in N. Sebanz, W. Prinz (eds), *Disorders of Volition*, Cambridge (MA), The MIT Press: 49-68.

BRATMAN, M.

– 1992, *Shared Cooperative Activity*, “The Philosophical Review”, 10, 2: 327-341.

– 1987, *Intention, Plans, and Practical Reason*, Cambridge, Harvard University Press.

BOONIN, D.

– 2014, *The Non-identity Problem and the Ethics of Future People*, New York, Oxford University Press.

CRONE, K.

– 2018, *Collective Attitudes and the Sense of Us: Feeling of Commitment and Limits of Plural Self-Awareness*, “Journal of Social Philosophy”, 49, 1: 76-90.

ELDER-VASS, D.

– 2007, *For Emergence: Refining Archer’s Account of Social Structure*, “Journal for the Theory of Social Behaviour”, 37,1: 25-44.

GILBERT, M.

– 2015, *Il noi collettivo. Impegno congiunto e mondo sociale*, Milano, Raffaello Cortina.

- 2000, *Sociality and Responsibility: New Essays in Plural Subject Theory*, Lanham, Rowman & Littlefield.
- 1996, *Living Together: Rationality, Sociality and Obligation*, Lanham, Rowman & Littlefield.
- 1989, *On Social Facts*, London, Routledge.
- 1987, *Modelling Collective Belief*, “Synthese”, 73, 1: 185-204.
- GODWIN, W.
 - 1986, *The Anarchist Writings of William Godwin*, Marshall, P. (ed.), London, Freedom Press.
- HAWLEY, K.
 - 2017, *Social Mereology*, “Journal of the American Philosophical Association”: 395-411.
- HORDEN, J., LÓPEZ DE SA, D.
 - 2020, *Groups as pluralities*, “Synthese”, <https://doi.org/10.1007/s11229-020-02715-y>.
- LIST, C., PETTIT, P.
 - 2011, *Group Agency. The Possibility, Design, and Status of Corporate Agents*, Oxford, Oxford University Press.
- LUDWIG, K.
 - 2014, *Proxy Agency in Collective Action*, “Noûs”, 48, 1: 75-105.
- MICHAEL, J., SEBANZ, N., KNOBLICH, G.
 - 2015, *The Sense of Commitment: A Minimal Approach*, “Frontiers in Psychology”, 6:1968, doi: 10.3389/fpsyg.2015.01968.
- MILLER, S.
 - 2001, *Social Action. A Teleological Account*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PACHERIE, E.
 - 2012, *The Phenomenology of Joint Action: Self-Agency vs. Joint-Agency*, in A. Seemann (ed.), *Joint Attention: New Developments*, Cambridge (MA), The MIT Press: 343-389.
- PAGE, E.
 - 2006, *Climate Change, Justice and Future Generations*, Cheltenham/Northampton, Edward Elgar.
- PARFIT, D.
 - 2017, *Future People, the Non-Identity Problem, and Person-Affecting Principles*, “Philosophy & Public Affairs”, 45, 2: 118-157.
- RITCHIE, K.
 - 2020, *Social Structures and the Ontology of Social Groups*, “Philosophy and Phenomenological Research”, C, 2, doi: 10.1111/phpr.12555.
- RUBEN, D.-H.
 - 1985, *The Metaphysics of the Social World*, London, Routledge and Kegan Paul.
- SCHMID, H.B.
 - 2014, *Plural Self-Awareness*, “Phenomenology and the Cognitive Sciences”, 13: 7-24.
- SCHWEIKARD, D.P., SCHMID, H.B.
 - 2013, *Collective Intentionality*, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/collective-intentionality/>>.
- SEARLE, J.R.
 - 1995, *The construction of social reality*, New York, Free Press.

- 1990, *Collective Intentions and Actions*, in P. Cohen, J. Morgan, M.E. Pollack (eds), *Intentions in Communication*, Cambridge (MA), Bradford Books, The MIT Press: 401-415.
- SHARVY, R.
- 1968, *Why a Class Can't Change Its Members*, "Noûs", 2, 4: 303-314.
- TOLLEFSEN, D.
- 2014, *A Dynamic Theory of Shared Intention and the Phenomenology of Joint Action*, in S.R. Chant, F. Hindriks, G. Preyer (eds), *From Individual to Collective Intentionality*, New York, Oxford University Press: 13-33.
 - 2004, *Collective Intentionality*, in *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Retrieved from: <https://www.iep.utm.edu/coll-int/>.
- TUOMELA, R.
- 1984, *A Theory of Social Action*, Dordrecht, Reidel.
- TUOMELA, R., MILLER, K.
- 1988, *We-Intentions*, "An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition", 53, 3: 367-389.
- UZQUIANO, G.
- 2004, *The Supreme Court and the Supreme Court Justices: A Metaphysical Puzzle*, "Noûs", 38, 1: 135-153.

Fausto Corvino, Alberto Pirni
L'ETICA DEL CAMBIAMENTO CLIMATICO ALLA PROVA
DELL'INEFFICACIA CAUSALE INDIVIDUALE: DISCUTENDO LA
LIBERTÀ COLLETTIVA DI EMISSIONE DI GAS SERRA RISPETTO
ALL'OBIETTIVO DI 1.5°C

Abstract

In this article we address the so-called argument of «individual causal inefficacy» (ICI), according to which CO₂-emission-generating actions are morally neutral with regards to climate change, in so far as, taken in their singularity, they are neither sufficient nor necessary to cause climate change. In the first part, we address the main substantive objection to ICI: if a single emission, analysed in isolation, does not cause any disutility, it is impossible to explain why climate change (which is the result of a sum of emissions) is the source of an enormous disutility; thus, ICI should be rejected in so far as it leads to a conclusion that is logically inconsistent. We argue, contrary to this, that it is possible to hold together ICI and individual moral responsibility for climate change, given the characteristics of the natural carbon cycle and of net-zero emissions. In the second part, accordingly, we propose a theory of individual responsibility for climate change which is based on the distinction between individual and collective freedom to emit, compatibly with a given mitigation target. This theory allows us to maintain that there exists a moral duty to reduce individual emissions, without having to demonstrate the fallacy of ICI. This duty is based on distributive reasons, which can prescind from the direct causal relationship between individual polluting actions and climate damage.

La scienza è ormai concorde sul fatto che il cambiamento climatico è un pericolo reale, generalizzato ed incombente. L'innalzamento della temperatura terrestre oltre la soglia critica di 1.5°C al di sopra dei livelli pre-industriali potrebbe arrecare danni irreparabili al pianeta. I rischi includono il pericoloso innalzamento del livello del mare, dovuto allo scioglimento dei ghiacciai, che comporterebbe la letterale sommersione di molte aree costiere, una maggiore frequenza ed un'aumentata pericolosità di eventi atmosferici atipici (come uragani e tifoni) e di incendi, la desertificazione di regioni già aride, più frequenti inondazioni dovute a piogge in aree già piovose, una più estesa territorialità delle malattie di origine tropicale (dovuta ad un aumento delle temperature

che creerebbe un clima ospitale per i vettori di queste malattie anche a latitudini più elevate), l'estinzione di diverse specie animali e perdite incalcolabili di biodiversità¹. Tutto ciò avrà conseguenze sociali ed economiche disastrose, che si rifletteranno in modo ancora più drammatico su coloro che hanno meno capacità e meno risorse da investire in adattamento (e che, paradossalmente, meno hanno contribuito a causare il problema di cui sono le maggiori vittime)².

Per avere una ragionevole probabilità – ad esempio una probabilità dei due terzi – di non alterare in modo rischioso gli equilibri climatici, occorre ridurre rapidamente ed in modo drastico il flusso globale di gas serra, ed in primo luogo di CO₂. Se ciò non avverrà, il rischio che il pianeta si surriscaldi oltre 1.5°C al di sopra dei livelli pre-industriali, entro la prima metà di questo secolo, approssima chiaramente il profilo della certezza³. L'obiettivo di contenere il riscaldamento globale entro questa soglia non costituisce una condizione ideale; rappresenta piuttosto un compromesso al ribasso, in quanto condurrebbe comunque ad una situazione in cui milioni di persone si troverebbero di fronte a problemi ambientali, economici e politici di rilevante entità e ad oggi di non prevedibile gestione. L'obiettivo, in altre parole, è evitare il peggio⁴.

La domanda che intendiamo affrontare in questo saggio – e che è stata ampiamente discussa in letteratura negli ultimi anni, giungendo a conclusioni contrastanti, financo fuorvianti – è come occorra interpretare la responsabilità morale del singolo individuo, sia esso consumatore o produttore, rispetto all'insieme di fenomeni che siamo soliti raccogliere sotto l'etichetta di cambiamento climatico (CC), ed ai vari problemi di ingiustizia strutturale e di coordinamento collettivo che ne sono alla base. Al fine di affrontare tale questione, è opportuno inquadrare il CC da un punto di vista complessivo. Esso presenta infatti (almeno) quattro caratteristiche fondamentali che ne rendono difficile la focalizzazione attraverso le lenti della filosofia morale e politica classica.

In *primo luogo*, il CC è il risultato di una moltitudine di singole azioni individuali, che contribuiscono ad esso in modo minimo, quasi impercettibile: pensiamo ad esempio all'impatto che un fornello acceso per far bollire dell'acqua, un giro in motorino, o la ricarica di un pc, hanno sul computo delle emissioni globali.

In *secondo luogo*, il «principio soggettivo di volizione» alla base delle singole azioni inquinanti non è quello di inquinare o fare del male a qualcuno, bensì quello di fare cose che reputiamo accettabili, anzi in alcuni casi anche giuste e

¹ IPCC 2018: cap. 1; IPCC 2021; 2022. Sul valore etico, estetico ed economico della biodiversità cfr. Casetta 2015.

² Cfr. Shue 2015. Sul fenomeno della migrazione climatica, e sulle questioni morali che esso solleva, si veda Pongiglione e Sala 2018. Sulla questione più generale dell'ingiustizia climatica cfr. Burelli e Pala 2020.

³ Hausfather 2020.

⁴ Pearce 2016; Buis 2019. Cfr. Mercalli 2019.

necessarie: mangiare, nel caso del fornello, andare a scuola o a lavoro nel caso del motorino, lavorare o studiare o guardare una serie tv nel caso del pc⁵.

In *terzo luogo*, il CC è caratterizzato da un nesso tra causa ed effetto molto «lasco» e di difficile determinazione, ovvero esplicitandosi su un insieme territoriale e temporale di pressoché imponderabili dimensioni. Le singole emissioni si accumulano nell'atmosfera, da ogni parte del pianeta, e determinano variazioni nella probabilità di rischi, relativi ad eventi che potrebbero manifestarsi soltanto molti anni dopo e nei luoghi più disparati⁶.

In *quarto luogo*, il contenimento del problema strutturale alla base del CC entro parametri di rischio accettabili non richiede l'eliminazione di tutte le emissioni di gas serra, bensì la loro riduzione fino a arrivare allo «zero netto», non oltre la metà di questo secolo. Occorre cioè fare in modo che dal 2050 in poi gli esseri umani emettano non più CO₂ di quanta riescano successivamente ad assorbirne tramite deliberate azioni umane, le cosiddette «emissioni negative», evitando quindi che si accumuli nell'atmosfera⁷.

Una parte consistente della CO₂ emessa dagli esseri umani, come vedremo più nel dettaglio nella seconda parte dell'articolo, è assorbita in modo naturale dalla biosfera, attraverso il ciclo naturale del carbonio – cioè dagli oceani, dai laghi, dal sottosuolo e dalle piante. Una volta raggiunto l'obiettivo delle zero emissioni nette, la biosfera continuerebbe il suo «lavoro» di assorbimento di CO₂ e ne ridurrebbe così lo stock accumulatosi in precedenza nell'atmosfera; ciò consentirebbe di bloccare il riscaldamento globale⁸. Dato che una parte delle emissioni antropogeniche di gas serra è molto difficile da abbattere (si pensi ad esempio alle emissioni di metano prodotte dal bestiame o a quelle di CO₂ dei viaggi aerei), l'azzeramento netto delle emissioni (positive) passa inevitabilmente per le «emissioni negative», che si vanno a affiancare al naturale processo di assorbimento di CO₂⁹. Le emissioni negative sono sempre il risultato di iniziative umane e possono essere realizzate sia potenziando i cosiddetti «serbatoi naturali»

⁵ Sinnott-Armstrong 2005: 294-295. Cfr. Cripps 2013: 135-138.

⁶ Persson 2017. Per una interessante analisi di come una piena comprensione dei meccanismi causali alla base del cambiamento climatico aiuti le persone ad adottare comportamenti più responsabili verso l'ambiente cfr. Pongiglione 2012. Per un'approfondita discussione delle questioni di giustizia intergenerazionale sollevate dal cambiamento climatico cfr. Shue 2021 e Menga 2021. Ci sia qui anche consentito il rinvio a Pirni e Corvino 2019.

⁷ In questo articolo focalizziamo la nostra analisi sull'anidride carbonica (CO₂), in quanto le variazioni della concentrazione di questo gas nell'atmosfera, a partire dalla prima industrializzazione, sono responsabili di quasi i due terzi del riscaldamento globale di origine antropogenica. Ma gli stessi ragionamenti che in questa sede indirizziamo alla CO₂ potrebbero essere estesi agli altri gas serra che contribuiscono a surriscaldare il pianeta (il metano, il nitrato di sodio e i gas fluorurati). Si veda in merito ECHA.

⁸ IPCC 2018: 161; Hausfather 2021a.

⁹ IPCC 2018: 96.

di CO₂, ad esempio piantando nuove piante e foreste e/o ricreando quelle abbattute, sia in modo tecnologico. È infatti possibile, come sta già avvenendo, investire in tecnologie in grado di «sequestrare» la CO₂ nel punto di emissione per poi stoccarla nel sottosuolo, mentre più complesse, almeno al momento, sono le opzioni geo-ingegneristiche, come l'«aspirazione» della CO₂ direttamente dall'atmosfera o la schermatura dei raggi solari¹⁰.

A fronte delle complessità teoriche sollevate dal CC, una delle prospettive maggiormente discusse negli ultimi anni all'interno del vasto dibattito filosofico dedicato al clima, è la cosiddetta teoria dell'«individual causal inefficacy» (ICI), l'inefficacia causale individuale: le emissioni di CO₂ generate da una singola azione individuale X non sono né sufficienti né necessarie a causare il cambiamento climatico, quindi X è inconsequenziale rispetto a CC; pertanto, X non produce danno climatico e non è moralmente sbagliata¹¹.

Il primo a rendere esplicita questa posizione filosofica è stato Walter Sinnott-Armstrong, con l'ormai celebre saggio in cui si domandava cosa ci fosse di moralmente sbagliato in un giro in automobile sportiva per il semplice piacere di godersi la guida. Se io mi astenessi dal mettermi alla guida dell'automobile, scriveva Sinnott-Armstrong, il cambiamento climatico continuerebbe inesorabile; inoltre, aggiungeva Sinnott-Armstrong, il mio viaggio in auto, se preso nella sua singolarità, non avrebbe alcun impatto sulle proiezioni future di rischio del CC. Io, in sostanza, perderei un chiaro piacere individuale, quello di divertirmi al volante dell'auto sportiva (presa in prestito, ci teneva a precisare Sinnott-Armstrong nel suo esempio), senza che nessun altro tragga beneficio da questa rinuncia. E ciò rende il «sacrificio» individuale ingiustificato, per un utilitarista come il nostro autore¹². John Broome ha recentemente definito come «individual deniers» coloro i quali, sulla scia del filosofo americano, hanno fatto proprio l'ICI, cioè negazionisti della responsabilità morale individuale per il CC¹³.

Ovviamente, gli «individual deniers» non negano il cambiamento climatico, né tantomeno affermano che tutto vada bene e che le singole persone non abbiano obblighi morali rispetto a questo enorme problema di coordinamento collettivo. Essi reputano però che questi doveri siano di natura *sistemica* anziché *individuale*; i doveri si esplicherebbero cioè sul piano politico e non avrebbe senso porli in riferimento alla sfera privata. I doveri politici dei singoli possono assumere varie forme, il più semplice è quello di premiare con il voto i rappresentanti che rendono il problema climatico parte della loro agenda e punire quelli che invece negano o tentennano sul tema. I doveri politici più complessi si esplicano invece

¹⁰ Si veda Allen 2021; Gardiner *et al.* 2021.

¹¹ Hiller 2011: 349.

¹² Sinnott-Armstrong 2005.

¹³ Broome 2019.

nell'attivismo, nell'azionariato critico, nella partecipazione diretta al dibattito pubblico¹⁴. In altri termini, l'obiettivo morale principale non sarebbe consumare e viaggiare meno, bensì impegnarsi politicamente affinché sufficienti risorse pubbliche e private siano mobilitate nella ricerca di soluzioni tecnologiche che ci consentano di mantenere uno stile di vita simile a quello che abbiamo oggi, senza però mettere a rischio il pianeta – cioè senza aggiungere altra CO₂ nell'atmosfera.

Vari tra i maggiori filosofi del clima hanno assunto posizioni morali che combinano l'ICI con l'argomento della responsabilità politica¹⁵. Molti altri hanno invece rigettato in modo eccessivamente semplicistico, a nostro parere, l'ICI, giungendo quindi alla conclusione che gli strumenti filosofici classici sono sufficienti a dimostrare che la responsabilità del singolo rispetto al CC si dispiega sia sul piano politico che su quello della moralità privata¹⁶. E questa eccessiva polarizzazione del dibattito filosofico ha finito per creare confusione e fraintendimenti, al punto che ad oggi risulta difficile orientarsi all'interno dell'etica individuale del clima¹⁷.

La principale obiezione sollevata rispetto all'ICI è di natura logica: se affermiamo che nessuna X è di per sé moralmente sbagliata (a), è impossibile sostenere al contempo che il CC, che altro non è che una funzione di molte X, sia moralmente sbagliato nel suo complesso (b). Pertanto, annullando, o quanto meno depotenziando, la responsabilità individuale per il CC, finiamo per annullare anche la responsabilità morale collettiva per il CC. La nostra tesi è che è possibile accettare entrambe le affermazioni, (a) e (b), senza contraddizione logica. Argonteremo dunque che la spiegazione morale del perché ciascuno deve fare la sua parte nella mitigazione climatica passa inevitabilmente attraverso una differente interpretazione della responsabilità individuale per il cambiamento climatico: un'interpretazione basata sulla distinzione tra libertà individuale e libertà collettiva di emissione compatibilmente con un dato obiettivo di mitigazione climatica, che possa consentirci di giungere alla conclusione che molte delle azioni individuali che generano il CC sono moralmente ingiuste, senza dovere però ingaggiare una disputa teorica con l'ICI, bensì aggirandola – cioè accettandola sul piano individuale e spostando la questione morale su un piano collettivo¹⁸. La risposta alla domanda se la singola emissione sia moralmente

¹⁴ Maltais 2013; Sardo 2020. Sul rapporto tra etica privata ed etica pubblica cfr. Pirni e Sghirinzetti 2014.

¹⁵ Sinnott-Armstrong 2005; Jamieson 2015; Fiala 2010; Cripps 2013; Kingston e Sinnott-Armstrong 2018.

¹⁶ Hiller 2011; Banks 2013; Baatz 2014; Vance 2016; Broome 2019.

¹⁷ Per una disamina di come differenti teorie morali abbiano inquadrato la responsabilità morale del singolo rispetto al cambiamento climatico cfr. Pongiglione 2015.

¹⁸ Sulla distinzione tra libertà individuale e libertà collettiva, si vedano le illuminanti riflessioni sviluppate da G.A. Cohen (1988: 255-285), all'interno del dibattito normativo sulla condizione proletaria.

sbagliata oppure no presuppone quindi una valutazione di tipo distributivo circa chi abbia diritto ad appropriarsi dei permessi relativi alle emissioni «collettivamente non libere» rispetto ad un dato obiettivo di mitigazione climatica, e in base a quale principio etico.

In ciò che segue difenderemo innanzitutto l'affermazione (a): nessuna emissione, analizzata in una prospettiva individuale, può dirsi moralmente sbagliata. In seguito, introdurremo il concetto di libertà collettiva per spiegare perché l'affermazione (a) è compatibile con l'affermazione (b): il CC climatico è un fenomeno moralmente sbagliato e dunque occorre che ciascuno faccia la propria parte nel mitigarlo, non solo politicamente ma anche privatamente. Affrontiamo quindi la questione distributiva afferente alle emissioni collettivamente libere rispetto ad un dato obiettivo di mitigazione climatica.

Prima di procedere in tal senso, è opportuno sottolineare che una solida soluzione al problema ICI è stata recentemente proposta da Gianfranco Pellegrino attraverso la teoria della «non-causal robust responsibility», in base alla quale singoli agenti possono essere considerati responsabili per gli impatti delle loro emissioni individuali in «vicini mondi possibili», anche se tali emissioni non hanno (ancora) un impatto *reale*, ovvero già operante nello stesso tempo e spazio dell'agire dei relativi soggetti – o immediatamente dopo e vicino a questi ultimi¹⁹.

Tutto ciò può essere descritto in sintetici termini formali. Applicando infatti questa tesi al nostro caso specifico, potremmo dire che seppure l'individuo A compia X, e X non è causalmente legata a uno specifico danno climatico (DC), in quanto la somma esistente di X_n è inferiore alla soglia al di sopra della quale emerge DC, esiste un mondo ipotetico, ma possibile, in cui la stessa azione X è causalmente connessa a DC, in quanto l'accumulo di altre X_n ha raggiunto un livello vicino o prossimo alla soglia individuata come critica. Da ciò si potrebbe dedurre, seguendo il ragionamento di Pellegrino, che sebbene l'individuo A, compiendo X, non sia responsabile per DC nel mondo reale, X sia comunque un'azione moralmente sbagliata, in quanto tale «across distant possible worlds», cioè «attraverso distanti mondi possibili»²⁰.

In questo senso, la responsabilità individuale per il cambiamento climatico diventa «robusta», perché tiene conto non soltanto della causalità reale ma anche di quella ipotetica. E ciò consente di evitare che una stessa azione X sia o non sia causalmente connessa ad un problema strutturale (come il CC) in virtù di contingenze indipendenti dalla stessa X. Riteniamo che questa soluzione al problema ICI offra un opportuno punto di riferimento. Il nostro intento in questo contesto è parallelo e, in differente misura, complementare. L'obiettivo principale è infatti teorizzare la responsabilità morale del singolo rispetto alla

¹⁹ Pellegrino 2018: 811-823.

²⁰ *Ibidem*: 819.

mitigazione climatica senza prescindere dal concetto di causalità reale. Qualora riuscissimo nell'intento, la nostra soluzione alla sfida teorica sollevata dall'ICI sarebbe complementare rispetto alla teoria di «non-causal robust responsibility» e ciò nell'ottica di una complessiva focalizzazione di un segmento di responsabilità (quella individuale) ancora troppo spesso misconosciuto dalla teoria morale e politica dedicata al tema.

1. L'obiezione logica all'ICI

Per comprendere compiutamente l'obiezione della contraddizione logica mossa contro l'ICI, è forse utile distinguere tra casi di disutilità complessive generate da azioni a variazione marginale negativa di utilità e casi di disutilità complessive generate da azioni a variazione marginale nulla (e/o positiva) di utilità. Proviamo a proporre un esempio che renda evidente tale distinzione.

Se una persona A desse un pugno (non letale) ad una persona B, A provocherebbe a B dei danni che nel breve periodo sarebbero «riassorbibili» dal corpo di B, nel senso che dopo un po' di tempo eventuali contusioni scomparirebbero. Allo stesso tempo, però, una lunga serie di piccoli colpi che, se ricevuti singolarmente su un corpo che nessun altro ha colpito recentemente e/o colpirà nel futuro immediato, sarebbero curabili in poco tempo, potrebbero anche sommarsi fino a determinare un pestaggio letale²¹. Ciò che è importante sottolineare è che il singolo pugno, indipendentemente da se e quanti altri ne seguiranno, è sufficiente a determinare una disutilità: in termini di dolore, di danneggiamento dei tessuti, di danno estetico temporaneo, etc. La disutilità enorme di un lungo pestaggio letale può dunque presentarsi come il risultato di singole azioni (o più precisamente singoli colpi) a variazione marginale negativa di utilità.

Le emissioni prodotte da una singola azione inquinante (come il giro in auto discusso da Sinnott-Armstrong) sono invece leggermente diverse. Come i pugni (non letali), le emissioni possono portare, se messe in sequenza, ad un danno finale molto grande (il CC); tuttavia, a differenza dei pugni, le emissioni sono tecnicamente riassorbibili senza produrre disutilità nell'immediato, in uno scenario ipotetico in cui le altre emissioni non abbiano già superato il limite di saturazione del loro naturale processo di assorbimento da parte dei serbatoi naturali di carbonio (suolo, piante, oceani, etc.), in un determinato segmento temporale $t-t_1$.

Il caso della singola emissione è quindi più correttamente equiparabile a quello di un singolo bicchiere di acqua gettato su un pavimento, piuttosto che ad un pugno. Preso singolarmente, il bicchiere di acqua è innocuo, nel senso che non provoca alcuna disutilità, neanche temporanea: dopo poche ore, l'acqua

²¹ Sui casi di piccoli contributi individuali, a volte anche impercettibili, che sommati possono creare grandi dolori, si vedano anche Sangiovanni 2018: 469-472; Parfit 1987: 80-82.

si asciugherebbe, o meglio evaporerebbe, e la struttura non subirebbe danni. Se invece continuassi a gettare bicchieri d'acqua a terra per giorni finirei per allagare l'appartamento, e ciò potrebbe, a lungo andare, danneggiare la struttura dell'edificio. Sia l'allagamento, dunque, che il CC sono esempi di disutilità complessive (più o meno grandi, a seconda dei casi), generate da singole azioni a variazione marginale nulla di utilità. Ciò dimostra, a nostro avviso, che esistono casi in cui una collettività genera una disutilità, anche enorme, senza che nessuno dei membri della collettività abbia generato alcuna disutilità singola. Assumere una posizione come l'ICI, dunque, non significa necessariamente ridurre il CC ad una «strana entità metafisica emergente»²².

Si potrebbe obiettare all'assunto che una disutilità complessiva possa essere il risultato di azioni a variazione marginale nulla di utilità elaborando due linee argomentative: 1) l'ultimo bicchiere d'acqua non può essere considerato al pari del primo (e così i bicchieri più vicini al primo non possono essere ritenuti equivalenti a quelli più vicini agli ultimi), quindi non sarebbe vero che tutti i bicchieri della sequenza causano disutilità nulle; 2) la funzione di danno attribuibile allo sversamento di acqua sul pavimento, così come quella attribuibile al CC, non segue un percorso lineare, ma procede invece attraverso «salti».

Entrambe le contro-obiezioni sono riconducibili ad un argomento più generale: le conseguenze di un'azione vanno contestualizzate, e non ha senso analizzarle in modo isolato. Gettare N litri d'acqua nell'intervallo di tempo $t-t_1$ in una casa già allagata *non è come* gettare N litri di acqua nello stesso intervallo di tempo $t-t_1$ in una casa asciutta. Ciò sia perché N litri di acqua in una casa asciutta si asciugano più velocemente di N litri di acqua in una casa già allagata, sia perché i danni che l'acqua causa alla struttura avvengono con il superamento di determinate soglie. A seconda delle caratteristiche dell'edificio è possibile ipotizzare che un dato numero di litri di acqua sversati sul pavimento causerà danni all'impianto elettrico, un certo numero di litri causerà infiltrazioni nelle pareti, e così via.

Come nota John Broome, anche la funzione di danno del CC prevede delle soglie, che a loro volta si manifestano graficamente in «salti». Inoltre, a differenza del caso dell'acqua da noi descritto, i danni attribuibili al CC sono distanziati nel tempo rispetto alle azioni causanti e possono solo essere descritti in termini probabilistici, data la caoticità del sistema climatico. È cioè *possibile* che le emissioni, esigue, causate da un dato viaggio in automobile portino la somma totale delle emissioni globali oltre una determinata soglia, così da causare un danno specifico a specifiche persone (ad esempio un tifone, un'esonazione, etc.). Ovviamente non è il singolo viaggio in automobile a causare il danno, ma esso è la goccia che fa traboccare il vaso, facendo sì che la catena di azioni precedenti

²² Hiller 2011: 349 (traduzione degli autori).

sfoci in un danno²³. Così come l'ultimo litro di acqua che si aggiunge a quelli già presenti, facendo in modo che l'acqua raggiunga il livello di altezza delle prese elettriche, determina l'incremento necessario a causare danno all'impianto elettrico. Quando parliamo di clima, sostiene giustamente Broome, non sappiamo se e quale evento determinerà il «salto», e pertanto in situazioni tali di rischio e incertezza, l'azione giusta (anche da una prospettiva consequenzialista, con buona pace di Sinnott-Armstrong) è astenersi dal produrre l'emissione che «potrebbe» rivelarsi quella immediatamente antecedente il salto²⁴.

Esiste, tuttavia, una differenza sostanziale tra il caso dell'acqua e quello delle emissioni. Nel primo caso, se io mi astengo dal gettare altra acqua, determinate soglie di danno non verranno superate – a meno che non subentrino altre persone a versare acqua. Nel secondo caso, invece, se io mi astengo dal causare altre emissioni, è probabile che una determinata soglia di danno non venga superata al tempo t_1 , ma è altrettanto probabile che le emissioni che io mi sono astenuto dal causare al tempo t_1 siano causate pochi secondi dopo da qualche altra persona nel mondo²⁵. Se poi consideriamo anche che i livelli attuali di emissione sono ben oltre quelli ritenuti sicuri, e che ci muoviamo inesorabili verso un riscaldamento globale di 1.5°C al di sopra dei livelli pre-industriali, allora risulta evidente che il mio evitare il rischio di superare una determinata soglia di danno al tempo t_1 è totalmente superfluo nel computo totale delle emissioni, perché ci sarà sicuramente qualcun altro a causare il superamento della soglia qualche millesimo di secondo dopo la mia buona azione.

È dunque possibile affermare, come fa Broome, che esiste una singola azione inquinante X (quantunque sia impossibile identificarla) che causa il superamento di una soglia climatica di danno. Ed è quindi logicamente corretto sostenere che esiste un'azione X che, sommandosi a una catena (CX) di altre azioni precedenti (e/o contemporanee), innesca una serie di eventi climatici ed atmosferici che a sua volta causa una disutilità per uno o più individui – definiamo dunque questa azione X -innesco e la disutilità associata alla catena di azioni inquinanti D . Tuttavia, da ciò non segue che chi compie X -innesco sia moralmente responsabile della disutilità generata da CX . Anche senza X -innesco, infatti, CX causerebbe inesorabilmente D , grazie a XI -innesco, XII -innesco, e così via; cioè attraverso una qualsiasi altra azione inquinante (XI , XII , etc.), compiuta da qualsiasi altro individuo e in qualsiasi altro punto del pianeta, che sostituirebbe X nel ruolo di innesco di CX .

A partire da tali analisi, nella successiva parte dell'articolo il nostro obiettivo consisterà dunque nel fornire una spiegazione diversa e, si spera, più solida, del

²³ Broome 2019: 118-121.

²⁴ *Ibidem*: 121.

²⁵ MacLean 2019: 8. Per un'analisi della disaggregazione del danno climatico sia negli scenari di causalità caotica che in quelli di causalità lineare si veda Corvino 2022.

perché X (sia essa una X qualsiasi o una potenziale X-innesco) sia moralmente sbagliata, pur non essendo singolarmente responsabile della disutilità finale causata da CX.

2. Libertà individuale e libertà collettiva di emissione

Nella prima parte dell'articolo abbiamo difeso la validità, sul piano individuale, dell'ICI. In questa seconda parte argomentiamo che i doveri morali dei singoli rispetto alla mitigazione climatica vanno giustificati nonostante l'ICI – o meglio, senza dovere necessariamente dimostrare la fallacia di quest'ultima.

Per potere fare ciò, intendiamo ricorrere all'utile distinzione, proposta da G.A. Cohen, tra la nozione di libertà individuale e quella di libertà collettiva, applicandola a nostra volta al conseguimento di un determinato obiettivo di mitigazione climatica. Esistono alcune situazioni, sostiene Cohen, in cui un singolo è sia individualmente che collettivamente libero di raggiungere un obiettivo: in questi casi, le probabilità che il singolo ha di raggiungere l'obiettivo sono unicamente funzione dello sforzo e delle capacità individuali. Ci sono però molte altre situazioni, aggiunge Cohen, in cui il singolo è individualmente libero di raggiungere un obiettivo senza però essere al contempo collettivamente libero di raggiungerlo: le probabilità che il singolo ha di raggiungere l'obiettivo sono funzione non soltanto dello sforzo e delle capacità individuali, ma anche di quante altre persone mirino a raggiungere lo stesso obiettivo nello stesso momento²⁶.

Riportando tale duplice qualificazione al nostro tema, intendiamo sostenere che l'ICI è soltanto un argomento di libertà individuale relativo ad un dato obiettivo di mitigazione climatica, e come tale è combinabile con un argomento di non-libertà collettiva relativo allo stesso obiettivo. Questa combinazione è sufficiente a dimostrare che determinate emissioni individuali, seppure causino variazioni marginali nulle di utilità, sono moralmente sbagliate. Procediamo però per gradi, chiarendo i concetti di libertà individuale e collettiva.

Una persona A è individualmente e collettivamente libera di compiere un'azione Q, quando l'espletamento di Q è indipendente da quante altre persone mirino a compiere azioni Q-equivalenti, cioè azioni che abbiano le stesse conseguenze di Q. Pensiamo ad un appello di un esame universitario al quale partecipano venti studenti. Ciascun studente è libero di perseguire il voto massimo, il 30 e lode, indipendentemente dalla performance e dagli obiettivi degli altri studenti. Tecnicamente, nulla osterebbe al conferimento del 30 e lode a ciascuno dei venti esaminandi. Ogni studente è dunque individualmente e collettivamente libero di conseguire qualunque voto, anche il più alto.

²⁶ Cohen 1988: 255-285. Cfr. Corvino 2019: 125-128.

Una persona A è invece solo individualmente libera, ma non collettivamente libera, di compiere un'azione Q, quando l'espletamento di Q è condizionato dal numero di persone che intende compiere azioni Q-equivalenti. Quando si verifica questo disallineamento numerico, la libertà di realizzare Q diventa oggetto di una questione normativa di tipo distributivo.

Il caso tipico, sempre per rimanere in ambito universitario, è quello del bando, da parte di un dipartimento, di borse di studio per brevi soggiorni all'estero. Supponiamo che i requisiti minimi per essere ammessi in graduatoria nel bando siano una determinata media di voti conseguiti negli esami fino a quel punto svolti o un determinato numero di crediti formativi, ed ipotizziamo che il numero di persone che hanno questi requisiti minimi all'interno del dipartimento sia superiore al numero di borse disponibili. Ciascun studente con i requisiti minimi è individualmente libero di avere accesso alla borsa di studio, dove per «libero accesso» si intende che previa presentazione dei requisiti minimi il richiedente risulta ammesso in graduatoria e può quindi ricevere il finanziamento. Tuttavia, l'accesso del singolo ai fondi è anche collettivamente non-libero, perché se il numero di persone dotate dei requisiti minimi che decidono di partecipare al bando è superiore al numero di borse disponibili, il meccanismo richiesta-concessione viene sospeso e si introducono una serie di criteri distributivi volti a regolare l'accesso a beni non divisibili, come le borse di studio tra gli ammessi in graduatoria.

Un primo criterio distributivo è quello del *first-come-first-served*, che però, intuitivamente, risulta appropriato soltanto in situazioni generiche di consumo in cui le richieste dei singoli si qualificano solo in base al momento in cui sono state avanzate, come ad esempio nel caso dell'accesso ad un parcheggio o ad un cinema. Un secondo criterio è quello del bisogno (e/o dell'urgenza), che normalmente si applica ai casi in cui un gruppo determinato di persone rischia di finire al di sotto di una determinata soglia di benessere. Casi tipici di distribuzione ponderata sul bisogno sono le graduatorie per l'accesso alle case popolari o l'assegnazione del colore (che indica la priorità di accesso) al triage del pronto soccorso. Un terzo criterio è quello del merito, che normalmente regola l'assegnazione di premi o di posti di lavoro. Esistono poi metodi misti, ad esempio quelli che combinano merito e bisogno, che normalmente si applicano ai casi come quello dell'assegnazione delle borse di studio.

Per analizzare la questione delle emissioni individuali di CO₂ attraverso le lenti della dicotomia tra libertà individuale e libertà collettiva è utile guardare al problema in termini di emissioni globali annuali anziché alla loro somma storica, ed astraendo la responsabilità dei singoli dal contesto di criticità indotto dall'inerzia del passato. Come nota Augustin Fragnière, di tutta la CO₂ che l'umanità emette ogni anno (circa 38Gt)²⁷, quasi il 60% è riassorbita dalla

²⁷ Una gigatonnellata (Gt) equivale ad un miliardo di tonnellate.

biosfera attraverso il ciclo naturale del carbonio. Ciò implica che se le emissioni globali di CO₂ calassero del 40%, le emissioni causate da X non andrebbero ad accrescere lo stock esistente di CO₂²⁸. È probabilmente questo un modo eccessivamente semplicistico di affrontare la questione, nel senso che la fisica del clima è talmente complessa che è arbitrario pensare di potere proporre percentuali tanto precise e una correlazione causa-effetto così lineare²⁹ – ed è altresì probabile che la capacità di assorbimento della CO₂ da parte della biosfera sia in media inferiore rispetto a quanto riportato da Fragnière³⁰. Tuttavia, a noi interessa sottolineare soltanto tre punti generali.

In primo luogo, una percentuale consistente della CO₂ emessa ogni anno attraverso attività antropiche è assorbita dalla biosfera, attraverso il ciclo naturale del carbonio, e quindi non va ad accumularsi nell'atmosfera. *In secondo luogo*, limitarsi ad emettere non più CO₂ di quanta ne riassorbe già la biosfera, in modo naturale, non basterebbe a mitigare in modo efficace il cambiamento climatico, in quanto occorre che il saldo delle emissioni antropogeniche sia zero netto, indipendentemente dal ciclo naturale del carbonio³¹. Ciò richiede sia l'abbattimento delle emissioni sia la compensazione delle emissioni che non possono essere abbattute, attraverso le cosiddette emissioni negative, cioè la rimozione della CO₂ dall'atmosfera per mezzo di deliberate azioni umane (sia tramite mezzi naturali che tecnologici). Solo in questo modo, rendendo le emissioni di CO₂ zero nette, sarà possibile ridurre la concentrazione di CO₂ nell'atmosfera e quindi bloccare il riscaldamento globale – in uno scenario di zero emissioni nette, infatti, la capacità di assorbimento di CO₂ tramite il ciclo naturale del carbonio non sarebbe utilizzata per controbilanciare il flusso antropogenico di CO₂ (che cesserebbe), bensì per ridurre lo stock.

Infine, *in terzo luogo*, esiste ancora un margine di emissioni positive che possiamo permetterci prima di azzerarle. Supponiamo ad esempio che l'obiettivo di mitigazione che riteniamo giusto, da un punto di vista morale, in quanto minimizza i rischi per le generazioni presenti e future, sia quello di contenere il riscaldamento globale entro la soglia di 1.5°C oltre i livelli pre-industriali (LPI): definiamolo obiettivo T (Target), dove $T \leq (1.5^\circ\text{C} + \text{LPI})$. Possiamo dunque chiederci a quanto ammonti la quantità di CO₂ che l'umanità, presente e futura, può ancora emettere, compatibilmente con l'obiettivo T, prima di raggiungere lo zero netto. La risposta fornita sulla base delle recenti stime IPCC (2021: 29)

²⁸ Fragnière 2016: 801.

²⁹ Cfr. IPCC 2021: 19-20.

³⁰ Cfr. Rockström *et al.* 2021.

³¹ Si veda Hausfather 2021a.

è circa 400Gt di CO₂ a partire dall'inizio del 2020, per una probabilità dei due terzi di raggiungere il suddetto obiettivo³².

Fatte queste premesse, possiamo formulare la seguente sequenza di affermazioni empiriche e normative:

- 1) In un dato segmento temporale t-t1, A è sempre individualmente libero di compiere l'azione X, generatrice di emissioni di CO₂, senza compromettere l'obiettivo di mitigazione T. Le emissioni generate da ciascuna X che A compie nel periodo t-t1, non importa quanto grandi siano, sono assorbibili attraverso il ciclo naturale del carbonio e/o controbilanciabili dalle cosiddette emissioni negative, e non determinano quindi di per sé un aumento della concentrazione di CO₂ nell'atmosfera. Ciò implica, come sostenuto dall'ICI, che X, analizzata in modo isolato, non è moralmente sbagliata.
- 2) In un dato segmento temporale t-t1, A non è mai collettivamente libero di compiere l'azione X, generatrice di emissioni di CO₂, senza compromettere l'obiettivo di mitigazione T. Ciò perché se tutti gli altri membri della collettività globale, B, C, D, ..., Z, compissero un certo numero di azioni X-equivalenti nello stesso segmento temporale, il saldo tra emissioni antropogeniche ed emissioni negative sarebbe superiore a zero. Un saldo positivo di emissioni di CO₂ ridurrebbe ulteriormente il carbon budget globale relativo all'obiettivo di mitigazione T.
- 3) Data l'esiguità del carbon budget globale relativo all'obiettivo di mitigazione T, e dato il fatto che un riscaldamento globale superiore o uguale a T sarebbe moralmente tragico, in quanto imporrebbe danni e sofferenze evitabili ad un numero enorme di esseri umani e non umani (oltre ovviamente a danni irreparabili agli ecosistemi), ne consegue che la collettività A...Z ha il dovere morale di ridurre le emissioni collettive fino a raggiungere lo zero netto (o quanto meno avvicinandovisi il più possibile, date le contingenze economiche e tecnologiche del momento).
- 4) Ogni singolo membro della collettività A...Z ha dunque il dovere morale di contribuire allo sforzo collettivo di mitigazione climatica, nonostante l'ICI;
- 5) Il punto 4 non implica, tuttavia, che tutte le azioni X di A, quantunque collettivamente non libere, siano moralmente sbagliate. La collettività A...Z può permettersi di mantenere un saldo positivo tra emissioni di CO₂ ed emissioni negative, fino all'esaurimento del carbon budget relativo all'obiettivo di mitigazione T. Inoltre, anche a decarbonizzazione avvenuta, la strategia di lunga tenuta dell'obiettivo T non prevede l'azzeramento completo delle

³² Se sottraiamo le emissioni globali avvenute nel corso del 2020, il carbon budget in questione si riduce a 360Gt (Hausfather 2021b).

emissioni di CO₂, bensì solo lo zero netto³³. Si pone dunque un chiaro problema distributivo, interno alla collettività A...Z, riguardo a chi e in quali circostanze abbia di volta in volta diritto ad appropriarsi di una parte delle emissioni compatibili con l'obiettivo di mitigazione T.

Compriamo a questo punto due esercizi di riduzione del campo argomentativo. Innanzitutto, tralasciamo qui la questione circa la tenuta climatica di lungo termine di un'economia decarbonizzata e ci soffermiamo invece sul problema distributivo afferente alla decarbonizzazione stessa, cioè su chi e quando abbia fondate ragioni di giustizia per appropriarsi di una quota delle emissioni di CO₂ che l'umanità può ancora permettersi nella fase di azzeramento netto delle emissioni di CO₂, ad una velocità compatibile con l'obiettivo di mitigazione T. Non entreremo neppure nella questione normativa afferente a quale sia il criterio distributivo specifico che dovrebbe applicarsi ai permessi di emissione, sui cui in tanti si sono espressi, raggiungendo conclusioni spesso divergenti³⁴. Secondo alcuni, i permessi di emissione dovrebbero essere assegnati in modo eguale, o su base statale, tenendo conto delle diversità demografiche, o addirittura su base individuale³⁵. Secondo altri, invece, ad ogni individuo dovrebbe essere garantito il minimo di emissioni necessario per la sopravvivenza, mentre tutte quelle che eccedono dovrebbero essere sottoposte a regime commerciale³⁶. Altri ancora ritengono che i livelli acquisiti di emissioni rappresentino una ragione *pro tanto* per avanzare pretesa su permessi di emissioni future³⁷.

Il punto che per noi è importante evidenziare è che la necessità di mantenere il cambiamento climatico entro limiti di rischio accettabili rende i permessi di emissione un bene scarso e rivale, e come tale oggetto di giustizia distributiva. Ed in questa ottica l'ICI è compatibile con il condizionamento del giudizio morale circa la singola azione inquinante X ad un'analisi preventiva circa la giusta distribuzione dei permessi di emissione. Il problema finale su cui vorremmo conclusivamente soffermarci, è se e come il singolo individuo possa comprendere se la sua azione X è compatibile con i permessi di emissione che può ritenere giusto utilizzare a scopi personali.

³³ Ovviamente, eventuali soluzioni di geo-ingegneria, come l'aspirazione di CO₂ direttamente dall'atmosfera amplierebbero maggiormente le emissioni di CO₂ compatibili con l'obiettivo <(1.5°C+LPI).

³⁴ Si veda Roser e Seidel 2017: 97-167.

³⁵ Si veda Caney 2012: 259-262. Gli egualitaristi delle emissioni si differenziano inoltre tra coloro che ritengono che le emissioni passate debbano pesare nell'assegnazione dei permessi rimanenti (Neumayer 2000, Torpman 2020) e coloro che invece sostengono che il principio di equità si applichi solo alle emissioni future (Vanderheiden 2008).

³⁶ Shue 2014, cfr. Odenbaugh 2010.

³⁷ Knight 2014.

3. La questione distributiva afferente alle emissioni collettivamente non libere

Consideriamo E_s come le emissioni totali che possono essere prodotte compatibilmente l'obiettivo di mitigazione T , laddove $T \leq (1.5^\circ\text{C} + \text{LPI})$. Il calcolo di E_s non richiede, come abbiamo visto, argomentazioni morali, ma si basa esclusivamente su proiezioni di rischio. È possibile circoscrivere due metodi per valutare l'ampiezza di E_s . Un primo metodo consiste nel quantificare il carbon budget globale relativo all'obiettivo T , e chiedersi entro quando sia previsto il suo esaurimento in uno scenario «business as usual», cioè in assenza di chiare e decise azioni di mitigazioni climatica. Tenendo conto che il carbon budget globale relativo a T equivale ancora a circa 400Gt di CO_2 e che il tasso globale di emissione di CO_2 è pari a circa 37Gt all'anno, ed è destinato a crescere nei prossimi anni in uno scenario «business as usual», il suddetto carbon budget verrebbe esaurito prima del 2030³⁸.

Un secondo metodo per avere contezza della quantità E_s è valutare quanto rapidamente dovremmo ridurre le emissioni globali di CO_2 – e più in generale di gas serra – per avere buone chance di raggiungere l'obiettivo T . Da 37Gt di CO_2 all'anno dovremmo passare allo zero netto entro il 2050 (ed al contempo da 51Gt di CO equivalente occorrerebbe raggiungere lo zero netto non oltre il 2070³⁹). Se consideriamo che il tasso annuale di emissione di CO_2 è cresciuto, in modo inesorabile, negli ultimi 70 anni, passando dalle 6Gt del 1950 alle 37Gt attuali, per raggiungere l'obiettivo T il tasso annuale di emissioni di CO_2 dovrebbe precipitare in modo rapido, ad una velocità equivalente a quella con cui è cresciuto finora, andando così a disegnare una curva a campana – ed il momento storico attuale dovrebbe essere il punto più alto di questa campana.

In estrema sintesi, il tasso annuale di emissione di CO_2 compatibile con l'obiettivo di mitigazione T è nettamente inferiore all'effettivo tasso annuale di emissione di CO_2 . Ciò semplifica enormemente il calcolo di $E_s(A)$, cioè delle emissioni che possono essere compiute dal singolo individuo A , nei limiti dell'obiettivo T . Esistono infatti due diversi approcci normativi applicabili al calcolo di $E_s(A)$. Il primo è un approccio atomistico, che vede i permessi di emissione come *distribuenda* isolati rispetto a qualsiasi considerazione socio-economica di più ampio respiro. Se, come abbiamo detto, restano a disposizione dell'umanità circa 400Gt di CO_2 , un ragionevole principio di distribuzione

³⁸ Si veda Ritchie e Roser 2020.

³⁹ La CO_2 equivalente è un'unità di misura che serve a misurare l'impatto dei diversi gas serra sul riscaldamento globale in termini di effetti climateranti equivalenti prodotti dalla CO_2 . Così, ad esempio, se ci vogliono X tonnellate di CO_2 a produrre gli effetti climateranti di 1 tonnellata di metano, la CO_2 equivalente di una tonnellata di metano è X .

atomistico è quello egualitario: 400Gt/la popolazione mondiale⁴⁰. È invece più complesso il calcolo di $Es(A)$ se adottiamo un approccio complessivo di giustizia all'assegnazione permessi di emissione; se riteniamo, cioè, che il valore di $Es(A)$ debba necessariamente essere funzione di una serie di specificazioni normative relazionali circa A ⁴¹.

Ad esempio, potremmo volere sapere quale sia il reddito annuale di A , perché ciò potrebbe darci la misura della perdita individuale di capacità indotta dal ridimensionamento marginale del carbon budget individuale. Un conto, cioè, è ridurre in modo sostanziale i permessi di emissione di chi ha reddito sufficiente a supplire con soluzioni ecologiche, che di solito costano di più o richiedono investimenti iniziali (pensiamo all'auto elettrica nel primo caso e ai sistemi fotovoltaici nel secondo). Molto diverso, invece, è ridurre i permessi di emissione di chi non può permettersi alternative non inquinanti.

In un approccio non atomistico alle emissioni, queste considerazioni potrebbero portarci alla conclusione che $Es(A) > Es(B)$, laddove il reddito di A è molto inferiore al reddito di B . Oppure si potrebbe voler prendere in considerazione il fatto che A viva in un paese con un record storico di emissioni più o meno alto. Se A , infatti, visse in un paese che storicamente ha inquinato meno degli altri e B , invece, in un paese che ha inquinato di più, B godrebbe di vantaggi economici indiretti derivanti dalle emissioni passate ingiuste (perché superiori alla media), e questo potrebbe compensare, almeno in parte, la perdita di benessere e/o di capacità derivante da permessi individuali di emissioni future inferiori alla media globale; così, ad esempio, si potrebbe accettare, in un'ottica intergenerazionale di giustizia socio-economica, che $Es(A) > Es(B)$, laddove il paese di origine e/o di lavoro di A è responsabile dell'appropriazione storica di una quota del carbon budget globale inferiore a quella del paese di B ⁴².

Purtroppo (per il clima e per noi tutti) però, le Es sono così limitate che per la quasi totalità degli esseri umani vale la relazione $Es(A) < E(A)$, indipendentemente da ogni considerazione normativa di tipo relazionale – dove $E(A)$ è l'insieme complessivo di emissioni causate da A nel corso dell'anno in uno scenario «business as usual», cioè in assenza di una chiara strategia, sia collettiva che individuale, di mitigazione climatica. Può cioè darsi il caso che per coloro che adottano un approccio non atomistico alla distribuzione delle emissioni, $Es(A) > Es(B)$; ed ovviamente la relazione tra $Es(A)$ ed $Es(B)$ è a somma zero, nel senso

⁴⁰ Data l'esiguità del carbon budget relativo all'obiettivo di mitigazione $\leq (1.5^\circ\text{C} + \text{LPI})$, non è necessario porre la questione della distribuzione egualitaria dei permessi in una prospettiva intergenerazionale.

⁴¹ Sulla differenza tra i due approcci si veda Caney 2012.

⁴² La stessa conclusione si potrebbe raggiungere anche con un approccio atomistico ed egualitario alla distribuzione dei permessi di emissione, che guardi alla distribuzione in un'ottica diacronica. Si veda Neumayer 2000 e Torpman 2021.

che se $Es(A)$ aumenta, restando invariate tutte le altre circostanze riguardanti gli altri individui del mondo, $Es(B)$ diminuisce. Tuttavia, le Es sono talmente limitate, che per quanto $Es(B)$ diminuisca, $Es(A)$ non potrà mai aumentare così tanto da approssimarsi a $E(A)$. Ciò significa che, indipendentemente da quante risorse abbia A e dal luogo in cui vive, le probabilità che A emetta in un dato segmento temporale più CO_2 di quanto individualmente compatibile con l'obiettivo T sono altissime.

In sintesi, il fatto che le emissioni di gas serra che l'umanità può ancora permettersi siano molto limitate ci consente di affermare in modo inequivoco (e indipendentemente da qualsiasi qualificazione normativa di tipo relazionale, come quella sopra schematicamente illustrata) che *tutti* devono ridurre in modo rapido e sostanziale le proprie emissioni individuali, se vogliamo davvero mirare all'obiettivo T . Il calcolo di $Es(A)$, a partire dal carbon budget globale relativo al suddetto obiettivo di mitigazione, è un metodo pratico per dimostrare che nessuno (o quasi) è collettivamente legittimato a mantenere inalterato il proprio trend individuale di emissione di gas serra.

Nessun individuo A conosce con esattezza a quante tonnellate di CO_2 (o di CO_2 equivalenti) $Es(A)$ corrisponda. Potrebbe provare ad approssimarsi al numero in un'ottica atomistica, ma, come abbiamo visto, ciò è impossibile se si associa il problema delle emissioni a più ampie questioni di giustizia socio-economica. Tuttavia, ciascun A sa che deve ridurre $E(A)$. Resta da chiarire di quanto. La questione è obiettivamente molto complessa, e può essere risolta solo per approssimazione. Non esistendo dati individuali precisi, l'unica possibilità è lasciare al singolo il compito di redigere un piano annuale di mitigazione climatica. Siccome è irrealistico pensare che A possa emettere CO_2 da gennaio fino a giugno, ad esempio, per poi cessare di emettere di CO_2 fino a gennaio dell'anno successivo, A dovrà necessariamente pianificare una strategia individuale di mitigazione climatica di medio o lungo periodo. Pertanto, fin dall'inizio dell'anno, A dovrà chiedersi se ogni X che prevede di compiere sia compatibile con le sue proiezioni di emissione nel corso dei mesi rimanenti dell'anno. In altri termini, A dovrà organizzarsi per fare in modo che la somma delle sue emissioni annuali sia uguale o inferiore a quella che ritiene essere la corretta quota annuale di $Es(A)$, cioè $Es(A_y)$. Per poter fare ciò dovrà pianificare che genere di apparecchiature acquistare, attraverso quali mezzi spostarsi, se e quanti viaggi fare, e così via. In questo modo, A potrà arrivare a determinare $Es(A_y)$ e, una volta fatto ciò, potrà capire se una data X rientra in $Es(A_y)$. Se la risposta è affermativa, A è distributivamente legittimato a compiere X , quantunque X sia un'azione collettivamente non libera rispetto all'obiettivo T . Se la risposta è invece negativa, A dovrà astenersi dal compiere X , e cedere il permesso morale di emissione a qualcun altro.

Si potrebbe volere obiettare che, seppure l'esiguità di Es renda superflua ogni qualificazione normativa di tipo relazionale circa A , l'obiettivo T debba essere combinato con delle soglie normative di tipo assoluto. Così, ad esempio, il

piano di mitigazione individuale di A deve necessariamente trovare un limite nel punto in cui un taglio marginale di emissioni individuali da parte di A implicherebbe una perdita di capacità tale da impedire ad A di soddisfare uno o più bisogni di base⁴³.

Non abbiamo qui lo spazio per entrare nel merito⁴⁴. Possiamo tuttavia osservare che, pur distinguendo tra emissioni di sussistenza ed emissioni non essenziali, e considerando le prime sempre legittime, la relazione $E_s(A) < E(A)$ continua a mantenersi vera per la grandissima maggioranza dei cittadini dei paesi sviluppati e anche per molte persone che vivono in contesti meno sviluppati⁴⁵. Tale relazione è dunque sufficiente a dimostrare che la quasi totalità delle emissioni non essenziali è moralmente sbagliata in una prospettiva distributiva, seppure nessuna di queste singole emissioni causi una variazione marginale negativa di utilità.

Conclusioni

Nella prima parte dell'articolo abbiamo sostenuto che ciascuno è individualmente libero di emettere CO₂, compatibilmente con l'obiettivo di mitigazione $T \leq (1.5^\circ\text{C} + \text{LPI})$, in quanto ogni singola emissione di CO₂ è riassorbibile attraverso il ciclo naturale del carbonio e/o controbilanciabile dalle cosiddette emissioni negative. Ciò dimostra che l'argomento dell'inefficienza causale individuale (ICI) è logicamente corretto. Abbiamo quindi difeso l'ICI dall'obiezione logica secondo cui una disutilità collettiva non può originarsi da azioni a variazione marginale nulla di utilità.

Nella seconda parte dell'articolo abbiamo invece argomentato che il singolo non è mai collettivamente libero di emettere CO₂, compatibilmente con l'obiettivo di mitigazione T. Ciò perché per ogni dato obiettivo di mitigazione climatica esiste un carbon budget globale, ed ovviamente più ambizioso è l'obiettivo, più ristretto è il relativo carbon budget. Ciò pone la questione delle emissioni individuali su un piano distributivo, anziché di rapporto causale diretto tra azione inquinante e danno climatico. Le emissioni collettive ancora compatibili con l'obiettivo di mitigazione $T \leq (1.5^\circ\text{C} + \text{LPI})$ – e misurabili in termini di carbon budget globale relativo a questo obiettivo – sono così limitate che il problema distributivo è molto più semplice di come appare.

Nella parte finale dell'articolo, abbiamo affrontato la questione di chi, e fino a che punto, abbia diritto di appropriarsi di una quota del carbon budget globale

⁴³ Cfr. Shue 2014.

⁴⁴ Abbiamo iniziato a farlo in Pirni e Buizza 2022, prospettando proposte per una preliminare agenda di *policies* specifiche.

⁴⁵ Si veda Nolt 2011.

relativo all'obiettivo di mitigazione T. Abbiamo argomentato che, pur volendo adottare un approccio ampio di giustizia socio-economica alla distribuzione dei permessi di emissione del carbon budget globale, nessuna specificazione normativa di tipo relazionale (es. differenze di reddito, ingiustizia climatica storica, etc.) basta a fornire ragioni morali per cui i singoli non debbano farsi carico, non solo sul piano politico ma anche su quello individuale, della sfida collettiva e globale della mitigazione climatica.

Bibliografia

ALLEN, J.

- 2021, *Net-Zero, Carbon-Neutral, Carbon-Negative ... Confused By All The Carbon Jargon? Then Read This*, “The Conversation”, 12 gennaio, <https://Theconversation.com/Net-Zero-Carbon-Neutral-Carbon-Negative-Confused-By-All-The-Carbon-Jargon-Then-Read-This-151382>.

BAATZ, C.

- 2014, *Climate Change And Individual Duties To Reduce Ghg Emissions*, “Ethics, Policy & Environment”, 17: 1-19.

BANKS, M.

- 2013, *Individual Responsibility For Climate Change*, “Southern Journal Of Philosophy”, 51: 42-66.

BROOME, J.

- 2019, *Against Denialism*, “The Monist”, 102: 110-129.

BUIS, A.

- 2019, *A Degree Of Concern: Why Global Temperatures Matter*, “Nasa - Global Climate Change”, 19 giugno, <https://Climate.nasa.gov/News/2865/A-Degree-Of-Concern-Why-Global-Temperatures-Matter/>.

BURELLI, C., PALA, D.

- 2020, *The Environmental Crisis And Its Injustice. An (Inevitably Short) Introduction*, “Rivista Di Estetica”, 75: 3-16.

CANEY, S.

- 2012, *Just Emissions*, “Philosophy & Public Affairs”, 40: 255-300.

CASSETTA, E.

- 2015, *The Values Of Biodiversity. An Introduction*, “Rivista Di Estetica”, 59: 3-13.

COHEN, G.A.

- 1988, *History, Labour And Freedom: Themes From Marx*, Oxford, Clarendon Press.

CORVINO, F.

- 2022, *The Disaggregation Of Climate-Induced Harm: An Impossible Undertaking For Utilitarians*, “Teorema”, 41: 29-50.

- 2019, *Republican Freedom In The Labour Market: Exploitation Without Interpersonal Domination*, “Theoria: A Journal Of Social And Political Theory”, 66: 103-131.

CRIPPS, E.

- 2013, *Climate Change And The Moral Agent: Individual Duties In An Interdependent World*, Oxford, Oxford University Press.

- Echa (European Chemical Agency), <https://ChemicalsInOurLife.echa.europa.eu/Global-Warming-And-Chemicals>.
- FIALA, A.
- 2010, *Nero's Fiddle: On Hope, Despair, And The Ecological Crisis*, "Ethics & The Environment", 15: 51-68.
- FRAGNIÈRE, A.
- 2016, *Climate Change And Individual Duties*, "Wires Climate Change 2016", VII: 798-814.
- GARDINER, S. M., MCKINNON, C., FRAGNIÈRE, A. (eds)
- 2020, *The Ethics Of "Geoengineering" The Global Climate: Justice, Legitimacy And Governance*, London, Routledge.
- HAUSEATHER, Z.
- 2021a, *Will Global Warming 'Stop' As Soon As Net-Zero Emissions Are Reached?*, "Carbon Brief", 29 aprile, <https://www.carbonbrief.org/Explainer-Will-Global-Warming-Stop-As-Soon-As-Net-Zero-Emissions-Are-Reached>.
 - 2021b, *Analysis: What The New IpcC Report Says About When World May Pass 1.5C And 2C*, "Carbon Brief", 10 agosto, <https://www.carbonbrief.org/Analysis-What-The-New-IpcC-Report-Says-About-When-World-May-Pass-1-5C-And-2C>.
 - 2020, *Analysis: When Might The World Exceed 1.5C And 2C Of Global Warming?*, "Carbon Brief", 14 dicembre, <https://www.carbonbrief.org/Analysis-When-Might-The-World-Exceed-1-5C-And-2C-Of-Global-Warming>.
- HILLER, A.
- 2011, *Climate Change And Individual Responsibility*, "The Monist", 94: 349-368
- IPCC
- 2022, *Climate Change 2022: Impacts, Adaptation and Vulnerability - Summary for Policymakers*, https://www.ipcc.ch/report/ar6/wg2/downloads/report/IPCC_AR6_WGII_SummaryForPolicymakers.pdf.
 - 2021, *Climate Change 2021: The Physical Science Basis - Summary For Policymakers*, https://www.ipcc.ch/Report/Ar6/Wg1/Downloads/Report/IpcC_ar6_wgi_spm_final.pdf#Page=33.
 - 2018, *Global Warming Of 1.5°C. An IpcC Special Report On The Impacts Of Global Warming Of 1.5°C Above Pre-Industrial Levels And Related Global Greenhouse Gas Emission Pathways, In The Context Of Strengthening The Global Response To The Threat Of Climate Change, Sustainable Development, And Efforts To Eradicate Poverty*, <https://www.ipcc.ch/Sr15/>.
- JAMIESON, D.
- 2015, *Responsibility And Climate Change*, "Global Justice: Theory, Practice, Rhetoric", 8: 23-42.
- KINGSTON, E., SINNOTT-ARMSTRONG, W.
- 2018, *What's Wrong With Joyguzzling?*, "Ethical Theory And Moral Practice", 21: 169-186.
- KNIGHT, C.
- 2014, *Moderate Emissions Grandfathering*, "Environmental Values", 23: 571-592.
- MACLEAN, D.
- 2019, *Climate Complicity And Individual Accountability*, "The Monist", 102: 1-21.

- MALTAIS, A.
- 2013, *Radically Non-Ideal Climate Politics And The Obligation To At Least Vote Green*, “Environmental Values”, 22: 589-608.
- MENGA, F.
- 2021, *L'emergenza del futuro: i destini del pianeta e le responsabilità del presente*, Roma, Donzelli.
- MERCALLI, L.
- 2019, *Il clima che cambia. Perché il riscaldamento globale è un problema vero, e come fare per fermarlo*, Milano, Bur Rizzoli.
- NEUMAYER, E.
- 2000, *In Defence Of Historical Accountability For Greenhouse Gas Emissions*, “Ecological Economics”, 33: 185-192.
- NOLT, J.
- 2011, *How Harmful Are The Average American's Greenhouse Gas Emissions?*, “Ethics, Policy & Environment”, 14: 3-10.
- ODENBAUGH, J.
- 2010, *Subsistence Versus Sustainable Emissions? Equity And Climate Change*, “Environmental Philosophy”, 7: 1-15.
- PARFIT, D.
- 1984, *Reasons And Persons*, Oxford, Oxford University Press.
- PEARCE, F.
- 2016, *What Would A Global Warming Increase Of 1.5 Degrees Be Like?*, “Yale Environment 360”, 16 giugno, https://E360.Yale.edu/Features/What_would_a_global_warming_increase_15_degree_be_like.
- PELLEGRINO, G.
- 2018, *Robust Individual Responsibility For Climate Harms*, “Ethical Theory And Moral Practice”, 21: 811-823.
- PERSSON, I.
- 2017, *Climate Change-The Hardest Moral Challenge?*, “Public Reason”, 8: 3-13.
- PIRNI, A.
- 2019, *Overcoming The Motivational Gap: A Preliminary Path To Rethinking Intergenerational Justice*, “Human Affairs”, 29: 286-296.
 - 2021, *Beyond Diachronic Indifference? Grounding The Normative Commitment Towards Intergenerational Justice*, “Critical Review Of International Social And Political Philosophy”, 24: 1-16.
- PIRNI, A., BUIZZA, R.
- 2022, *The Role Of Individuals And Institutions To Address Climate Change. Reshaping A Comprehensive Ethical And Political Challenge*, Draft Paper.
- PIRNI, A., CORVINO, F. (a cura di)
- 2019, *La giustizia intergenerazionale in un'epoca di crescenti disuguaglianze*, “Lessico Di Etica Pubblica”, 2.
- PIRNI, A., SGHIRINZETTI, M.
- 2014, *Tra dovere e responsabilità. Un rinnovato e atteso dialogo*, “Lessico Di Etica Pubblica”, 2: I-XVI.

- PONGIGLIONE, F.
- 2012, *The Key Role Of Causal Explanation In The Climate Change Issue*, “Theoria. Revista De Teoría, Historia Y Fundamentos De La Ciencia”, 27: 175-188.
 - 2015, *La responsabilità morale dell'individuo nell'azione collettiva: il caso dei cambiamenti climatici*, “Iride”, 28: 5-32.
- PONGIGLIONE, F., SALA, R.
- 2018, *Migranti climatici. Una nuova categoria di migranti?*, “La società degli individui”, 61: 74-88.
- RITCHIE, H., ROSER, M.
- 2020, *Co₂ And Greenhouse Gas Emissions – Co₂ Emissions*, “Ourworldindata”, <https://ourworldindata.org/Co2-Emissions>.
- ROCKSTRÖM, J., BERINGER, T., HOLE, D., GRISCOM, B., MASCIA, M.B., FOLKE, C., CREUTZIG, F.
- 2021, *Opinion: We Need Biosphere Stewardship That Protects Carbon Sinks And Builds Resilience*, “Proceedings Of The National Academy Of Sciences”, 118: E2115218118.
- ROSER, D., SEIDEL, C.
- 2017, *Climate Justice: An Introduction*, Abingdon, Routledge.
- SANGIOVANNI, A.
- 2018, *Structural Injustice And Individual Responsibility*, “Journal Of Social Philosophy”, 49: 461-483.
- SARDO, M.C.
- 2020, *Responsibility For Climate Justice: Political Not Moral*, “European Journal Of Political Theory”, Online First: 1-25.
- SHUE, H.
- 2021, *The Pivotal Generation: Why We Have a Moral Responsibility to Slow Climate Change Right Now*, Princeton, Princeton University Press.
 - 2014, *Climate Justice: Vulnerability And Protection*, Oxford, Oxford University Press.
 - 2015, *Historical Responsibility, Harm Prohibition, And Preservation Requirement: Core Practical Convergence On Climate Change*, “Moral Philosophy And Politics”, 2: 7-31.
- SINNOTT-ARMSTRONG, W.
- 2005, *It's Not My Fault: Global Warming And Individual Moral Obligations*, in W. Sinnott-Armstrong, E.R. Howarth (eds), *Perspectives On Climate Change*, Amsterdam, Elsevier.
- TORPMAN, O.
- 2021, *Isolationism And The Equal Per Capita View*, “Environmental Politics”, 30: 357-375.
- VANCE, C.
- 2016, *Climate Change, Individual Emissions, And Foreseeing Harm*, “Journal Of Moral Philosophy”, 14: 562-584.
- VANDERHEIDEN, S.
- 2008, *Atmospheric Justice: A Political Theory Of Climate Change*, New York, Oxford University Press.

Corrispondenza, lavori proposti per la stampa,
libri per recensioni e riviste in cambio indirizzare a:

RIVISTA DI ESTETICA

Università di Torino, Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione
via sant'Ottavio 20 - 10124 Torino
tel. +39.011.6703738
redazionerivistadiestetica@gmail.com
<https://labont.it/publications/?c=/rivista-di-estetica/>

Abbonamenti 2022

79 Aesthetics of Contemporary Work
edited by Angela Condello, Tiziano Toracca, Zhao Kuiying

80 Rethinking Through Art: East and West
edited by Xiao Ouyang, Tiziana Andina

81 The Aesthetics of Idealism.
Facets and Relevance of a Theoretical Paradigm
edited by Giovanna Pinna, Serena Feloj, Robert Clewis

	ITALIA	ESTERO
EDIZIONE CARTACEA	€ 100,00	€ 150,00
EDIZIONE DIGITALE	€ 50,00	€ 50,00
EDIZIONE CARTACEA + DIGITALE	€ 125,00	€ 175,00

Per informazioni abbonamenti@rosenbergesellier.it

I singoli fascicoli sono acquistabili dal sito www.rosenbergesellier.it
sia in versione cartacea sia in versione digitale.

Sul sito sono acquistabili anche i singoli articoli in versione digitale,
al prezzo di € 7,00

Per richiedere annate e fascicoli arretrati non ancora disponibili sul sito:
clienti@rosenbergesellier.it

La «Rivista di estetica» è presente anche sulla piattaforma OpenEdition Journals
all'indirizzo <https://journals.openedition.org/estetica/>

Per ogni ulteriore informazione rivolgersi a:

Rosenberg & Sellier / tel. +39.011.0674847 / rde@rosenbergesellier.it

© 2022 Rosenberg & Sellier



Rosenberg & Sellier è un marchio registrato
utilizzato per concessione della società Traumann s.s.

Registrazione presso il Tribunale di Torino, n. 2845 del 7.2.1979
Proprietario: Ugo Gianni Rosenberg
Direttore responsabile: Tiziana Andina
Editore: LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl, via Carlo Alberto 55 - 10123 Torino

www.rosenbergesellier.it

ISSN 0035-6212
ISBN 9791259931160



9 791259 931160
EURO 36,00

COVER DESIGN / PPAAL.IT

Rosenberg & Sellier

Rivista di Estetica

80

DIRETTORE

TIZIANA ANDINA

INDICE

XIAO OUYANG, TIZIANA ANDINA,
Introduction: Think Through Art Globally
AI XIN, Kandinsky's *Composition And* Zheng
Xie's *Bamboo: An Aesthetic*
Dialogue Between Western And Eastern
Abstractionism
RUDI CAPRA, Suna No Bi 砂の美. **A Critical**
Appreciation Of Sand In Japanese
Karesansui 枯山水 **Gardens**
DAVID E. COOPER, **Music, Nature And**
Transcendence
MASSIMILIANO LACERTOSA, **Ripensare**
l'esperienza estetica attraverso lo Zhuangzi
PENG FENG, **Danto's Indiscernibility: An**
Intercultural Interpretation
PIER ALBERTO PORCEDDU CILIONE, **Singing**
Trees. Note Su Tōru Takemitsu

VARIA

GIULIA LASAGNI, **Two Interpretations of**
Gilbert's Plural-Subject Account
GERMANA PARETI, **Bordi. Un confronto tra**
arte, filosofia e psicologia
VALERIA MARTINO, **Sono una di voi. Il**
soggetto delle azioni transgenerazionali
FAUSTO CORVINO, ALBERTO PIRNI, **L'etica**
del cambiamento climatico alla prova
dell'inefficacia causale individuale:
discutendo la libertà collettiva di emissione
di gas serra rispetto all'obiettivo di 1.5°C

Over the centuries, art has been a prominent form of cultural exchange between the East and the West – a role that has become even more prominent in the last three hundred years. Western painting and music introduced by European missionaries have shaped the tastes of the Chinese imperial courts since the 17th century. The “Chinoiserie” style inspired by Chinese aesthetics contributed a great deal to the dynamics of the 18th-century European art-world. Japanese *Ukiyo-e* – the art of the “floating world” – is believed to have had a significant impact on the Impressionists. It therefore comes as no surprise that contemporary artists from the East and the West have formed a collaborative creative community. While more and more art historians are shifting part of their research interest to the Eastern art traditions, looking into them in their own right or investigating art history in a greater trans-cultural context, many philosophers of art still remain relatively reluctant to either philosophize about art from a cross-cultural perspective, or try to conceptualize its central issues by drawing on diverse cultural experiences and studies of non-Western art history.

This issue of *Rivista di Estetica* aims to offer some grounds for rethinking the fundamental philosophical questions about art within a cross-cultural context.