

Recensioni, rassegne, autopresentazioni, note

Recensione

Julia Beauquel, *Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l'expression*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015 e *L'affranchissement philosophique de la danse*, "Cahiers philosophiques", n. 1 (2016), pp. 75-93

Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l'expression e *L'affranchissement philosophique de la danse* di Julia Beauquel si configurano come un'esortazione efficace a interrogarsi filosoficamente sulla peculiare pratica artistica che rende quello tra arte e filosofia un incontro fluido, capace di smussare le dicotomie tra mente e corpo, ragione e passione, teoria e pratica, di cui è precipuo compito dell'Estetica mettere in luce la continuità. Impegnarsi per un'estetica della danza significa rispondere al richiamo di un'arte performativa come la danza portando a compimento quell'atto di restituzione della fisionomia dell'*homo aestheticus* che un corpo danzante esibisce con sorprendente icasticità.

Fin dal principio Beauquel mostra come la rigidità del procedere dualistico del pensiero ceda al contatto con la fluidità teriscorea e con docile arrendevolezza lasci che gli opposti, anziché contrapporsi tra loro, traggano nutrimento gli uni dagli altri; ciò avviene quotidianamente nella pratica artistica della danza in cui "il faut être solide sur ses appuis pour mieux s'élever, plier les jambes afin de sauter, se sentir 'ancré dans le sol' pour trouver l'équilibre sur pointes ou demi-pointes et maintenant une partie du corps pour permettre la juste qualité de relâchement et de souplesse d'une autre" (Beauquel 2015: 10-1).

Nel dissolvere il procedere dualistico del pensiero la danza configura l'indagine filosofica orientandola verso la consistenza reale, né astratta né "disincarnata", dei concetti filosofici: essa mette in scena il sinergico intreccio tra percezione sensibile e cognizione nella misura in cui il danzatore si serve simultaneamente di punti di riferimento uditivi, visuali, tattili, cinestetici e cognitivi inaugurando nell'esattezza

di ogni gesto un'apertura alla possibilità di essere affetto, un offrirsì all'"altro", operando ai limiti dell'ignoto, quel fecondo punto d'abbrivio del processo di significazione in cui si compie sia la creazione artistica che l'indagine filosofica.

Danza e filosofia si attraggono reciprocamente generando una fruttuosa interdipendenza: la prima "dà a pensare" poiché rivitalizza il pensiero restituendo l'incedere filosofico al cammino della sensibilità nell'esibire il processo di creazione di senso e contraddistingue la riflessione speculativa che, a sua volta, sotto la spinta vivificante della danza, fa rifulgere la valenza estetico-filosofica di quest'ultima.

Su questo fruttuoso incontro di reciproca sollecitazione e appagamento si innesta l'indagine di Beauquel, che prende le mosse da una concezione eminentemente filosofica della danza, definita una "manifestation emblématique de la nature humaine" (Beauquel 2015: 19) che esorta a sondare la specificità dell'umano attraverso l'esplorazione delle nozioni di corpo, spirito, emozione, intento, azione, significazione, libertà e determinismo performati nel loro intrecciarsi dalla corporeità espressiva "danzante".

Ad avviso di Beauquel non si tratta di conferire stabilità alla danza studiando i modi con cui garantirne la conservazione nel tempo ma di enucleare le modalità operative di un'arte considerata innanzitutto come *poiesis*, "art produisant des oeuvres [...] activité praxique et [...] activité poétique" (Beauquel 2015: 17), che opera ordinando gesti espressivi in un "ensemble d'action signifiante" (Beauquel 2015: 22) tale da:

améliorer et accroître la compréhension que nous avons de la réalité sous divers aspects [...]. L'art choréographique stimule et enrichit notre rapport cognitif au monde [...] nous pouvons connaître la réalité à travers la danse [...] Loin d'être deux mondes incommensurables [...] la danse et la philosophie [...] s'alimentent l'une l'autre [...] il nous permettons de saisir, d'interroger voire de récuser certains thèses fondamentale dualistes, matérialistes, causalistes et incompatibilistes. (Beauquel 2015: 22-3)

Se la danza, "réalité artefactuelle protéiforme" (Beauquel 2015: 30), è un processo poetico significativa intrinsecamente dinamico ed eternamente cangiante e quindi continuamente sfuggente, la prospettiva di cristallizzarne l'identità nella stretta presa delle condizioni necessarie e sufficienti richieste dal modo tradizionale di formulare una definizione sembra, ad avviso dell'autrice, un'impresa "obsoleta". Tuttavia l'interrogarsi sul peculiare statuto ontologico della danza si

impone in modo ineludibile e Beauquel, che dedica i primi tre capitoli del volume alla dimensione ontologica di tale arte, struttura la sua indagine a partire da una prospettiva singolare: anziché domandarsi “Che cos’è la danza?” ricercandone la natura o l’essenza, si chiede: “Quand y-a-t’il danse?” (Beauquel 2015: 29) sondando le modalità in cui i movimenti ordinari giungono a “funzionare esteticamente” tramutandosi in danza. Il presupposto e il risultato di tale *modus operandi* è l’identificazione di tale arte con un “fare” poetico significante, “opera coreografica” e non “danza” perché la sua natura relazionale fa della dimensione spaziale una componente indispensabile dell’ontologia tersicorea. Per questo motivo Beauquel dichiara che definire tale ontologia significa fornire una “circonscription précise du champ choréographique” (Beauquel 2015: 12) e non semplicemente rivendicare lo statuto artistico della danza.

Alla natura poliedrica dell’opera coreografica corrisponde una varietà caleidoscopica di definizioni ciascuna delle quali pone l’accento su un aspetto rilevante di tale arte. Beauquel soppesa le principali definizioni di danza sottolineandone i vantaggi e i limiti (evidenti soprattutto nei tentativi di ancorare la definizione della danza alle condizioni necessarie e sufficienti).

Un caso emblematico è costituito dall’essenzialismo, che comprende la cosiddetta “teoria estetica dell’arte” secondo la quale definire la danza implica coglierne le proprietà essenziali, e individua queste ultime con quelle qualità manifeste, formali e strutturali percepite direttamente e in modo del tutto indipendente dal contesto che le ha generate.

Se da un lato la teoria estetica dell’arte valorizza la componente sensibile-percettiva della danza, l’eccessiva attenzione all’apprezzamento estetico individuale fa assumere all’arte tersicorea la fragile consistenza del soggettivismo e del relativismo e, soprattutto, le impedisce di coglierne la valenza cognitiva, evidente nel processo di creazione e di trasmissione di significati così da non riuscire a caratterizzare nella sua interezza l’esperienza estetica.

A questo approccio si contrappone l’anti-essenzialismo che, sulla scorta dell’affermazione di Morris Weitz, secondo cui le opere d’arte sono un concetto “aperto” in senso wittgensteiniano, continuamente soggetto a sempre nuove configurazioni, rinuncia al tentativo di fornire una definizione di danza a partire dall’enucleazione di proprietà essenziali comuni a tutte le opere coreografiche. Sulla scorta della concezione della “somiglianza familiare” delle *Philosophische Unter-*

suchungen wittgensteiniane, la filosofia deve limitarsi a descrivere gli usi del concetto di danza ravvisando somiglianze tra le sue differenti istanze.

In questo modo, pur sottraendo l'arte tersecorea dal giogo delle condizioni necessarie e sufficienti, viene meno la "presa" sulla sua dimensione ontologica nella misura in cui da un lato focalizzarsi sugli usi linguistici del concetto di danza non fornisce informazioni relative al suo statuto ontologico e, dall'altro, la natura vaga della nozione di somiglianza la priva di quella "potenza normativa" necessaria per delineare la specificità della danza che verrebbe maggiormente messa in luce appellandosi alle circostanze in cui si riscontrano usi simili del concetto di danza.

Una mossa ancora più decisiva contro l'essenzialismo proviene dalle teorie che fanno della dimensione contestuale la cifra caratteristica della danza, restituendone un concetto ancora più ampio. Infatti, ritenendo che "*le contexte de l'événement dans lequel se situe le mouvement est plus important que la nature du mouvement lui-même*" (Beauquel 2015: 67), Noel Carroll e Sally Banes riconoscono a *Room service* di Yvonne Rainer, in cui i danzatori eseguono una serie di movimenti della vita quotidiana (come salire e scendere da una scala o portare dentro e fuori dalla scena dei materassi), lo *status* di opera coreografica in quanto rendono "percepibili" delle attività ordinarie trasformandole in oggetto privilegiato d'osservazione.

Nel solco del contestualismo si iscrive il pensiero di Arthur Danto che sostiene che una caratteristica delle opere d'arte sia che esse non si possono discernere dal punto di vista percettivo dagli oggetti quotidiani poiché ciò che rende tale un'opera d'arte è il contesto storico-artistico in cui sono collocate. Per identificare un'opera d'arte si deve semplicemente essere in possesso di una buona conoscenza delle teorie e della storia dell'arte.

Si tratta di ripercorrere la "linea genetica" attraverso una "narrazione storica" che la riconduca alla tradizione storico-artistica a cui inerisce; la fruizione artistica non può pervenire alla piena comprensione dell'opera di cui si perde la valenza cognitivo-culturale in quanto "simbolo" dell'epoca in cui è stata creata.

Il contestualismo, tuttavia, rischia di "sovraintellettualizzare" la danza poiché si focalizza principalmente sull'elaborazione di una narrazione storica senza fornire i criteri con cui valutare la narrazione appropriata. Inoltre, il fatto che un'opera coreografica costituisca un simbolo di un'epoca non è sufficiente per considerare un'opera come

Room service un'opera coreografica mostrando come anche al contestualismo sembri sfuggire la specificità della danza.

Le teorie disgiuntive dell'arte attuano una strategia più incisiva per enucleare lo statuto ontologico della danza; tali teorie, che riprendono la nozione di somiglianza adottata dall'anti-essenzialismo, assegnano a un'opera artistica lo *status* di opera coreografica sulla base della somiglianza a un'opera di danza paradigmatica che, pur non essendo superiore alle opere che vengono rapportate a essa, costituisce un punto di riferimento indispensabile. Le sue caratteristiche, ritenute prototipiche delle opere coreografiche, consentono di rendere maggiormente vincolante sotto il profilo normativo la nozione di somiglianza; in questo modo opere di danza particolarmente distanti da quella paradigmatica possono tuttavia essere comprese nell'arte tersicorea. Le teorie disgiuntive, tuttavia, non giustificano in maniera soddisfacente i criteri di selezione delle opere e dei loro aspetti prototipici.

Beauquel si mostra pertanto a favore di una teoria *cluster* che identifica le opere di danza sulla base di una serie di caratteristiche non individualmente necessarie ma congiuntamente sufficienti, ovvero tali per cui il possesso di alcune di esse (l'evidenza della dimensione spazio-temporale, l'espressività e il fatto di veicolare significati complessi) è sufficiente per considerare una coreografia un'opera di danza.

Questo approccio, pur condividendo il principio di fondo delle teorie disgiuntive, gode di una maggiore normatività (certi aspetti devono necessariamente essere presenti affinché un'opera sia coreografica) e non presenta la problematicità che deriva dalla scelta di un'opera paradigmatica; inoltre, le diverse proprietà coreografiche intercettano i tratti specifici della danza, che sono sensibili, cognitivi, formali e contestuali.

Aderendo a questo approccio che coglie la danza nel suo trasfigurare i movimenti ordinari in movimenti coreografici, Beauquel ritiene opportuno approfondire le modalità con cui i movimenti coreografici "funzionano esteticamente" ricorrendo al funzionalismo formulato da Nelson Goodman: i movimenti diventano coreografici poiché sono simboli che esemplificano proprietà "letterali" (velocità, leggerezza, precisione) e proprietà "metaforiche" (tratti del carattere, emozioni) tramite una varietà gestuale che li rende semanticamente "densi" al punto da recare tutti i tratti definiti da Goodman "sintomatici" dell'estetico.

L'attrattività della teoria goodmaniana risiede dunque nel mettere in relazione il processo di simbolizzazione con la presenza sinergica e simultanea di forma e contenuto, proprietà esterne e proprietà interne; applicare tale concezione alla danza induce a coglierne la natura relazionale e dunque fortemente rilevante dal punto di vista estetologico:

La danse est étrangère à ces dichotomie terminologiques parce que sa nature est typiquement relationnelle. Son médium étant le corps en mouvement, elle réunit des propriétés spatiales et temporelles, physiques et mentales et rend indissociable ce qui serait de l'ordre de la forme d'une part et d'autre part de l'ordre du contenu, de la signification. Les mouvements *incarnent* leur signification tout en y faisant référence [...] tout mouvement est en relation avec le chorégraphe qui l'a conçu, le danseur qui l'exécute, le contexte dans lequel il est effectué, le spectateur qui l'observe. (Beauquel 2015: 104)

Se la peculiarità della danza consiste nella sua dimensione relazionale, un'ontologia della danza appare possibile mettendo in relazione il funzionalismo goodmaniano con il realismo estetico, che nell'esperienza estetica vede operare simultaneamente aspetti cognitivi, percettivi, affettivi ed emozionali. Essa comprende forme moderate di contestualismo ed essenzialismo secondo cui ciò che rende tale un'opera di danza è il fatto che le proprietà esemplificate dai movimenti coreografici siano precipuamente estetiche, ovvero reali e relazionali. Si tratta di caratteristiche che, pur dipendendo dalle proprietà fisiche dei danzatori e variando insieme a esse ("co-variazione"), sono irriducibili a queste ultime e si originano da una "soppravvenienza" estetica, ovvero dall'instaurarsi di una "relation logique de survenance entre les propriétés physiques ou psycho-phénoménales et les propriétés esthétiques" Beauquel 2015: 113). Gli spettacoli di danza presentano dunque un'ontologia "stratificata" che vede sopraggiungere alle proprietà spaziali e formali dei movimenti fisici le proprietà "relazionali" (intenzionali, stilistiche, storiche e culturali), a cui si sovrappongono le proprietà valutative che caratterizzano le opere d'arte in termini di semplicità o giustezza.

La nozione di sopravvenienza rende dunque tangibile la consistenza ontologica dell'arte tersicorea come "sostanza artefattuale" la cui peculiarità risiede nell'intreccio relazionale tra proprietà fisiche basilari, proprietà contestuali e proprietà estetiche.

Ciò che rende la danza un terreno fertile per il pensiero estetico-filosofico è proprio la sua natura relazionale che, ad avviso di Beau-

quel, deriva primariamente dal fatto che il movimento coreografico è un'espressione "corporea" delle relazioni spazio-temporali tale per cui "aussi bien pour les danseurs que pour les spectateurs cet art stimule la perception de relations spatiales" (Beauquel 2015: 121). I movimenti di chi danza sono infatti inseparabili dallo spazio e dal tempo in modo tale che, attraverso di essi, danzatore e osservatore affinano la percezione stessa dello spazio. Beauquel riprende infatti la concezione di spazio proposta da Henri Poincaré, secondo cui lo spazio è "le résultat de la relation ente nos expériences motrices et sensibles avec le monde environnant" Beauquel 2015: 125), frutto dello scambio relazionale tra movimento, sensibilità e ambiente. Sottolineare la natura relazionale della danza dà risalto alla pluralità dinamica e cangiante che contraddistingue l'arte tercorea e che fa sì che essa costituisca una costante "sfida" all'ontologia.

La disamina dell'espressione coreografica che viene condotta nella seconda parte del volume dispiega appieno la capacità dell'arte tercorea di superare il dualismo filosofico più significativo, quello tra mente e corpo, privilegiando la sfera cognitiva (associata alla razionalità, l'oggettività, l'attività e la libertà) e screditando la sfera corporea (sensibile, affettiva, passiva, emotiva e soggettiva). La danza, che si fonda sul sinergico intreccio tra sensibilità e razionalità, è una prova tangibile della fallacia di queste antinomie.

La danza, a lungo identificata con l'arte dell'espressione corporea e dunque emotiva e irrazionale, ha invece, al pari dell'emotività, una precipua razionalità; emozioni e movimento coreografico (accomunati dal movimento in quanto entrambi derivanti dal latino *movere*) sono "ragionevoli" e giusti nella misura in cui sono adeguati rispettivamente al contesto in cui emergono e al significato che esprimono.

Ad avviso di Beauquel la nozione di espressività coreografica suscita due tendenze opposte: da un lato esorta a distinguere forma espressiva e contenuto espresso, aderendo così a una posizione dualistica, dall'altro induce a identificare la danza con la sua forma espressiva, in base a una concezione monistica. Ad avviso di Beauquel tale confusione dipende dalla natura stessa dell'espressività coreografica che concerne sia l'attività creatrice "transitiva" e "fabbricatrice", inducendo ad appoggiare la tesi dualistica, sia l'azione "immanente" alla danza, relativa alle singole esecuzioni interpretative presentate al pubblico, favorendo pertanto una concezione monistica.

La stessa ambivalenza si riscontra a proposito della significazione: secondo le teorie espressioniste la si trova al di fuori della danza, che

è il suo *medium* espressivo contingente, ed è del tutto indipendente da essa, mentre per i fautori delle teorie formaliste la significazione coincide con l'armonizzazione dei movimenti coreografici ed è intrinseca all'opera di danza. Beauquel, che rifiuta la scelta tra monismo e dualismo, e che nega che le due teorie della significazione coreografica colgano appieno tale nozione, preferisce enucleare l'espressività coreografica ricorrendo nuovamente alla nozione di esemplificazione metaforica introdotta da Goodman. I movimenti coreografici "incarnano" le emozioni che esprimono, ovvero le possiedono metaforicamente e simultaneamente si riferiscono a essi.

La posizione di Beauquel è in forte contrasto con la teoria classica dell'espressività secondo la quale l'espressione coreografica è una manifestazione esterna degli stati mentali dei danzatori che in ogni singolo gesto comunicano in modo spontaneo e immediato le loro emozioni agli spettatori che, venendone "contagiati", vivono a loro volta tali emozioni. Una mossa fondamentale compiuta da Beauquel per affrancarsi da tale concezione è quella di mettere in luce che l'espressività coreografica non è riducibile all'espressione di emozioni da parte dei danzatori ma concerne anche le loro disposizioni e capacità fisiche quali, per esempio, la grazia e l'eleganza. Si schiude così una questione di peculiare rilievo dal punto di vista filosofico, ovvero il rapporto tra natura e cultura, poiché un'arte come la danza, che esibisce la continuità tra fisico e mentale, rende ancora più impellente la risposta a quesiti quali: grazia ed eleganza sono naturali o acquisite? L'espressività coreografica è naturale o dipende (e, se sì, in che misura) dalla tecnica e dallo stile?

Attribuire un'importanza eccessiva al carattere naturale dell'espressività coreografica sembra attenuare una componente indispensabile della pratica artistica, ovvero il processo di codificazione di una tecnica e di uno stile, che esprimono in gran parte l'"intenzione artistica". Allo stesso tempo la tecnica non deve prendere il sopravvento sulla valenza espressiva del gesto: lo stile, infatti, non deve essere ridotto all'abilità tecnica la cui sopravvalutazione non deve altresì offuscare il processo di significazione che contraddistingue l'espressività coreografica e che inerisce a ogni opera d'arte.

Tralasciare la dimensione espressiva della danza, inoltre, dà adito a concezioni quali il mentalismo, l'internalismo e il causalismo che negano che l'espressività corporea sia in grado di manifestare le intenzioni degli artisti che causano le proprietà espressive ma sono da esse distinte manifestandosi, invece, soltanto nella tecnica.

Si perpetua dunque il dualismo mente-corpo che induce, nella ricerca ossessiva delle intenzioni tecniche degli artisti, a perdere la pregnanza semantica del gesto espressivo, che non viene ritenuto degno di approfondimento in quanto portatore di una razionalità non discorsiva, incarnata nella “pratica del corpo” e spesso inconsapevole.

Beauquel, che intende sottolineare il modo in cui l’arte tersicorea supera questa dicotomia, mette chiaramente in luce la fallacia di questa posizione: chi la sostiene, infatti, presuppone surrettiziamente che un’opera coreografica sia il risultato di una “traduzione” corretta delle intenzioni di un artista mentre, al contrario, l’interesse di chi compone una coreografia è rivolto unicamente alle “diverses manières dont les mouvements sont effectués et dont ils s’enchaînent, leur rythme, leurs nuances” (Beauquel 2015: 202). Si tratta di restituire l’azione creativa alla razionalità “corporea” che contraddistingue l’arte tersicorea; Beauquel elabora quindi una teoria dell’azione precipua per l’estetica della danza, in cui emerge che “l’intention d’un choréographe se découvre, se révèle, s’incarne au moment de l’action [...] par l’effectuation de mouvements, leurs enchaînements, leurs qualités, leurs aspects techniques et stylistiques, leur cohérence, la sélection que l’on fait pour leur donner une signification” (Beauquel 2015: 211). Bisogna dunque invertire la rotta: l’intenzione artistica non è il cominciamento di un’azione ma il suo punto d’arrivo, perché l’azione creativa non procede in modo lineare ed è nella torsione di un corpo trasfigurato da movimenti in cadenza che si forgia il pensiero, che la mente stessa “prende vita”. Beauquel, mettendo in relazione la genesi “cinestetica” di cognizione e azione e, ricordando la genesi della percezione dello spazio formulata da Poincaré, può dunque affermare che “le mouvement devrait être envisagé comme une étape primordiale de la genèse de nos perceptions, connaissances et intentions” (Beauquel 2015: 214).

Un’estetica della danza che propone l’arte tersicorea come un modo per incrementare la propria conoscenza del reale predilige un approccio estetico, sensibile e razionale a un tempo alle opere di danza, così come si offrono ai nostri sensi; un corpo di danza in movimento non è, infatti, una corporeità espressiva dietro alla quale restano celati gli stati mentali del danzatore ma è un *medium* artistico il cui potere significativo si dispiega nel suo utilizzo.

In particolare la significazione della danza è incorporata al movimento danzante che instaura tra danzatore e spettatore una comunicazione “cinestetica”: tramite il movimento, infatti, il danzatore spri-

giona il potere significativa della danza ed è con l'osservazione del corpo in movimento che lo spettatore perviene a una conoscenza più ricca del reale. Tale tesi motiva l'adesione di Beauquiel a una concezione esternalista della danza tale per cui le azioni coreografiche e i loro stati mentali stessi sono suggeriti dalle relazioni contestuali e, segnatamente, dalla recettività da essi presupposta.

Nella convinzione che la "pratica coreografica", in quanto attività a un tempo fisica, mentale, emotiva, creativa e artistica, sia un "domaine privilégié d'observation et de réflexion sur l'action humaine, sa liberté et ses limites" (Beauquiel 2015: 235), Beauquiel dedica il capitolo conclusivo alla formulazione di una concezione compatibilista che unisce libertà e determinismo restituendo una sintesi di due modi di concepire il danzatore "en tant que corps en mouvement et personne dansante" (Beauquiel 2015: 240). Se in quanto "corpi in movimento" gli artisti coreografici sono soggetti alle restrizioni imposte da fattori "determinanti" quali le loro disposizioni fisiche, mentali, emotive ed elementi contestuali, in quanto persone, gli elementi di costrizione (come le indicazioni di un coreografo o una struttura musicale) hanno un effetto liberatorio sul danzatore sprigionandone le capacità espressive.

Tale posizione è in linea con la tesi esternalista secondo cui l'espressione coreografica è "libera" in virtù di una relazione contestuale che coinvolge la presenza di un contesto capace di mettere in azione un corpo con determinate disposizioni ad agire e a reagire in modo conforme al contesto, e infine un pubblico di spettatori nei confronti dei quali viene formulata una gestualità espressiva significativa sia per chi li esegue sia per chi li osserva. La sintesi tra libertà e determinismo rende manifesta la continuità tra espressività naturale e convenzioni tecnico-stilistiche in quanto la danza è una sintesi relazionale di proprietà fisiche ed estetiche che nell'attagliarsi a un contesto relazionale dispiega la sua libertà.

Una delle peculiarità di questo capitolo è l'enucleazione del superamento, da parte della danza, del dualismo tra attività e passività condotta ponendo l'accento sull'importanza della componente di passività presente nella danza, ricorrendo alla nozione aristotelica di potenza attiva e potenza passiva. Nella danza la passività riguarda soprattutto tutti i movimenti che hanno a che fare in particolar modo con la forza di gravità e che non coincidono con uno stato di inerzia ma con un determinato modo di rispondere a certe sollecitazioni dell'agente. L'equilibrio corporeo stesso è il risultato di un meccanismo

esemplificato dal “pre-movimento”, un continuo adattamento reciproco tra i nostri stati emozionali, “registrati” dai muscoli “gravitazionali”, e le posture che tali stati inducono ad assumere venendo influenzati a loro volta dalle posture stesse.

Si tratta di un “fare” e al contempo di un “lasciar fare”: nei salti, per esempio, il danzatore non esercita il pieno controllo sull’azione, ma reagisce abbandonandosi al movimento stesso per “riorientarlo” nella figura successiva.

È dunque necessario riconoscere alla danza la capacità di esibire con straordinaria chiarezza il fondersi degli opposti della coppia dicotomica attività-passività nel generarsi del movimento in un corpo danzante, la cui espressività è manifestazione del sinergico operare di potenze attive e passive. Beauquel approfondisce quest’ultimo aspetto indagando la nozione di “disposizione”. La danza coinvolge sia delle proprietà disposizionali come la grazia e l’eleganza sia delle proprietà “categoriche”, che costituiscono elementi basilari come l’altezza o la forma fisica dei danzatori. Secondo l’autrice le disposizioni estetiche delle opere coreografiche dipendono in modo causale da quelle categoriche aggiungendosi a esse secondo il fenomeno della sopravvenienza che, diversamente da quello sopracitato, implica una componente razionale. Questo fenomeno fa leva sul peculiare rapporto tra passività e attività facendo sì che la potenza (anche “passiva”) del corpo umano provochi nei danzatori delle sensazioni differenti e negli spettatori degli effetti visuali differenti dando luogo, anche sulla base di disposizioni emotive (come quelle suscitate dalla musica), a determinati movimenti.

Le disposizioni espressive non sono dunque riducibili alle proprietà categoriche né esistono per sé stesse poiché, in quanto “*manifestation de quelque chose, par et pour quelque chose*” (Beauquel 2015: 262), presuppongono la relazione tra ciò che esse rendono manifesto e i fruitori tramite il *medium* del movimento corporeo; nella misura in cui le proprietà espressive sono correlate con “*une extériorité par laquelle ils se mettent en mouvement et [...] une extériorité pour laquelle ils se mettent en mouvement*” (Beauquel 2015: 263), Beauquel attribuisce loro un carattere “doppiamente” estrinseco che si attaglia con la concezione esternalista della danza qui proposta.

L’autrice raffigura il modo in cui il corpo viene “messo in movimento” attraverso l’immagine di una moneta che viene girata: il lato visibile è il corpo del danzatore mentre quello nascosto è lo spirito, così che quando si dà l’impulso necessario per girare la moneta (l’im-

pulso è la manifestazione del movimento), il movimento rende visibili i due lati contemporaneamente: corpo e spirito del danzatore si confondono manifestando le proprie disposizioni fisiche, espressive ed emozionali. Danzare significa “provocare” il movimento acuendo la propria recettività, la propria capacità di essere affetti dall’“altro” e venirne attraversati così da esprimere quelle proprietà estetico-coreografiche come precipua reazione a un determinato contesto e a un pubblico cui esse fanno da pungolo per ottenere nuove sollecitazioni.

Una delle principali peculiarità dell’arte tersicorea risiede nel fatto che essa sollecita l’interrogarsi “per ragioni” tipicamente filosofico, che coglie e porta a compimento il potere significante di tale arte; ciò accade poiché un’opera coreografica è un prodotto artistico “razionale” in quanto viene messo in scena da persone razionali dotate da una volontà libera, le cui azioni avvengono principalmente “per ragioni”; il danzatore, infatti, rivela di volta in volta una sensibilità particolare per determinati fattori che orientano la scelta di ogni gesto espressivo così che “ses mouvemente et ses choréographies traduisent des choix, des décisions, des volontés partiellement libres” (Beauquel 2015: 272).

Ne consegue che “l’art de la danse est une exemplification pertinente du libre-arbitre humain, dans la mesure où les conditions de manifestations des dispositions des danseurs ou des propriétés expressives des oeuvres choréographiques ne supposent ni une détermination causale absolue, no une liberté totale” (Beauquel 2015: 274).

Tale affermazione pone i presupposti per un’“etica coreografica” che restituisce valore alla tecnica e allo stile: la danza richiede infatti lo sviluppo di determinate disposizioni fisiche e virtù estetiche attraverso l’esercizio continuo e la correttezza tecnica che consentono di pervenire alla “giustizia” del gesto espressivo.

Ad avviso di Beauquel l’estetica della danza da lei proposta consente di cogliere nel movimento tersicoreo l’integrazione di mente e corpo, azione e intenzione, libertà e determinismo resi possibili dalla primordiale apertura dell’uomo all’esteriorità, da cui scaturisce quell’interazione nutrita da scambi relazionali, dinamici, espressivi e intenzionali che infondono all’arte della danza un soffio vitale. Tale arte ha il privilegio di mostrare le diverse forme assunte dall’intenzionalità, volontà e capacità umane e di aprire a significati sempre nuovi, in

quanto è un modo di rispondere alle circostanze contestuali per sollecitarne le risposte in un dialogo senza fine.

Nell'articolo di Julia Beauquel in rassegna, *L'affranchissement philosophique de la danse*, l'autrice si pone in dialogo con la teoria dell'arte di Arthur Danto mettendo in rilievo, per analogia e per contrasto, aspetti di estrema rilevanza per un'estetica della danza.

Beauquel riprende quindi la tesi di Danto secondo cui un'opera d'arte, che non si distingue da un oggetto ordinario dal punto di vista percettivo, differisce da esso sotto il profilo ontologico; tale differenza emerge in virtù di una "*médiation cognitive et épistémique*" (Beauquel 2016: 78), ovvero mettendo in relazione l'oggetto in questione con la propria conoscenza delle teorie e della storia dell'arte così da ricondurlo a una determinata tradizione storico-artistica.

Beauquel nota che ad avviso di Danto la questione dell'"indiscernibilità", dell'impossibilità di distinguere un'opera d'arte da un oggetto ordinario, ha indotto gli artisti postmoderni a rispondere all'interrogativo sulla natura ontologica delle opere d'arte includendo nel concetto di arte anche gli oggetti ordinari, segnando così la fine della storia dell'arte intesa come percorso lineare verso il progresso.

L'autrice ritiene che l'approccio del filosofo possa venire efficacemente applicato all'arte tercorea: ogni gesto, infatti, è implicato in un processo di significazione, di esposizione, in chiave metaforica, di una specifica prospettiva, richiedendo agli spettatori un "lavoro" interpretativo che induca ad attribuirgli lo *status* di opera d'arte ricollocandolo in una precisa corrente storico-artistica. Ne deriva che coreografie anche molto differenti tra loro sono concepite come opere di danza in quanto appartenenti a teorie dell'arte e correnti culturali distinte. Inoltre, una volta decretata la fine della storia dell'arte concepita in senso lineare, si schiude la possibilità di ravvisare nessi trasversali tra opere coreografiche e teorie estetiche provenienti dal mondo dell'arte, della critica e della filosofia.

La prima criticità ravvisata da Beauquel nella teoria di Danto risiede in un eccessivo "razionalismo", che rende la sua posizione eccessivamente "esclusiva": non tutte le opere di danza, infatti, possiedono proprietà cognitive e contestuali e, inoltre, non sono le uniche caratteristiche possedute dalle opere di danza poiché a ciascuna di esse inerisce essenzialmente un'ineludibile componente sensibile e percettiva (vi sono infatti opere coreografiche che non sono concepite per veicolare significati ma per porre l'attenzione sui movimenti in sé stessi o sulla musica).

La teoria di Danto ignora dunque la dimensione formale delle opere d'arte, una componente fondamentale dell'esperienza estetica strettamente correlata agli aspetti sensibili-percettivi dell'opera. Un'obiezione ulteriore alla teoria di Danto riguarda la tesi secondo cui si sarebbe giunti, dopo l'arte moderna, alla fine della storia dell'arte; Beauquel sottolinea come tale concezione sia paradossalmente in contrasto con lo storicismo propugnato dal filosofo, ovvero con l'idea che l'esistenza di un'opera d'arte dipenda dalla sua collocazione nella storia; inoltre, la dottrina della fine della storia dell'arte impedisce di riconoscere all'arte il potere di trasmettere sempre nuovi significati.

Danto indurrebbe così ad adottare un "relativismo estetico" tale per cui nessun'opera può, in definitiva, essere veramente significativa o più valida di un'altra. Per ottemperare a ciò, Beauquel propone di assumere la concezione *cluster* della danza formulata in *Esthétique de la danse* basata sulle condizioni individualmente necessarie e congiuntamente sufficienti sopracitate.

La natura paradossale della tesi di Danto è resa manifesta soprattutto dal fatto che le opere di danza, dal momento in cui esistono soltanto grazie a una serie di "istanziamenti" (la presenza di danzatori, coreografi, scenografi...), richiedono di essere "écrites et réécrites à travers le temps, subissant les inévitables modifications qu'y apportent les choréographes et interprètes successifs" (Beauquel 2016: 91) e sono ontologicamente vincolate a un'evoluzione temporale "senza fine".

Infine, secondo Beauquel, il merito principale della danza risiede nel fatto che la pregnanza delle sue proprietà sensibili-percettive rende visibile l'essenza "invisibile" dell'arte stessa e che, dopo la fine della storia dell'arte, diversamente dalle altre forme d'arte, ha "confiance en ses propriétés manifestes sans craindre de rien perdre de sa profondeur sémantique" (Beauquel 2016: 92).

La danza può dunque affrancarsi da quelle filosofie dell'arte che, perpetrando il dualismo tra mente e corpo, hanno dato preminenza alla sfera concettuale, senza cogliere quella continuità tra sensibilità e razionalità che l'arte tersicorea esibisce ogni giorno chiedendo di renderla manifesta in un'estetica della danza.

Serena Massimo

Recensione

Günter Figal, *Il manifestarsi dell'arte. Estetica come fenomenologia*, Milano-Udine, Mimesis, 2015

Per accedere a *Il manifestarsi dell'arte. Estetica come fenomenologia*, libro di Günter Figal edito da Mimesis nel 2015, conviene riflettere sul nesso che lega la traduzione italiana del titolo dell'opera – in tedesco *Erscheinungsdinge* – al suo sottotitolo. Tale legame, infatti, fornisce almeno due utili indicazioni: in primo luogo, che l'autore non intende qui soltanto indagare fenomenologicamente le manifestazioni dell'arte, bensì rimodellare lo stesso vedere (*theorein*) fenomenologico alla luce dell'esperienza estetica; in secondo luogo, che quest'ultima non è da intendere, per così dire, in senso soggettivistico, proprio perché è determinata dal manifestarsi di quelle cose particolari che chiamiamo opere d'arte.

Qual è, dunque, l'essenza degli oggetti ai quali l'esperienza estetica si rivolge? Attorno a questa domanda si gioca la decisione dello studioso tedesco di compiere un'operazione ben precisa: riflettere su qualcos'altro per ricomprendere il proprio stesso operare; guardare all'arte per ripensare l'esercizio teoretico.

L'esperienza particolare dell'arte, secondo Figal, è sempre esperienza della sua bellezza. Più precisamente – se ci focalizziamo sull'ampia caratterizzazione di questo concetto presente all'interno del secondo capitolo del libro (*Bellezza*) – essa è esperienza del mostrarsi di un *ordine decentrato*, coerente ma irregolare; di un ordine bello in quanto s'intona alla regolarità del nostro conoscere senza che sia possibile pervenire a un fine estrinseco che lo determini o a un concetto che lo summa. L'esperienza del bello, in ultima analisi, è esperienza di un ordine *libero*.

Quanto contemplato nelle opere d'arte si mostra come si mostrano i fenomeni della fenomenologia. Ciò che esperiamo in ogni visione che l'opera offre è cioè comprensibile nel suo mostrarsi anche se è posto in *epochè* nel suo reale esser dato. Quando osserviamo il *Discobolo* di Mirone, o quando ci soffermiamo davanti a un interno dipinto da Matisse – soltanto due fra le numerose opere citate dallo stesso Figal – non pretendiamo, infatti, che il primo ponga realmente in atto il movimento che rappresenta, o che il secondo corrisponda allo schema di un interno comune. Lasciamo invece essere presente ciò che vediamo, sospendendo le nostre rappresentazioni; facciamo

emergere ciò che è proprio dell'ordine decentrato di queste particolari opere, sgretolando provvisoriamente i nostri schemi.

Anche qualora non si possenga uno sguardo addestrato alla fenomenologia, saranno comunque le opere stesse a orientare il nostro sguardo in senso fenomenologico – un aspetto, questo, sicuramente centrale della proposta di Figal, perché contribuisce a chiarire il senso del sottotitolo enfatico e impegnativo del libro. L'opera è per noi, senza troppo sforzo, l'insieme di ciò che mostra e non mostra: è nelle immagini come negli spazi, nei suoni come nei silenzi, nelle parole come nelle pause. Essa è il proprio spazio d'opera: ciò che si manifesta nel limite, e al contempo nella possibilità, di quelle che Figal chiama le sue forme fondamentali.

Se prendiamo sul serio la visione che l'opera offre nel suo esser cosale (*dinglich*) ci imbattiamo, in maniera radicale, nell'imperativo di conversione espresso da Rilke alla fine del componimento sul torso di Apollo: “Du mußt dein Leben ändern!”, ‘Devi cambiare la tua vita’ – non in questo o quel senso, bensì in modo tale che non viene più compresa a partire da se stessa” (Figal 2015: 304). Realizziamo allora come l'esperienza dell'arte porti con sé, in maniera eminente, la possibilità di un pensiero diverso, di un pensiero oggettuale che trae fuori dal proprio assoluto “qui”, perché sa, per dirla con Goethe, che anche “per chi fa filosofia vale il principio per cui egli conosce se stesso solo ‘in quanto conosce il mondo’” (Figal 2015: 34).

Vittoria Sisca

Recensione

Simon Grote, *The emergence of modern aesthetic theory. Religion and morality in Enlightenment Germany and Scotland*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017

Nella nuova letteratura sulla nascita dell'estetica moderna un posto di sicuro rilievo merita questo volume di Simon Grote. L'obiettivo dichiarato dall'Autore sin dall'introduzione è quello di offrire uno sguardo diverso su un tema largamente dibattuto: i prodromi dell'estetica nella prima parte del diciottesimo secolo in Germania e in Scozia. Grote prende innanzitutto le distanze dalle storie teleologiche dell'estetica, che traggono il centro gravitazionale della loro narrazione dall'ingombrante presenza di Kant, valutando tutta la lunga pro-

cessione di autori cosiddetti “minori” in base alla distanza o alla prossimità rispetto al pensiero del gigante di Königsberg. Se una rilettura kantiana dell'estetica settecentesca produce errori di parallasse che fanno perdere la peculiarità degli autori analizzati, riducendoli a impacciati dilettanti, il problema diventa anche maggiore se il criterio normativo della ricostruzione storiografica è un'idea autonomistica dell'estetica, che fa *tabula rasa* di quegli intrecci che costituiscono il *proprium* delle filosofie del periodo. A partire da queste premesse, il percorso di Grote mira a valutare le tradizioni esaminate *iuxta propria principia*, senza sezionare a priori le questioni trattate in base ai settori disciplinari tanto cari all'accademia odierna. In questo modo, è evidente che per parlare dell'origine dell'estetica moderna occorre parlare non solo di estetica, ma anche, ad esempio, di religione, di morale o di pedagogia. Proprio il problema della fondazione della morale, in effetti, sembra fornire un inquadramento non estrinseco, ancorché lasco, ai temi trattati dai pionieri dell'estetica moderna.

Come anticipato, il libro di Grote segue due linee principali: il contesto tedesco e il contesto scozzese. L'obiettivo generale è quello di rilevare non tanto improbabili paralleli specifici quanto piuttosto una solidarietà più generale tra le due tradizioni. L'elemento cruciale in tal senso è il dibattito sul grado in cui gli esseri umani possono diventare genuinamente virtuosi senza essere consapevoli della presenza di un legislatore esterno alla mente ad offrire premi e punizioni. Da questo punto di vista, tanto Wolff quanto Hutcheson si dimostrano difensori della virtù naturale. Per quanto l'istinto di benevolenza hutchesoniano sia diverso dall'appetito razionale di Wolff, essenziale per entrambi è il percorso di educazione morale che consente di surclassare l'influenza di altri desideri, che siano gli affetti come in Wolff o le passioni violente come in Hutcheson.

Minore somiglianza si riscontra nei loro critici, sebbene le obiezioni si focalizzano principalmente su un asse comune: e cioè la necessità da parte dell'educazione morale di fare maggior uso del “self-interest” di quanto non ammesso dai due filosofi. Per quanto riguarda in particolare l'ambito tedesco, gli avversari di Wolff rigettano l'efficacia del supposto appetito razionale. Nella concezione dei vari Zimmermann, Buddeus e Walch, che il testo di Grote consente di valorizzare nei loro sforzi teorici, gli esseri umani possono essere purificati dai loro malvagi desideri solo dalla grazia di Dio, dopo un periodo penitenziale in cui il peccatore si sforza di aderire alla legge divina sotto la minaccia di una punizione e con la promessa di una ricompensa. Una

tale preparazione all'atto di grazia, inoltre, richiede l'eccitazione degli affetti, i quali possono dunque assumere una funzione positiva nel percorso di resipiscenza, come evidente dalle ermeneutiche pietiste di Francke o Rambach.

Alla luce di questi dibattiti, la generazione successiva dei difensori della virtù naturale, William Cleghorn e Alexander Baumgarten, non si limita a riproporre gli argomenti di Hutcheson e Wolff, ma trae beneficio dalle obiezioni rivolte contro questi ultimi, riconoscendo l'importanza dei moventi che secondo gli standard dei due maestri potrebbero non essere considerati puri. Ancorché l'educazione morale non debba necessariamente avere una propria origine nella scoperta di Dio e della legge divina, certamente l'appetito razionale o l'istinto di benevolenza non sembrano più sufficienti per spingere ad agire per il bene. È in questa impasse teorica che Cleghorn e Baumgarten trovano lo spazio per inserire la loro teoria estetica. Cleghorn, ad esempio, indaga il ruolo dell'immaginazione nella formazione delle idee di bene e male morali, riconoscendo che gli uomini sono creature "miste", composte non solo di anima, ma anche di corpo. In maniera simile, Baumgarten rifiuta un'educazione morale che intende fondare i giudizi relativi al bene e al male morale su sillogismi i cui termini siano i più distinti possibile. Come noto, la teoria di Baumgarten mira piuttosto a un addestramento della sensibilità, e dunque delle idee chiare e indistinte, le quali hanno abitualmente una grande efficacia motivazionale, e possono dunque contribuire maggiormente a ottenere un effetto salutare sulla volontà. Su queste basi, conclude Grote, tanto Cleghorn quanto Baumgarten sostengono, ancorché in modi diversi, l'importanza della perfezione come armonia delle parti, evidenziando la centralità della bellezza come specifico aspetto della perfezione capace di suscitare gli affetti. La valorizzazione dell'estetica nel medio illuminismo scozzese e tedesco si colloca così al centro della discussione sull'educazione morale più efficace: se si vuole continuare a difendere la dimensione naturale di tale educazione rispetto a un'istanza normativa esterna, dunque, sarà ormai necessario un addestramento della dimensione sensibile dell'uomo che l'estetica si propone di offrire.

Il ricco quadro dipinto da Grote non cade nell'ingenuità di tracciare semplicistici paragoni tra realtà troppo eterogenee, cogliendo al contrario alcuni dei tratti condivisi che caratterizzano l'epoca in esame. In tal senso, il merito di Grote è duplice: da un lato, quello di delineare una cornice di amplissimo respiro teorico, senza per questo

rinunciare a una chiara tesi di fondo; dall'altro, quello di condurre una serie di pregevoli studi micrologici su figure poco conosciute dell'illuminismo scozzese (su tutti, Cleghorn) e tedesco (si vedano i casi di Zimmermann e Gundling), rileggendo un periodo ben noto alla ricerca con un approccio inedito e ben radicato nelle evidenze testuali. Proprio la capacità di coniugare la vastità dello sfondo storiografico con la non comune acribia critica nella ricerca sulle fonti anche manoscritte permette all'Autore di intrecciare un arazzo in continua evoluzione, che apre la porta a potenziali ampliamenti successivi, volti a sviluppare ulteriori dettagli della ricostruzione. Liberando la storia dell'estetica dalla necessità dei grandi nomi, Grote contribuisce così a restituire ai problemi affrontati tutta la loro complessità, fornendo al contempo un punto di riferimento essenziale per le ricerche future sulle origini dell'estetica moderna.

Alessandro Nannini

Rassegna

Per un'origine naturale del linguaggio e dell'arte

(B. Gasparov, L. Goehr, *The music of language and the language of music*, "Journal of American Musicological Society", n. 1 (2013), pp. 251-95; A. Lifschitz, *The arbitrariness of the linguistic sign. Variations on an Enlightenment theme*, "Journal of the History of Ideas", n. 4 (2012), pp. 537-57; *The origins and development of language. A historical perspective*, "Theoria et Historia Scientiarum", n. 13 (2016), pp. 5-128; J. Waeber, *A corruption of Rousseau? The quest for the origins of music and language in recent scientific discourses*, "Journal of American Musicological Society", n. 1 (2013), pp. 284-89)

Il tredicesimo numero di "Theoria et Historia Scientiarum", intitolato *The origins and development of language. A historical perspective*, offre un terreno fertile per chi si interroga sulle origini del linguaggio da un punto di vista estetico, guidandolo in quella sorta di palingenesi che, nel cogliere il primordiale risveglio linguistico e artistico dell'uomo, apre a esso attualizzandolo. Ponendosi da una prospettiva storica, gli autori rivalizzano alcune teorie di straordinaria attualità arricchendo il dibattito sulle origini del linguaggio illuminandosi reciprocamente. È il caso dei contributi di Paolo Quintili e di Alessandro Prato che consentono di cogliere la rilevanza, sul piano estetico, delle

teorie sull'origine del linguaggio di Condillac e di Rousseau su cui si intende soffermarsi. La loro indagine è oggetto di approfondimento grazie alla delineaazione, da parte di Alvin Lifschitz circa il dibattito settecentesco sull'arbitrarietà del segno, che consente di sondare la valenza di una dimensione naturale (e non arbitraria) del segno linguistico. Infine la teoria di Rousseau, che restituisce al linguaggio la medesima origine dell'arte (segnatamente della musica) e viceversa, riacquisisce rilievo in virtù dell'analisi Boris Gasparov e Lydia Goehr e della riflessione di Jacqueline Waeber.

Nella convinzione che la posta in gioco nel dibattito sull'origine del linguaggio consista nella concezione stessa di linguaggio, di comunicazione e, in definitiva, nel ruolo attribuito all'uomo nella natura, gli autori di *The origins and developement of language. A historical perspective* portano alla luce le premesse teoriche operanti sullo sfondo del suddetto dibattito fornendo una "theoretical framework of the nature of our communicative skills" (Ferretti e Gensini 2016: 12) capace di orientare i dati empirici verso nuovi orizzonti interpretativi.

Tra le premesse teoriche operanti sullo sfondo che gli autori intendono contrastare spicca la concezione antropologica derivante dalla tendenza di stampo cartesiano ad assegnare all'uomo un ruolo "speciale" all'interno del regno animale inferendo surrettiziamente dall'unicità del linguaggio umano il suo tratto distintivo al punto da separarlo radicalmente dagli altri animali. Così, perdendo di vista la continuità tra il sistema comunicativo animale e quello umano, si trasforma la differenza di grado (di complessità) del linguaggio umano in una differenza qualitativa così che la nozione stessa di "protolingua-gio" diventa priva di importanza. Un approccio "genetico" contribuisce alla delineaazione di un'"antropologia" che, al contrario, identifica nell'uomo "the product of an evolutionary process, the result of a natural history shared with all other animals" (Ferretti e Gensini 2016: 10), a ravvisare pertanto nel linguaggio una tappa del percorso evolutivo che coincide con il raggiungimento di una serie di capacità cognitivo-cumunicative senza cessare di far risuonare l'eco della dimensione sensibile-percettiva che lo dà alla luce.

Il primo articolo del volume in rassegna, *Language in humans and in other animals. Fabrici d'Acquapendente at the crossroads between medicine and philosophy*, compie una mossa significativa in questa direzione: Stefano Gensini e Michela Tardella rivelano il contributo di Fabrici d'Acquapendente al dibattito sulle origini del linguaggio mostrando come l'anatomista e chirurgo della seconda metà del Cinque-

cento, nel segno dell'aristotelismo naturalistico-sperimentale che contraddistingue la "Scuola di Padova", intrecci la ricerca medico-filosofica a un'indagine linguistica annoverando le capacità linguistiche tra le altre funzioni vitali che è compito dell'anatomia enucleare.

L'analisi dell'apparato respiratorio/fonatorio, oggetto del *De larynge*, viene condotta attraverso una comparazione tra uomini e animali che lo induce a sostenere che i primi condividono con i secondi la capacità di esprimere vocalmente le percezioni sensoriali piacevoli e spiacevoli che danno luogo alle "affezioni"; queste, legandosi a immagini mentali, orientano l'azione verso le mete da perseguire o la mettono in guardia di fronte ai pericoli. Percezione, cognizione e azione appaiono dunque connesse in un sinergico intreccio.

Spetta al linguaggio vivificare questo nesso attraverso il meccanismo di articolazione che determina il passaggio dall'emissione del suono alla formulazione della *locutio* o *loquela* definita da Fabrici, nel *De locutione*, "the ultimate and most significant outcome of the process of expulsion of air" (Gensini e Tardella 2016: 23); le posizioni assunte dalla lingua nel palato consentono infatti la formulazione di consonanti che, acquisendo sonorità grazie alle vocali, interrompono il fluire di quest'ultimo rendendolo significante: l'atto articolatorio infatti suddivide il *continuum* vocalico in *articuli*, unità foniche che esprimono la complessità delle affezioni e dei concetti. Fabrici considera la valenza semantica del linguaggio da una prospettiva anatomica che induce l'autore a distinguere l'emissione sonora dall'articolazione di vocali, assegnando a queste ultime la capacità di esprimere affezioni e concetti. Si esibisce dunque il nesso tra percezione sensibile, pensiero e linguaggio.

L'efficacia semantica del linguaggio emerge ancor di più nel *De brutorum loquela* in cui Fabrici definisce i suoni emessi dagli animali non linguistici "*articuli*" attribuendo a essi la medesima capacità articolatoria che ascrive agli uomini; in entrambi i casi si può parlare di *loquela*, "the most perfect way in which certain animal species can display the affections of their soul" (Gensini e Tardella 2016: 27). Si instaura così un parallelismo con l'"eloquenza corporea" performata da una corporeità espressiva che comunica sentimenti e intenzioni ricorrendo solamente agli strumenti del linguaggio non verbale.

L'approccio unitamente linguistico e sperimentale adottato da Fabrici ha il merito di aver proposto un'alternativa al paradigma dualistico cartesiano pervenendo a risultati illuminanti inerenti a una con-

cezione “naturalistica” del linguaggio anche sulla base dell’osservazione del linguaggio animale.

Oggetto del contributo di Paolo Quintili, *The prehistory of proto-language’s notion. Condillac, Rousseau, De Brosses and the origins of language in the Eighteenth century*, è il decisivo apporto dell’Illuminismo francese alla nozione di protolinguaggio di cui Condillac, Rousseau e De Brosses tratteggiano una “preistoria” mirando al dissolversi della tesi dell’origine divina del linguaggio. Il loro impegno per un’origine naturale del linguaggio si esplica nel rinvenimento di un protolinguaggio che restituisce l’atto del primordiale atteggiarsi dell’uomo al mondo sulla base di una concezione “preadamica” del linguaggio: esso sarebbe stato “inventato” dagli uomini prima dell’intervento divino sulla spinta della necessità di comunicare imposta da un particolare stato di natura.

È questa, infatti, la condizione posta da Condillac all’origine del linguaggio nell’*Essai sur l’origine des connoissances humaines*, che risale all’elaborazione di un primitivo sistema di segni attraverso la situazione ipotetica di due bambini che, soli nel deserto dopo il diluvio universale, inventano un sistema di segni per comunicare. *In primis* le passioni esigono di essere espresse e il modo più efficace per farlo è ricorrere a una corporeità “espressiva”: “People can communicate their passions only through precise, and always more precise, bodily attitudes, full of sense, which a receptor or an interlocutor can interpret, decrypt as signs” (Quintili 2016: 38). La decodificazione di questi atti significanti va di pari passo con la codificazione di segni naturali (gesti e grida che per Condillac, come per Rousseau, sono “grida di passioni”) che in modo sempre più preciso vengono ricondotti a determinate passioni sulla base di un substrato emotivo condiviso che induce l’interlocutore all’azione. L’efficacia del linguaggio d’azione deriva dal mutuale sollecitarsi di percezione, cognizione e azione: esso richiede infatti un sempre maggiore coinvolgimento cognitivo che a poco a poco conferisce stabilità ai segni naturali fino a far assumere loro uno statuto “convenzionale”.

Prendendo le distanze dall’abituale contrapposizione tra Condillac e Rousseau, Quintili sottolinea che, benchè Condillac dia preminenza alla componente corporea del linguaggio d’azione, egli perviene alla medesima conclusione di Rousseau poiché per entrambi “*passions* (fear, joy, sexual desire, hatred, etc.) drive the process of development of the signs system of a primitive language towards ever greater precision” (Quintili 2016: 39). Qui l’autore sembra dare maggiore

rilievo al ruolo che Rousseau e Condillac assegnano alle passioni nello sviluppo del linguaggio rispetto al fatto che Rousseau, diversamente da Condillac, identifichi in esse e non nei bisogni primari la causa del protolinguaggio. Questo atteggiamento si spiega nella misura in cui Rousseau conferisce un primato “ontogenetico” ai gesti e alla visione nella formazione del linguaggio pur enfatizzando maggiormente le modalità espressivo-comunicative legate all’ascolto.

Nell’*Essai sur l’origine des langues*, infatti, Rousseau sostiene che, mentre i gesti costituiscono la prima risposta ai bisogni fisici, sia invece la voce, attraverso una melodia che esprimesse sfumature semantiche delle passioni, a dare origine al linguaggio umano genuino, il linguaggio dei suoni articolati. Sono le passioni (e non i bisogni) a unire gli uomini attraverso un linguaggio innanzitutto figurato: “different human families have used different ways or *figures* to depict, through analogy made via articulated sounds, the primitive language of passions” (Quintili 2016: 42). Si tratta di un linguaggio eminentemente onomatopeico contraddistinto da variazioni di ritmo e di accento, tratti naturali e non convenzionali che esibiscono la genesi naturale e intrinsecamente “artistica” del linguaggio che sottostà ai dettami dell’eufonia, del numero, dell’armonia e della bellezza obbedendo contemporaneamente al principio di imitazione e a quello di espressione (esso esprime, imitandolo, il moto naturale delle passioni).

Quintili si rivolge dunque al *Traité de la formation mécanique des langues* di Charles De Brosses, interessato allo studio meccanico e fisico della relazione naturale tra i suoni e le idee, pervenendo ai principi di espressione delle idee studiando la formazione delle parole.

La prospettiva materialista di De Brosses lo induce a scoprire l’origine del linguaggio attraverso l’analisi degli organi fonatori giungendo a una lingua primitiva, organica e comune a tutti gli uomini. Esso nasce dai movimenti fonetici sotto forma di “germi di discorso” che vengono combinati tra loro per formare parole primitive improntate a un “mimetismo fonetico”: i nomi sono fisicamente determinati dalla natura stessa degli oggetti che denotano. La varietà di combinazioni possibili tra idee, parole e cose è all’origine della differenza tra le lingue ma l’arbitrarietà del segno ha pur sempre un’origine naturale: la capacità di imitare e interpretare gli oggetti.

Quintili conclude sottolineando come l’approccio materialistico, pur considerando il linguaggio un prodotto specifico della natura umana, consideri gli elementi di base (naturali) del linguaggio “the starting point for an appropriate assesment of the process of signi-

fication; see for instance the issue of phono-symbolism" (Quintili 2016: 51).

Il banco di prova delle teorie illuministe circa le origini del linguaggio e, segnatamente, della teoria di Condillac, viene offerto, come sottolinea Alessandro Prato in *A special case of philosophical reflection about the origin of language. Victor, the wild child of Aveyron*, dal caso di Victor, il ragazzo di circa dodici anni trovato nel 1797 nei boschi di Aveyron e sottoposto a un programma di rieducazione che lo rendesse capace di parlare e vivere nella società. Fu il medico Jean-Marc Itard che, sostenendo che il ragazzo non soffriva di sordità né di disturbi mentali ma che il suo ritardo cognitivo fosse dovuto al completo isolamento in cui era vissuto proprio negli anni cruciali per l'apprendimento del linguaggio, si dedicò alla sua rieducazione servendosi come guida della teoria del linguaggio e del Sensismo condillacchiani.

Prato ripercorre dunque i tratti salienti dell'*Essai sur l'origine des connoissances humaines*, "one of the fundamental cornerstones for the reflection about language and the descriptive study of mental powers, exclusively based on observation and experience" (Prato 2016: 56) mettendo in luce il nesso tra la concezione dell'origine naturale del linguaggio qui esposta con la tesi sensista che individua nella sensazione l'operazione dell'anima con cui ha inizio lo sviluppo linguistico e cognitivo. Il sistema semiotico-comunicativo primordiale che costituisce il linguaggio d'azione attiva infatti la capacità analitica dei parlanti inducendoli a scomporre i gesti e le grida in unità semantiche, abilitando la memoria e l'immaginazione nella codificazione di nuovi segni, pervenendo alla formulazione dei segni del linguaggio dei suoni articolati. È dunque l'uso dei segni a determinare lo sviluppo cognitivo differenziando gli uomini dagli animali; l'uomo nasce pertanto con una naturale predisposizione alla comunicazione espressiva e in questo senso il linguaggio costituisce una facoltà innata.

Sulla scorta di queste tesi, Itard fa iniziare la rieducazione cognitivo-comportale di Victor a partire dall'esercizio delle sue capacità sensoriali nel tentativo di mettere in pratica il processo esemplificato da Condillac nel *Traité des sensations* per cui una statua muta perviene a conoscenza attraverso l'acquisizione progressiva dei sensi. Per sviluppare le facoltà linguistiche che Victor non aveva mai esercitato, Itard gli insegnò a servirsi dei segni istituzionali, ma il ragazzo imparò a pronunciare solo un suono articolato (*lait*) di cui si serviva come esclamazione di gioia e non in senso denotativo. Prato riconduce ques-

to insuccesso al fatto che la tesi condillacchiana, ritenendo che le facoltà linguistiche possano essere risvegliate in ogni momento in quanto “geneticamente” attive nell’uomo, non coglie che “human nature is not a starting point, but the result of a complex process of development, which continues after birth throughout the long period of the child’s development, through his communicative interaction with others: a process that, in Victor’s case, was never accomplished”.

Si noti, tuttavia, che Victor apprese abilmente un linguaggio “pantomimico” paragonabile al linguaggio d’azione illustrato da Condillac, testimoniando il ruolo cardine del linguaggio non verbale per lo sviluppo delle facoltà cognitivo-comunicative. Il programma rieducativo, infatti, riuscì nel raggiungimento degli altri obiettivi che Itard si era proposto: suscitare in Victor l’interesse per la vita civilizzata, risvegliarne la sensibilità nervosa e stimolarne le facoltà sensoriali e intellettuali. L’autore si concentra su quest’ultimo punto mostrando i tentativi con cui Itard cercò di potenziare la capacità di astrazione del ragazzo: gli sottoponeva disegni raffiguranti oggetti presentandoli in forme sempre più simboliche e astratte fino a insegnare a Victor ad associare a essi le parole che li denotavano. Questi, tuttavia, difficilmente riusciva a identificare gli oggetti corrispondenti alle lettere dell’alfabeto ed era incapace di riconoscere i termini generali come tali concependoli come dei nomi propri; la sua scarsa capacità di astrazione gli impediva infatti di compiere operazioni cognitive quali la categorizzazione e la classificazione che richiedono l’abilità di cogliere analogie tra oggetti differenti e riunirli in categorie. Egli, tuttavia, fu in grado di pervenire a delle forme elementari di ragionamento per merito del percorso rieducativo cui Itard lo sottopose.

La componente non verbale del linguaggio viene sondata da Roberta Mocerino in *Gesture, interjection and onomatopoeia in Edward Burnett Tylor’s theory of the origin and development of language*, la teoria dell’origine e dello sviluppo del linguaggio di E. Burnett Tylor. La riflessione di Tylor si inserisce nel dibattito ottocentesco sul linguaggio (originato dalla teoria di Darwin), che vede la tesi continuista secondo cui il linguaggio è il prodotto dell’evoluzione di abilità comunicative condivise dalle specie animali inferiori, contrapporsi alla cosiddetta “teoria del Rubicone” per cui il linguaggio è il “Rubicone” dell’uomo, ovvero il tratto che lo differenzia in maniera radicale dagli animali. Tylor condivide la definizione darwiniana del linguaggio (“metà arte, metà istinto”) individuando in esso la disposizione ad acquisi-

re un particolare linguaggio che l'educazione rende soggetto ad ampliamento e a perfezionamento.

Dopo aver sottolineato che la connessione tra segni e oggetti procede per gradi, l'autrice si focalizza sul tema centrale delle *Researches into the early history of mankind* di Tylor: il linguaggio dei gesti condiviso dagli uomini primitivi, dai bambini e dai sordomuti. Tale linguaggio si contraddistingue per l'evidenza della connessione tra oggetti e segni; esso, benché non del tutto scevro dall'arbitrarietà, non presenta alcun segno per il verbo "essere" o per "spazio" e "tempo". Questa tesi è in forte contrasto con la teoria delle radici primitive proposta dal filologo Max Müller secondo cui il nucleo di tutte le lingue esistenti risiede nelle radici linguistiche, strettamente connesse ai verbi e dunque a concetti astratti. Opponendosi alle teorie di Farrar e di Wedgwood, allora particolarmente diffuse, secondo cui il linguaggio ha un'origine naturale imitativa ed "emotiva" originandosi da espressioni onomatopeiche e interiezioni, Müller vincola le radici linguistiche a concetti astratti rafforzando così la "teoria del Rubicone", poiché il linguaggio risulta come espressione di concetti razionali che solo gli uomini possono avere; il linguaggio primitivo è naturale solamente in quanto deriva direttamente "dalle mani di Dio".

In risposta a Müller, Tylor, grazie all'analisi comparata del linguaggio dei sordomuti, delle pantomime dei nativi americani, dell'*actio* degli oratori romani e della gestualità dei popoli mediterranei, giunge alla conclusione che la gestualità espressiva consiste nel "missing link between animal communication and human language"; i gesti, la cui immediatezza espressiva garantisce la chiarezza del loro nesso con gli oggetti che rappresentano, persistono nelle popolazioni civilizzate sotto forma di gesti convenzionali.

Tylor, tuttavia, precisa Mocerino, non teorizza uno sviluppo del linguaggio "dai gesti alla parola" in quanto ritiene, piuttosto, che la gestualità sia sempre accompagnata dall'emissione di suoni: è pertanto nell'intreccio fonico-gestuale che risiede l'origine del linguaggio.

Tylor dà rilievo alla dimensione sensibile delle onomatopree e delle interazioni; queste ultime trasmettono anche informazioni sulla fisionomia dei parlanti e la tonalità stessa di alcune parole è parte integrante del loro significato così che, al pari dei gesti, anche i suoni espressivi possono essere codificati. Infatti, le espressioni emozionali, i segni imitativi e la gestualità espressiva costituiscono il "linguaggio naturale" condiviso dagli animali con i quali, tuttavia, non sussiste una

completa continuità nella misura in cui non è possibile stabilire se anche gli animali compiano dei ragionamenti. Tylor, pur schierandosi dalla parte dei “continuisti”, non aderisce completamente alla loro tesi, contemplando all’origine del linguaggio la presenza di altri elementi oltre a quelli inerenti alla sfera imitativo-emotiva. Mocerino riconduce tale posizione intermedia al fatto che Tylor si muove all’interno della cornice teorica dell’antropologia culturale e, pertanto, indaga il linguaggio come manifestazione culturale dell’umanità differenziandosi pertanto sia dall’approccio filologico di Müller, che attribuisce al linguaggio una natura monolitica, sia dalla posizione dei “continuisti”, che conferiscono un’estrema importanza alla questione dell’origine del linguaggio e che invece Tylor espunge dalla riflessione scientifica.

Legandosi strettamente al discorso di Mocerino, Michela Piattelli in *The emergence of denomination and philology in George John Romanes’ enquiry on the human mind* approfondisce il contributo della tesi continuista darwiniana al dibattito sulle origini del linguaggio attraverso la figura di George Romanes, un allievo e amico di Darwin. Il continuismo di Romanes è parte integrante del suo proposito di dare un fondamento alla psicologia comparativa affinché questa venga riconosciuta come disciplina scientifica al pari dell’anatomia comparativa; l’intento è di ricostruire la genesi della mente umana a partire da una base evolucionistica seguendo un cammino che Darwin e Spencer avevano tracciato ma non percorso. Nella misura in cui tale indagine rende manifesto che il pensiero concettuale ha un’origine non concettuale, appare evidente, ad avviso di Romanes, che la barriera tra uomini e animali è da considerarsi superata. Egli è pienamente consapevole della *querelle* tra “continuisti” e “discontinuisti” scaturita dalla teoria dell’evoluzione di Darwin che si era pronunciato a favore della tesi che pone l’imitazione, i segni, i gesti e le grida all’origine del linguaggio umano. *Mental evolution in men* di Romanes è dunque l’occasione per “attraversare il Rubicone” difendendo e (ampliando) la posizione di Darwin fortemente messa sotto attacco da Müller.

Romanes indaga il linguaggio partendo da una “psicogenesi” del pensiero umano che coglie pensiero e linguaggio nel loro intrecciarsi: “the history of the development of conceptual thought [...] is inseparable from the history of the development of the so-called ‘sign-making faculty’” (Piattelli 2016: 93). Tale facoltà è condivisa da uomini e animali poiché consiste nello stadio semiotico intermedio che

consente il passaggio dalle idee semplici a quelle generali passando attraverso una serie di fasi comuni agli uomini e agli animali.

Nel confrontarsi con la teoria “mülleriana”, Romanes sostiene che essa può spiegare lo sviluppo delle singole lingue e non il sorgere della facoltà linguistica stessa; tali radici, infatti, si fondano sulla capacità di produrre segni che precede la formulazione dei concetti a essi correlate; inoltre, i centoventuno concetti individuati da Müller riguardano la fase denotativa e non quella denominativa, rivelando pertanto che Müller non coglie il tratto distintivo del linguaggio umano: il suo correlarsi a una mente autocosciente.

In merito al dibattito circa l'origine imitativa o arbitraria del linguaggio, Romanes adotta una posizione più moderata rispetto a quella di Darwin: nella misura in cui le radici onomatopeiche o interietive delle parole hanno iniziato a estendersi a significati più ampi, esse hanno perso la loro natura imitativa assumendone una arbitraria.

Ad arricchire il ventaglio di ipotesi circa l'origine del linguaggio è il salto temporale (e concettuale) con cui l'articolo di Jacopo D'Alonzo *Trần Đức Thảo. A Marxist theory of the origins of human language* sottopone al lettore il pensiero del filosofo vietnamita Trần Đức Thảo attivo nella seconda metà del Novecento. Thảo, impegnato inizialmente nel dialogo tra marxismo francese e fenomenologia husserliana, si distacca progressivamente dalla filosofia husserliana per aderire alla teoria antropologica materialista, ma lascia invariati gli assunti di base circa le origini del linguaggio posti nell'opera giovanile *Phénoménologie et matérialisme dialectique*.

Qui Thảo applica la descrizione husserliana della coscienza al regno animale in linea con un approccio continuista: a ogni stadio della coscienza corrisponde un determinato organismo. All'ultimo stadio vi è l'uomo, dotato del massimo grado di intelligenza comportamentale che include, oltre alla capacità di manipolare oggetti e di usare e creare strumenti, il possesso del linguaggio. L'acquisizione di quest'ultimo deriva dalla specializzazione di una capacità presente nei mammiferi: la funzione simbolica generale che unisce ai suoni dei significati che vanno al di là dei suoni stessi. Infatti l'atto simbolico di significazione “stops at the initial phase of its accomplishment” (D'Alonzo 2016: 108). Si tratta di un atto intrinsecamente comunicativo poiché il suo compiersi si lega a doppio filo con la comprensione reciproca tra un ego e un alter-ego, inseriti in un “cerchio comunicativo”. L'origine del linguaggio risiede quindi nelle attività cooperative miranti a

uno scopo comune quali quelle di fabbricazione di utensili da parte dei nostri antenati.

In *De la phénoménologie à la dialectique matérialiste de la conscience* Thào, distanziandosi dalla linguistica saussuriana, si focalizza sulla dimensione semiotica dei segni realizzando una “semiotica del linguaggio della vita umana” incentrata sulla nozione di segno “intrinseco”, quei segni non verbali che insieme alle espressioni vocali e ai gesti che accompagnano attività collaborative informano il “linguaggio della vita reale”.

Nella seconda ipotesi sull’origine del linguaggio, esposta in *Investigation sur l’origine du langage et de la conscience*, Thào mette in relazione la tesi di Engels (per cui l’evoluzione dell’uomo coincide con lo sviluppo dell’anatomia, della vita sociale, delle abilità cognitive e del linguaggio) con le fasi dello sviluppo infantile teorizzate da Piaget. Come in precedenza, inoltre, l’acquisizione del linguaggio è strettamente correlata con la capacità di fabbricare e usare strumenti.

Il numero della rivista in rassegna termina con la recensione, da parte di Waldemar Skrzypczak, di *Postcolonian English*, il volume in cui Edgar Schneider ripercorre la genesi dell’inglese postcoloniale tramite un’analisi sociolinguistica, evolutiva ed ecologica mettendo in luce che il linguaggio è una forma comunicativa che l’eternamente cangiante natura e la sempre mutevole cultura umana affidano a un dinamismo perenne.

Una concezione dinamica, metamorfica del linguaggio è il germe da cui prendono vita le teorie illuministe che predicano un’origine naturale del linguaggio in nome di un’antropologia che riscopre l’uomo come *homo aestheticus* e lo segue nei suoi primi passi. Si intende dunque approfondire tali teorie mettendo in relazione gli scritti di Quintili e di Prato innanzitutto con la riflessione circa il dibattito sull’arbitrarietà del segno linguistico condotta da Avi Lifschitz in *The arbitrariness of the linguistic sign. Variations on an Enlightenment theme*. Lifschitz consente di perlustrare il terreno su cui si muovono in particolare Condillac, Turgot e Rousseau; essi, pur negando, al pari di pensatori tardo-secenteschi come Locke e Pufendorf, la tesi secondo cui le parole sono unite da un nesso naturale all’essenza delle cose, assegnano all’arbitrarietà dei segni una valenza radicalmente differente. Mentre i filosofi di fine Seicento individuano nell’imposizione arbitraria del segno l’espressione della libertà dell’individuo, i *philosophes* mettono in relazione

the arbitrariness of words themselves, and that of human action in their coining. Not only did Enlightenment authors emphasize that words could never be totally arbitrary, they also argued that human beings could not have acted freely or capriciously when creating their first signs. By zooming [...] on the origin of language, such authors fused the arbitrariness of the linguistic sign with that of human behaviour [...] arbitrariness refers interchangeably to the human act of naming and to names themselves. (Lifschitz 2012: 539)

L'assegnazione delle parole alle cose viene dunque interpretata come gesto, quel primigenio atteggiarsi al mondo in cui si compie la genesi dell'azione umana. Il libero arbitrio non si esplica nell'assegnazione di significati convenzionali ma nella spontanea attività di significazione che informa la denominazione, il risultato di un progetto collettivo di significazione.

Come sottolinea Quintili, secondo cui la prospettiva materialistica fa sì che “the *basic element* of language [...] becomes the starting point for an appropriate assessment of the process of signification” (Quintili 2016: 51), l'individuazione di un'origine naturale del linguaggio consente di cogliere in quest'ultimo il punto di partenza del naturale processo di significazione. Assume dunque una cruciale importanza il fatto che nella *Grammaire* (il primo volume del *Cours d'étude pour l'instruction du Prince de Parme*) Condillac sostituisca i segni definiti “arbitrari” nell'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* con segni “artificiali”; i segni linguistici non sono mai del tutto arbitrari poiché obbediscono ai modi di vedere e di sentire dell'uomo rinviando continuamente al linguaggio d'azione in cui risiede il gesto linguistico primordiale.

Il protolinguaggio delineato da Condillac, focalizzato sul linguaggio d'azione, infatti, rivela il radicamento dell'uomo nella dimensione sensibile-percettiva che è il punto d'abbrivio delle attività cognitive; come icasticamente rappresentato dall'esempio della statua muta presente nel *Traité des sensations* riportato da Prato, la sensazione è l'operazione dell'anima all'origine dell'intero processo della conoscenza.

Anche Turgot sostiene che i segni siano sorti “in the heat of sensation [...] in a live emotion, in a cry in a gesture indicating an object; here is the first language” riconoscendo il legame tra il linguaggio primordiale e l'espressione della sfera emotiva. Tale nesso costituisce *trait d'union* delle teorie di Turgot, Condillac e Rousseau ed è ciò che induce gli ultimi due a mettere in relazione l'origine del linguaggio con l'origine dell'arte.

Sia Rousseau che Condillac conferiscono un ruolo cruciale alla capacità del protolinguaggio di esprimere le passioni; tuttavia, se per Condillac il linguaggio primordiale è composto da gesti e grida, Rousseau fa coincidere l'origine della parola con l'emissione di una voce "cantante", le cui inflessioni riproducono l'andamento dei moti dell'animo. Si tratta di un linguaggio analogo a quello che, secondo Condillac, contraddistingueva la prosodia degli antichi e che è all'origine della musica e della poesia. Esso ha una natura espressiva e imitativa a un tempo, in quanto, esprimendo le passioni, ne imita gli accenti attraverso una serie di figure tra cui, ad avviso di Rousseau, spiccano le onomatopee. Il linguaggio onomatopeico unisce gesti, grida e i primi segni artificiali, al pari del linguaggio d'azione condillacchiano; emerge dunque la valenza dell'arte poetica: "Condillac argued that poets contributed much more than philosophers to the genius of language, and Rousseau's first language was coarsely sung rather than articulated spoken". L'essenza del linguaggio risiede nella sua natura poetico-musicale; i suoni inarticolati che lo contraddistinguono "performano" le passioni riversandole nel sensibile attraverso un *medium* esso stesso sensibile: il linguaggio dell'arte. Natura, linguaggio e arte sono dunque strettamente intrecciati non perché linguaggio e arte esprimono l'essenza delle cose ma perché, come sottolinea Lifschitz, essi sorgono naturalmente per poi adattarsi all'evoluzione antropologica, divenendo artefatti naturali "created by entire communities and naturally evolving through history".

Il peculiare nesso ravvisato da Rousseau tra l'origine dell'arte e l'origine del linguaggio viene sondato da Boris Gasparov e da Lydia Goehr in *The music of language and the language of music*. Essi sottolineano che secondo Rousseau il linguaggio è "sign and result [...] of a cultural or social decline or degeneration that has carried language away from its natural spontaneity and moral expression" (Gasparov e Goehr 2013: 257); si tratta infatti della prima istituzione sociale e il suo sviluppo deve essere piuttosto considerato come un progressivo allontanamento dalla spontaneità che lo ha generato, facendolo sgorgare dalle passioni nella forma di un discorso cantante e di un canto "parlato". L'origine del linguaggio e l'origine della musica sorgono l'uno dall'altro in virtù della comune capacità di esprimere le passioni: "there is no original language without original music and no original music or singing without speech. The origin of language is not 'music' qua sounds or pitches joint by beat or rhythm, interval or

harmony, the origin is rather ‘music’ *qua* passionate speech: hence a sort of *Sprachgesang*” (Gasparov e Goehr 2013: 257-8).

Il linguaggio allo stato nascente è intimamente artistico: esso consiste nel naturale traboccare delle passioni che acquisiscono voce tramite una musicalità che, accordandosi con le figure poetiche, vivifica il pensiero sprigionando il suo potere significante. Sono infatti gli accenti e lo stile immaginifico a conferire significato alle parole seguendo il ritmo del naturale movimento delle passioni umane. Linguaggio e musica, tuttavia, sono destinati a perdere la loro natura originaria; il nostro linguaggio, infatti, è il risultato di una formalizzazione che lo ha reso un sistema di segni astratti, convenzionali, sempre più precisi ma sempre più freddi, sempre più “muti”.

Nell’ultimo articolo in rassegna, *A corruption of Rousseau? The quest for the origins of music and language in recent scientific discourse* di Jacqueline Waeber, la peculiarità della concezione rousseauiana circa l’origine naturale della musica e del linguaggio emerge dalle critiche che l’autrice rivolge alla recezione del pensiero rousseauiano nell’ambito delle neuroscienze e della psicologia cognitiva. L’errata interpretazione della teoria di Rousseau ha origine con il positivismo scientifico che, mettendo in relazione la teoria dell’origine comune di linguaggio e musica con la teoria dell’evoluzione, ha indotto a formulare la tesi secondo cui l’evoluzione del linguaggio è ancora fortemente ancorata alla musica al punto da presentare tratti di “musicalità primitiva” che è sempre possibile riportare alla luce. Secondo Rousseau, invece, non è affatto possibile pervenire all’origine della musica poiché l’origine, in quanto tale, è “an object that no longer exists” (Waeber 2016: 218); il linguaggio e la musica così come li conosciamo sono il prodotto di qualcosa che non esiste più, a cui ci è precluso di risalire al punto che, ad avviso di Waeber, anche solo definirla “musica” significa “corrompere” Rousseau.

Se il nostro linguaggio e la nostra musica non sono che il declino del discorso cantato originario, la più grande prova dell’origine naturale del linguaggio e dell’arte risiede nel silenzio che lo *Sprachgesang* riempie con la sua eco muta.

Serena Massimo