

LA MUSA CRITICA

Collana diretta da
Anna Maria Babbi

14

L'IMMAGINE IN COPERTINA È OPERA DI JACOPO OLIVIERI.

Winfried Menninghaus

A cosa serve l'arte?
L'estetica dopo Darwin

Traduzione e postfazione di
Massimo Salgaro

LA MUSA CRITICA

Edizioni Fiorini

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA



Il volume è stato pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

Edizione originale: *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*
© Suhrkamp Verlag, Berlin 2011

© Copyright 2014 - Edizioni Fiorini - Verona
ISBN 978-88-96419-66-3

Stampato in Italia - Printed in Italy

Grafiche Fiorini - Via Altichiero, 11 - Verona

Prefazione

Il presente libro è il *pendant* del mio studio *Das Versprechen der Schönheit* (edizione italiana, 2013) pubblicato nel 2003. Mentre quest'ultimo trattava di Adone e di altre figure mitologiche di rara bellezza sullo sfondo della teoria darwiniana della *bellezza estetica*, qui si approfondisce la teoria evuzionistica delle *arti* umane. Le riflessioni di Darwin sono nuovamente il punto di riferimento principale: questa volta il suo modello delle arti del canto, della danza e delle rappresentazioni multimodali sviluppato sugli animali e l'utilizzo di questo modello per una prospettiva evuzionistica delle arti umane. E di nuovo saranno presi in considerazione dei miti, stavolta dei miti di artisti. Il racconto darwiniano sulle arti visive e acustiche dell'uomo ha molte caratteristiche di un mito generato sia dalla scienza che dalla fantasia.

Una *fellowship* di sei settimane nell'estate del 2007 all'*Humanities Research Center* della Rice University mi ha dato la possibilità di discutere, per la prima volta, le principali idee del presente testo in forma di tre conferenze. Una borsa di studio *opus magnum* della fondazione Volkswagen e Thyssen mi ha aiutato in modo decisivo ad allacciare un filo rosso fra i diversi paradigmi di ricerca e a completare lo studio sulla teoria evuzionistica dell'arte, nonostante fossi immerso nel vortice della ricerca empirica. Vorrei ringraziare le mie colleghe del cluster *Languages of Emotion* Laura Damerius, Katja Liebal e Constance Scharff per gli importanti riferimenti alla biologia e alla psicologia evuzionistica, e Philip Ekardt per la lettura critica della prima stesura dell'intero manoscritto. Ringrazio Henning Dahl-Arnold, Bendix Düker, Nina Peter e

Michael Steimel per il loro supporto nella ricerca bibliografica e per la realizzazione e la correzione accurata del manoscritto. Senza questo multiforme supporto il progetto del libro iniziato molto tempo fa si sarebbe forse arenato fra le molteplici richieste incombenti e i nuovi interessi.

Introduzione

Oggetto e obiettivo dello studio

Il libro di Charles Darwin *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (1871)¹ contiene centinaia di pagine sulla bellezza fisica negli animali e negli uomini, ma solo poche pagine sulle arti umane dell'abbellimento estetico del proprio corpo, del canto e della parola retorico-poetica. Queste poche pagine sono imbattibili in quanto ad audacia: le pratiche di presentazione degli ornamenti corporei e della messinscena ammaliante e competitiva delle capacità canore, coreiche e costruttive diffuse nel regno animale potrebbero, secondo l'assunto di Darwin, rappresentare anche una fase evolutiva primordiale delle arti umane. Nell'esempio cardinale della musica egli sottolinea che tale ipotetica fase arcaica non è identica alla descrizione e spiegazione delle arti umane dell'*homo sapiens sapiens* (II 330-333).

¹ Le citazioni da questo testo vengono estratte dall'edizione di Princeton del 1981 che ripropone il testo della prima edizione del 1871. Il numero romano indica uno dei due volumi del libro, il numero arabo la pagina. Le traduzioni esistenti di J. Victor Carus (Stoccarda 1875) e Carl W. Neumann (Lipsia 1952) sono state consultate per la traduzione tedesca e, a volte, utilizzate. Spesso sono state modificate da me (WM), a volte profondamente. Per questo si rinuncia ad un'indicazione distinta delle traduzioni. Le citazioni dalla seconda edizione (1874) del libro di Darwin, che contiene alcune modifiche e aggiunte, saranno indicate tramite note a piè di pagina.

NdT: Per la traduzione delle citazioni in italiano si ricorre a C. Darwin, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, intr. di Giuseppe Montalenti, trad. di Mario Migliucci e Paola Fiorentini, Newton Compton, Roma 2011, 4a ed. I rinvii a *The descent of man* sono inseriti nel corpo del testo; per distinguere l'edizione originale dalla traduzione italiana, i numeri delle pagine di quella italiana saranno scritti in corsivo dopo quelli riferiti all'edizione originale che saranno riportati in tondo. Laddove non indichino parole straniere i corsivi all'interno del testo atti a sottolineare alcuni passi particolarmente salienti sono sempre di WM.

Il primo capitolo del presente studio si cimenta con un'analisi approfondita delle ipotesi darwiniane sulle arti umane. Così si prende le distanze dalla tendenza ampiamente diffusa negli studi darwiniani di soprassedere su distinzioni più sottili a favore di teorizzazioni più generiche. La teoria darwiniana sulla retorica e sul linguaggio poetico è ancora ampiamente da scoprire e non è mai stata letta seriamente sullo sfondo della teoria retorica classica. La musica e la retorica si incontrano nella diagnosi di Darwin nella loro finalità, che è quella di attirare l'attenzione tramite i mezzi non semantici e privi di violenza dell'elaborazione di sistemi di segni e di simboli e di ammaliare gli ascoltatori affettivamente per la persona, la prestazione artistica e l'agenda sociale o sessuale del cantante o parlante.

Darwin ha esposto in modo disomogeneo le coincidenze e le differenze fra le arti non-umane e quelle umane. Le analogie vengono giustificate in modo concettualmente chiaro e descritte, in parte, anche dettagliatamente; la constatazione della distinzione rimane invece opaca e incompiuta. Questo studio intende colmare questa lacuna. Da filo conduttore funge la seguente domanda: quali altri adattamenti dell'uomo potrebbero aver contribuito affinché gli ipotetici corrispettivi umani delle arti canore, della danza e della presentazione del piumaggio degli uccelli abbiano potuto esprimere le loro caratteristiche distintive? Secondo l'ipotesi genealogica le arti si sarebbero sviluppate come nuove varianti del comportamento umano quando gli adattamenti molto antichi del giudizio dell'attrazione sessuale, del comportamento ludico e dell'utilizzo di utensili divennero accessibili ad un utilizzo comune attraverso l'acquisizione e con il supporto del linguaggio e dei simboli. Prima di questa combinazione nel campo delle arti il corteggiamento supportato dall'estetica era impermeabile all'atteggiamento ludico, quest'ultimo non aveva niente o poco a che fare con l'utilizzo degli arnesi o con

il pensiero simbolico e lo sviluppo della tecnica nella lavorazione del materiale contribuiva solo in parte alle pratiche della decorazione del corpo. La liquefazione di questi confini permise l'emergere delle arti. Queste ereditano anche le prestazioni funzionali che sono legate agli adattamenti molto più antichi del gioco, della tecnologia e dell'utilizzo simbolico. Questa ipotesi sulle arti corrisponde all'ipotesi cognitivista sulla struttura generale della mente umana secondo cui la peculiare creatività e flessibilità dell'intelletto umano dipende in gran parte dalla possibilità di utilizzare le nostre potenzialità e disposizioni cognitive, emotive e comportamentali in modo crossmodulare. La nota formula kantiana del «libero gioco delle nostre capacità» aveva individuato proprio nell'utilizzo sconfinante ed integrato di «capacità» eterogenee una caratteristica centrale della dimensione estetica.

Gli esempi animali di Darwin attribuiscono all'elaborazione estetica una funzione chiara. Come forma di autocelebrazione essa serve primariamente al corteggiamento dell'altro sesso, a volte anche come sfida ai concorrenti del proprio sesso. L'eccellenza fisica e artistica aumenta le probabilità di successo nella concorrenza sessuale (e sociale). Le arti umane hanno ereditato queste funzioni in misura diversa; esse le relativizzano attraverso una congerie di altri fattori. Nella misura in cui i meccanismi di selezione sessuale basati sulla bellezza si legano, ibridandosi, agli adattamenti dell'utilizzo di utensili, del gioco e del linguaggio (l'uso simbolico) si produce un enorme ampliamento nello spettro delle funzioni:

(1) *Concorrenza*: Il prolungamento del concorso di bellezza nella concorrenza fra gli artisti, la funzione di attribuzione dello status di artista e l'utilizzo decorativo delle opere d'arte corrispondono al modello ornitologico darwiniano e quindi alla genealogia sessuale delle arti (capitolo I).

(2) *Cooperazione/coesione*: Le arti umane possono collaborare in molteplici forme alla sincronizzazione, cooperazione,

addirittura alla coesione di gruppi sociali e attenuare, neutralizzare, anche superare (perlomeno all'interno di gruppi) i meccanismi di competizione. Un perfetto esempio possono essere le narrazioni e le canzoni che sono note in alcune cerchie e che quando vengono cantate e sentite profondamente producono la sincronizzazione di molti individui in danze comuni. Nel capitolo II si svilupperà un modello *partecipativo* delle arti umane.

(3) *La formazione personale/Le pratiche autoreferenziali*: La produzione e la ricezione delle arti può favorire nell'ontogenesi degli individui capacità motrici, cognitive e affettive. Simili ipotesi sono da molto tempo al centro del modello classico della «formazione» estetica e dell'intrattenimento. In questo contesto il rapporto produttivo e ricettivo con le arti non è da intendersi né come un corteggiamento competitivo a cui è annessa una scelta, né come un collante per gruppi sociali, ma primariamente come *formazione personale*. Le ipotesi funzionali di questo tipo saranno vagliate nel capitolo III sulla base della teoria evuzionistica e saranno discusse contrastivamente nel capitolo IV.

Le ipotesi concorrenziali, coesive e di «formazione personale» sono solitamente enunciate in opposizione reciproca. Nessuna delle ipotesi è nuova, ognuna ha una propria ricca storia. Questo libro può fornire solamente una nuova analisi, spiegazione e delimitazione di queste ipotesi. A ciò si aggiunge la tesi che le ipotesi in competizione non sono, in principio, incompatibili: *ogni singola prassi estetica può assolvere contemporaneamente a due e anche a tutte e tre le funzioni*. Singole forme e generi artistici tendono a privilegiare profili diversi della funzione dominante e possibili incroci funzionali. La modellizzazione teorica delle possibili interazioni fra diversi poli funzionali mostra inoltre che gli effetti artistici del terzo tipo devono essere pensati come implicazione o effetto secondario degli altri due poli funzionali piuttosto che il contrario.

Cos'è l'estetica evoluzionistica?

I concorsi di bellezza e la presentazione di arti canore, coriche e costruttive appartengono, da Darwin in poi, al nocciolo della biologia evoluzionistica del comportamento. L'ipotesi darwiniana relativa al ruolo degli «ornamenti» dei corpi sessuati e alle manifestazioni artistiche nelle specie non-umane hanno avuto nel tardo XX secolo un'ampia eco e un enorme approfondimento. Per le sue specifiche riflessioni sulle arti umane del canto, della parola e dell'ornamento vale il contrario: sono state recepite solo in piccole nicchie accademiche e approfondite solo di rado.

Ciononostante nelle decadi passate si è imposto un campo di ricerca di confine dal nome «estetica evoluzionistica». Ha il fascino – e contemporaneamente la precarietà – di un *outsider* che incontra scetticismo sia nelle scienze dell'arte e nell'estetica filosofica che nella psicologia accademica e nella biologia. Inoltre, anche fra i pochi rappresentanti dell'estetica evoluzionistica c'è un notevole dissenso su questioni e concetti fondamentali. Non esiste una concezione condivisa dei concetti «evoluzione» e «estetica». Al fine di determinare la focalizzazione teorica e metodologica nella quale il presente studio pratica l'estetica evoluzionistica, proporrò delle distinzioni basilari per la semantica di questi concetti.

La percezione estetica non è pensabile senza un momento di valutazione. Di conseguenza un'affermazione che determina che qualcosa sia più o meno bello, messo in scena bene o male, è sempre più che un momento descrittivo. Per questo il «giudizio di gusto/Geschmacksurteil» è per Kant l'oggetto centrale dell'estetica. Sono giudicate – anche a prescindere dalle poetiche normative – le possibilità di procurare piacere cognitivo e affettivo da parte di oggetti ed eventi visivi, uditivi e multimodali. Ciò che in questo libro si definisce *estetica* è la teoria delle qualità, della creazione e delle funzioni

delle preferenze estetiche che si esprimono nei giudizi estetici impliciti ed espliciti. Come nella teoria kantiana del «giudizio estetico» ne va soprattutto della *ricezione*. Quindi le dispute dell'estetica «oggettiva» – nel senso dei romantici e dell'estetica hegeliana – sulla storia e il sistema delle arti e dei loro sottogeneri non stanno in primo piano. Le questioni dell'*aisthesis* in senso lato – come teoria generale della percezione sensoriale e della conoscenza – vengono trattate solo laddove siano ineluttabili per la formazione della preferenza estetica in senso stretto. Gli argomenti riguardanti l'estetica della *produzione* estetica saranno contemplati solo nella misura in cui siano spiegabili dalla natura e dalla potenza della ricezione. In realtà, nelle presumibilmente molto antiche arti canore e coreiche la ricezione e la produzione si compenetrano vicendevolmente. Queste arti invitano alla partecipazione attiva e diminuiscono di conseguenza la distanza fra il ruolo di ricezione e di produzione. Ciononostante i due ruoli non diventano equivalenti a livello funzionale. La partecipazione personale al canto o alla danza non sostituisce l'osservazione delle qualità canore e coreiche altrui. Entrambi i ruoli rimangono separabili e funzionalmente distinti.

Darwin ha ulteriormente rimarcato l'accento di Kant sulla ricezione giudicante: secondo la sua teoria gli ornamenti del corpo o le esibizioni canore degli uccelli si modificano a seconda della specie e nella misura in cui i destinatari esercitano sistematicamente il loro «potere di scelta» («power of choice» II 122). Le questioni principali dell'estetica in questo ambito sono: cosa significa che i riceventi prediligono alcuni fenomeni *nella forma della loro apparenza e presentazione* (aspetto, suono, movimento e incroci multimodali) rispetto ad altri? Su quali meccanismi sensoriali, cognitivi ed affettivi si basa questa preferenza? E quali conseguenze e funzioni ha?

Il campo delle valutazioni estetiche è molto più ampio di quello più ridotto delle arti. I fenomeni naturali possono esse-

re valutati esteticamente alla stregua dell'eleganza di una dimostrazione matematica. Il giudizio estetico può essere un elemento connesso a innumerevoli processi cognitivi. Di regola esso raggiunge livelli superiori o dominanti solo nel caso di certe classi di oggetti o di eventi.² Esemplari sono, in questo senso, le sensibilità nella valutazione estetica dell'aspetto più o meno «bello», «giusto», «attraente» dei corpi naturali e degli oggetti prodotti attraverso la tecnica (abbigliamento, gioielli, utensili diversificati) e per le diverse arti. Tali oggetti sono dei generatori di giudizi di valutazione estetica che determinano l'orizzonte oggettivo del presente studio. Fra questi le arti hanno un ruolo di spicco. La diffusione della percezione estetica "giudicante" in molti altri settori non viene invece analizzata.

Le differenti arti fanno uso di diversi campi sensoriali e modelli di elaborazione. Perciò la teoria evolucionistica si interroga principalmente sugli specifici meccanismi e sulle funzioni delle *singole arti*. Del resto il singolare collettivo di «arte» per definire la totalità delle singole arti è un'invenzione moderna e occidentale che ha poco più di 200 anni. Molte lingue non conoscono questo concetto collettivo. Nel presente testo saranno analizzate le caratteristiche comuni delle singole arti e soprattutto della loro ricezione; trattandosi di una questione in prospettiva evolucionistica l'analisi del funzionamento e delle funzioni delle singole arti sarà dominante. In senso stretto il titolo del libro dovrebbe essere: «A cosa servono le arti?».

Come gli archeologi, gli etnologi e gli antropologi, anche gli studiosi di estetica evolucionistica sostengono che il mo-

² Analogamente Roman Jakobson considera la funzione «poetica» una qualità data dall'elaborazione del linguaggio stesso e come un'espressione ancillare a tutte le espressioni linguistiche. Questa «funzione linguistica poetica» gioca un ruolo marcato e anche dominante in alcuni tipi di espressioni linguistiche, soprattutto nella poesia, nei contesti religiosi, nella pubblicità ecc. Cfr. Jakobson, *Linguistica e poetica*, pp. 92-96.

derno pensiero occidentale sul sottosistema sociale dal nome «arte» sia semplicemente una forma ludica altamente specializzata di pratiche culturali che in tempi passati ha caratterizzato da un lato la vita quotidiana, dall'altro le feste e i riti religiosi. Il presente studio asseconda questo uso linguistico e definisce con il concetto cumulativo di «arti» un ampio campo di pratiche che richiedono un dispendio estetico inutile a fini pratici, ma che proprio per questo sembrano catturare l'attenzione e la voglia di osservare, ascoltare, partecipare al canto e alla danza. Nello specifico, queste pratiche includono il canto e la comunicazione di canzoni e di racconti, le danze, la musica strumentale, le pratiche dell'autoabbellimento, la decorazione o perlomeno l'iperdeterminazione estetica di alcuni oggetti artigianali della vita quotidiana, i riti con un maggiore o minore apporto estetico, spesso anche la produzione di sculture e dipinti. Tutte queste pratiche palesano una grande varietà culturale e storica nella loro diffusione e fattezze.

I modelli di teoria evolucionistica sono un'opzione per spiegare la genesi, la diffusione, e la varietà culturale delle arti. Lo scopo del presente libro è unicamente la discussione critica, l'approfondimento e la differenziazione di ipotesi della teoria evolucionistica. Esso non contempla l'ambizione di decidere sulle controversie fra i modelli evolucionistici e altri modelli esplicativi. Si cercherà però di sgombrare il campo dalle concezioni semplicistiche delle loro differenze.

La molteplicità dei processi evolutivi

Sicuramente nessuna innovazione scientifica del XIX secolo ha modificato il pensiero così profondamente come gli studi di Darwin sui meccanismi dell'evoluzione biologica. All'analisi evolucionistica dei meccanismi e delle caratteristiche del complesso comportamento umano è spesso ancora affibbiata l'immagine negativa della speculazione improvvisata e di

un'empiria sottosviluppata. Per l'estetica evolucionistica questo vale in misura maggiore. Le tesi speculative di Darwin sulle caratteristiche transculturali di morale, religione e preferenze estetiche (I-34-106, I 158-164, II 330-384) testimoniano questo dilemma. È sorprendente in quale misura e con quale acume intellettuale e precisione Darwin abbia anticipato la teorizzazione del tardo ventesimo secolo su tali questioni. I progressi concettuali che vanno al di là di Darwin sono molto limitati. Il suo audace avvio di questo enorme campo di ricerca non può certo essere preso a modello quale esempio di ricerca empirica. Al contrario: di fronte alla penuria di sapere sull'evoluzione delle arti umane solo un pensatore fantasioso come Darwin avrebbe potuto formulare delle ipotesi così feconde la cui portata è lungi dall'essere esaurita.

Le caratteristiche complesse del comportamento sono gli oggetti più insidiosi delle ricerche di stampo evolucionistico. Per essere sicuro che un comportamento sia un adattamento evolutivo, nella migliore delle ipotesi, dovrebbe essere dimostrato che sia *specifico per un certo compito* – rispetto a tutta l'evoluzione ontogenetica e la sua varietà – e che sia soggetto alle *limitazioni innate*.³ La prova più granitica sarebbe la dimostrazione che alcuni aggregati di geni influenzino il comportamento in questione – e possibilmente solo quello – in modo selettivo. Le evidenze più solide per le caratteristiche di comportamenti complessi sono per ora una rarità. Anche nel caso del linguaggio la decrittazione genetica è ancora agli albori.⁴ Non si sa praticamente niente della gene-

³ Justus/Hutsler: «Fundamental Issues in the Evolutionary Psychology of Music: Assessing Innateness and Domain Specificity».

⁴ Cfr. Lai et al., «A Forkhead-Domain Gene Is Mutated in a Severe Speech and Language Disorder»; MacDermot et al., «Identification of FOXP2 Truncation as a Novel Cause of Developmental Speech and Language Deficits»; Feuk et al., «Absence of a Paternally Inherited FOXP2 Gene in Developmental Verbal Dyspraxia»; Fisher/Marcus, «The Eloquent Ape: Genes, Brains and the Evolution of Language»; Haesler et al., «Incomplete and

tica delle caratteristiche del comportamento estetico o quelle relative alle arti.

Gli ultimi 15 anni hanno visto molteplici tentativi di compensare questa lacuna in modo *neuroscientifico*, soprattutto nel campo dell'elaborazione neuronale della musica. L'idea di fondo è la seguente: se il nostro cervello elabora le sequenze musicali nelle stesse reti neurali a prescindere dall'aspetto transculturale, se le lesioni di queste reti riducono o debilitano le facoltà correlate, allora potrebbe trattarsi di schemi di elaborazione innati (nonostante ontogeneticamente siano basate sull'apprendimento culturale).

Nel frattempo si è imposta la posizione che l'equivalenza transculturale nei processi di elaborazione neuronale non sia di per sé un parametro aureo per le limitazioni innate (*innate constraints*). Le ricerche sulla scrittura ne sono un esempio calzante. La scrittura è troppo giovane per poter confermare che le coincidenze transculturali, attive nella sua elaborazione e nei suoi effetti che sono state riscontrate tramite tecniche di *brain imaging*, siano prova di un adattamento evolutivo. Secondo queste spiegazioni, per le nuove scoperte culturali come il linguaggio, il nostro cervello recluta in modo adeguato reti neurali che erano destinate a compiti affini.⁵ Nella scrittura queste reti sono in parte quelle del linguaggio, in parte quelle del riconoscimento visivo. L'adattamento flessibile ad un nuovo compito implica un modello di elaborazione altamente uniforme.

Questa ipotesi di *neuronal recycling* non ha lo stesso valore di una spiegazione di costruttivismo culturale. Giacché il nostro cervello elabora il linguaggio facendo un ricorso eco-

Inaccurate Vocal Imitation after Knockdown of FoxP2 in Songbird Basal Ganglia Nucleus Area X»; Haesler/Scharff, «Genes for Tuning up the Vocal Brain: FoxP2 in Human Speech and Birdsong».

⁵ Dehaene, et al., «The Neural Code for Written Words: A Proposal»; Dehaene/Cohen, «Cultural Recycling of Cortical Maps».

nomico a reti che si sono evolute, questa elaborazione è legata alle possibilità e alle limitazioni degli adattamenti reclutati. Nel contempo si dà come conseguenza che anche un reclutamento universale di certe reti per specifici modelli cognitivi e comportamentali non è sufficiente per poter dedurre un *adattamento specifico per un compito* di questi modelli dovuto alla selezione naturale. Si potrebbe invece trattare di un *recycling* culturale di più antichi adattamenti che non si sono evoluti per questo nuovo specifico scopo.

Vorrei anticipare una certezza negativa: il presente libro non è in grado di produrre delle evidenze genetiche e neurobiologiche in grado di attestare che le singole arti si siano evolute modularmente come adattamenti specializzati. Per un'indagine di teoria evuzionistica questa circostanza non è una tragedia. Come hanno sottolineato Stephen J. Gould e Elisabeth S. Vrba,⁶ *evoluzione* non significa solo e unicamente che la selezione naturale sviluppi da un insieme di variazione una specifica caratteristica che è adattiva per uno specifico utilizzo. I processi evolutivi generano anche caratteristiche che non sono state coniate attraverso la selezione naturale per un determinato compito adattivo. Si può trattare di molteplici prodotti secondari della funzione adattiva.⁷ E soprattutto: le caratteristiche adattative e non adattative esistenti possono essere utilizzate nel loro sviluppo come un «insieme di caratteristiche che sono a disposizione per una cooptazione»⁸ e utilizzate per nuovi scopi.⁹ Secondo Gould e Vrba le osservazioni

⁶ Gould/Vrba, «Exaptation».

⁷ Gould/Lewontin, «The Spandrels of San Marco».

⁸ Gould/Vrba, «Exaptation», p. 13. Cfr. anche Fitch, *The Evolution of Language*, pp. 63-66.

⁹ Gould e Vrba, («Exaptation») chiamano questo processo «exaptation». Tale concetto ha delle implicazioni controintuitive. Esso sottolinea attraverso il prefisso «ex» la distanza da una funzione più antica e non fa concludere che proprio questa «exaptation» possa essere un nuovo «adattamento». Ancora meno si può intuire, in base ad una lettura spontanea del neolo-

e i commenti di Darwin includono un ampio spettro di siffatte «cooptazioni» evolutive.¹⁰

Per la prospettiva evolucionistica di questo testo sono centrali i due tipi di mutazione funzionale (*functional shift*) che possono riguardare gli adattamenti evolutivi:

(1) *Le caratteristiche adattive antiche non possono solo perdere la loro funzione originaria ad appannaggio di una nuova; esse possono anche acquisire nuove funzioni senza perdere le precedenti.*¹¹

In modo meccanico le tecnologie per produrre il proprio ornamento possono essere descritte come un nuovo utilizzo del nostro adattamento nell'impiego degli utensili. Le più antiche capacità nell'utilizzo di utensili per gli scopi della caccia, della scomposizione del cibo e della lotta con i nostri simili non va perduta a favore della nuova (creazione di colori e ornamenti, sviluppo di strumenti e tecniche pittoriche). Così si dischiude tutt'al più un nuovo campo di utilizzo e contemporaneamente una differenziazione della tecnica stessa. Il nuovo fenomeno delle arti autodecorative nasce invece attraverso il rinnovato utilizzo cooptante di un adattamento molto anti-

gismo, perché anche la cooptazione adattiva di una caratteristica esistente non-adattiva debba essere definita «exaptation». Qui ci si aspetterebbe il concetto «enadaptation». E in generale vale: nella misura in cui una qualsiasi caratteristica vecchia (adattiva o meno) venga modificata seppur minimamente attraverso la selezione evolutiva in vista di una nuova funzione, cade la differenza nei confronti del modello standard dell'adattamento specializzato. Per questo d'ora in poi il termine «exaptation» non sarà utilizzato. Si parlerà invece di un nuovo utilizzo cooptante di vecchie caratteristiche evolute. Contemporaneamente si rinuncia al concetto di «preadattamento». Nella misura in cui caratteristiche esistenti favoriscono la possibilità di un nuovo futuro adattamento esse vengono a volte definite «preadattamenti» (cfr. Wilson, *Sociobiology*, p. 34 e Gould, *Adaptation*, p. 48). Anche questo concetto risveglia facilmente delle associazioni erranee. Una vecchia caratteristica è cooptabile e utilizzabile senza che questa nuova possibilità di utilizzo sia a sua volta il risultato di una pregressa «adaptation».

¹⁰ Gould/Vrba, «Exaptation», p. 5ss.

¹¹ Ibid., p. 13.

co (l'utilizzo degli utensili) appannaggio di un adattamento comportamentale probabilmente ancora più antico (l'autopresentazione favorevole nel contesto del corteggiamento sessuale ovvero della distinzione sociale). Come si dimostrerà dopo un'attenta analisi, l'adattamento relativamente nuovo della cognizione sociale gioca un ruolo fondamentale che favorisce la cooptazione.

Per le arti visive non decorative, così come per le arti linguistiche e multimediali, si propongono dei modelli di cooptazione simili. L'ipotesi darwiniana sulla retorica afferma che le capacità ritmiche e melodiche che servono (e servivano) nell'ipotetica protomusica arcaica per far opera di convincimento nel corteggiamento sessuale, continuano a essere utilizzate nel nuovo adattamento del linguaggio costituito di parole come forme di convincimento prosodico-emozionali con uno spettro di applicazioni molto allargato.

(2) *Gli adattamenti comportamentali possono perdere la loro funzione originaria sopravvivendo a lungo a questa perdita della funzione d'origine senza che l'eventuale nuova funzione si sostituisca a quella obsoleta in toto o che la elimini.*

In questi casi i residui della funzione primordiale possono essere percepibili in un qualunque modo erratico e rimanere efficaci. Si conservano, come «resto evolutivo» («evolutionary vestige»),¹² come traccia di una funzione in gran parte sommersa in una nuova era nella quale le vecchie coordinate non valgono più. Proprio questa possibilità di sopravvivenza delle caratteristiche comportamentali in un collegamento, in qualità di zombie, come “non morte” il cui tempo evolutivo è “in realtà” trascorso, sarà il nocciolo della teoria darwiniana della musica.

¹² Kirschner/Tomasello, «Joint Music Making», p. 354.

Evoluzione biologica e cultura

Gli adattamenti antichi, i loro prodotti secondari e le molteplici caratteristiche non generate da adattamenti sono una gigantesca riserva di varietà dalla quale, attraverso la cooptazione e il «bricolage» combinatorio, può nascere un atteggiamento costantemente nuovo.¹³ Questo vale in misura maggiore per le creature il cui comportamento è fissato solo in parte da programmi genetici e che di conseguenza devono affidarsi all'acquisizione ontogenetica di capacità e conoscenze. Secondo le conoscenze attuali, nessun'altra creatura è superiore all'uomo nell'apprendimento sociale. Oltre a ciò *l'homo sapiens sapiens* ha sviluppato una caratteristica che nel modello basilare dell'adattamento è spesso stata trascurata, sebbene da Darwin in poi ne facesse parte: gli esseri viventi non si adeguano ad un qualsivoglia ambiente che è autonomo rispetto a loro, ma lo trasformano a loro volta.¹⁴ I lombrichi e le formiche trasformano la consistenza del terreno, che è il loro ambiente e il loro cibo; le dighe costruite dai castori trasformano i sistemi ecologici in un modo che salta immediatamente all'occhio. Di conseguenza tutti gli esseri viventi sono anche produttori attivi e trasformatori del loro ambiente vitale. E più trasformano attraverso il loro comportamento e il loro metabolismo il loro ambiente, più devono adeguarsi agli effetti delle loro attività.

Questi effetti retroattivi continuativi implicano per le specie con la propensione all'apprendimento sociale che anche la loro evoluzione biologica può, almeno in parte, diventare una funzione del loro atteggiamento acquisito ontogeneticamen-

¹³ Gould/Vrba, «Exaptation» e Levinson, Stephen C., «On the Human 'Interaction Engine'», p. 44.

¹⁴ Per le questioni attinenti la «niche construction» cfr. Odling-Smee/Laland/Feldman, *Niche Construction. The Neglected Process in Evolution*, Princeton, Oxford: Princeton University Press 2003, soprattutto cap. I, 6 e 9.

te. Ogni generazione di una specie con apprendimento sociale trasmette alla successiva non solo i geni e una specifica condizione materiale dell'ambiente (*ecological inheritance*), ma anche delle facoltà che si possono apprendere.¹⁵ Nell'uomo la condizione ereditata della «niche construction» include anche dei prodotti materiali duraturi come: capanne, case, utensili di ogni tipo, ornamenti, oggetti artistici e altri oggetti.¹⁶

Complessivamente si sa ancora molto poco sull'interazione fra evoluzione genetica, ecologica e culturale. Innanzitutto per tre ragioni: (1) La complessità del modello degli effetti retroattivi intralcia l'attribuzione precisa di cause ed effetti nelle singole correlazioni. (2) Lo stato delle conoscenze sulle tre variabili è molto difforme; le forme di comportamenti protoculturali apprese hanno lasciato solo minime tracce nell'eredità archeologica. (3) Ultimo ma non ultimo: l'evoluzione genetica, quella ecologica e quella (proto)culturale procedono a velocità molto disparate.¹⁷ Questo limita di molto le possibilità dei loro effetti di ritorno.

Gli esempi per gli effetti retroattivi di invenzioni culturali sull'evoluzione biologica si basano di norma su fenomeni nei quali i fenomeni culturali denotano una stabilità a lunga scadenza o in cui essi possono aver supportato un'evoluzione genetica straordinariamente rapida. Il primo caso potrebbe essere quello delle asce a mano fatte di pietra: esse hanno una tradizione talmente lunga risalente a un milione e mezzo di anni fa, che la tesi di un loro effetto retroattivo geneticamente

¹⁵ Cfr. Boyd/Richerson, *Culture and the Evolutionary Process*, Chicago; il volume curato da Barkow, Cosmides e Tooby *The Adapted Mind. Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*; cfr. Inoltre Cavalli-Sforza/Feldman, «Cultural Versus Biological Inheritance»; Feldman/Zhivotovsky, «Gene-Culture Coevolution».

¹⁶ Odling-Smee, et al., *Niche Construction*, pp. 190, 252 e Aunger «Conclusion».

¹⁷ Odling-Smee, et al., *Niche Construction*, p. 28.

rilevante per l'evoluzione degli ominidi non pare impropria.¹⁸ Potrebbe valere lo stesso ragionamento per l'utilizzo culturale del fuoco nella preparazione di alimenti altrimenti non commestibili.¹⁹ Un esempio eccellente per il secondo caso è lo sviluppo della tolleranza al lattosio. Questa mutazione genetica era una risposta relativamente rapida ad un'esigenza adattiva molto forte che era causata dall'invenzione dell'industria casearia.²⁰

Laddove non siano presenti le condizioni specifiche citate negli esempi, la ricerca dei condizionamenti reciproci fra geni, ecologia e cultura brancola ancora nel buio. Per quanto l'ipotesi di un radicamento «bio-culturale» nell'evoluzione dell'uomo sia corroborata,²¹ essa è al momento non più di uno slogan evocativo per il quale i mezzi d'indagine sono ancora agli inizi. Le conseguenze teoriche sono rilevanti: nell'inclusione sistematica di una «niche construction» il modello evolutivo darwiniano non richiede una mutazione specifica dell'uomo.²² Nel contempo c'è consenso sul fatto che alcuni potenti meccanismi della costruzione di ambienti artificiali siano rinvenibili solo nell'uomo.²³ Questo vale soprattutto per la mirata e istruttiva trasmissione di informazioni e capacità e l'effetto accumulatore «a mo' di cric» delle culture umane, che si basa sulla memorizzazione dei simboli e sulla loro trasmissione e che raggiunge il suo acme nell'utilizzo di archivi mnemonici esterni.²⁴

¹⁸ Ibid., p. 249.

¹⁹ Ibid., p. 246.

²⁰ Ibid., p. 248. Anche all'invenzione dell'agricoltura si ascrive una trasformazione talmente vasta di tutte le costrizioni adattive di una nicchia da avere avuto non solo una ricaduta sui sistemi sociali e sulle pratiche culturali, ma anche sul sistema digestivo e immunitario. (cfr. Ibid., p. 347).

²¹ Cfr. Feldman/Zhivotovsky, «Gene-Culture Coevolution»; Odling-Smee et al., *Niche Construction*, pp. 250-252.

²² Cfr. Ibid., pp. 248-250.

²³ Ibid., p. 28.

²⁴ Tomasello, *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens*.

La teoria evolucionistica sulla biologia dell'uomo è, *di per sé* e in un senso pregnante, una teoria della sua evoluzione *a essere culturale*. Alcuni modelli sottolineano talmente tanto il suo aspetto autocostruttivo, basato sull'apprendimento sociale, che l'opposizione citata a iosa fra la genesi biologica e il costruttivismo culturale non è (più) all'altezza dello stato attuale della teoria evolucionistica.

Un primo tipo di interazione fra ambienti artificiali e evoluzione biologica implica addirittura lo scollamento di entrambe. In principio i risultati di attività mediante le quali gli esseri viventi modificano il loro ambiente in modo autopoietico, possono sia rafforzare e velocizzare lo sforzo adattivo sia ridurlo e rallentarlo. Nell'uomo ci sono solo pochi appigli per il primo caso che siano così lampanti come la già citata tolleranza al lattosio. Una situazione diversa si crea nella relazione opposta dell'interazione fra evoluzione culturale e biologica. Molteplici tecniche culturali – come l'abbigliamento, le vaccinazioni, ecc. – diminuiscono o sospendono i meccanismi della selezione naturale. Essi permettono all'uomo, come hanno già sottolineato Wallace e Darwin «di mantenere inalterato il suo corpo in armonia con un universo che muta» (I 158-159, 111). Le pratiche culturali dell'uomo possono forgiare le costrizioni adattive dell'uomo o addirittura «sopraffarle». ²⁵ La maggioranza dei teorici evolucionistici crede che al più tardi dalla proverbiale «rivoluzione culturale» durante l'età della pietra – ovvero da 40.000 a 50.000 anni prima del nostro tempo – i processi sociali e le nuove pratiche culturali abbiano determinato e modificato lo sviluppo della vita umana molto di più del fattore dell'evoluzione genetica. Altri, come Robin Dunbar, ²⁶ retrodatano l'ingresso dell'uomo in un'era culturale la cui velocizzazione è accompagnata causalmente da un par-

²⁵ Odling-Smee et al., *Niche Construction*, pp. 279, 348ss.

²⁶ Cfr. Dunbar, *The Human Story*, p. 30ss.

ziale congelamento degli adattamenti cognitivi sviluppati fino a quel momento, addirittura a 150.000 anni fa.²⁷

Questo ipotetico spostamento dei pesi dell'evoluzione biologica e culturale deve avere motivato anche la proposta di Dawkins di considerarli entrambi come sistemi totalmente separati con meccanismi analoghi.²⁸ Una rapida diffusione di nuovi sviluppi culturali è un indicatore tipico per una scarsa incidenza di limitazioni biologico-genetiche dei fenomeni in questione.²⁹ L'ambito di ricerca della *filogenesi delle culture*³⁰ ha sviluppato inoltre dei metodi per studiare i rapporti di discendenza culturali e dei processi di trasformazione anche per lunghi lassi temporali, nel caso dei linguaggi anche per migliaia di anni.³¹ Dai risultati emersi si danno delle conseguenze anche per la prospettiva della biologia evuzionistica sulla portata che eventuali limitazioni da parte di adattamenti innati avrebbero avuto sull'evoluzione culturale della ricchezza linguistica.³²

Su alcuni prodotti delle arti umane che hanno una lunga tradizione archeologica – *in primis* la ceramica – sono già state applicate le analisi 'cladistiche' che correlano le analisi di caratteristiche strutturali dei fenomeni culturali con laboriosi metodi statistici. Anche questo promettente metodo empirico

²⁷ Di opinione diversa Wilson, *Sociobiology*, p. 569.

²⁸ Dawkins, *Das egoistische Gen*, pp. 304-322. Il parallelismo fra processi della replicazione relativi ai geni e ai memi manca di una definizione netta dei suoi confini. (cfr. Pinker, *Towards a consilient Study of Literature*, p. 165 e Eibl, *Kultur als Zwischenwelt*, pp. 103-107).

²⁹ Le statistiche di Moretti (*Maps, Graphs, Trees*) sulla produzione e ricezione di generi romanzeschi successivi sono un esempio di tali evoluzioni culturali.

³⁰ Cfr. Mace, *The Evolution of Cultural Diversity*.

³¹ Dunn et al., «Structural Phylogenetics and the Reconstruction of Ancient Language History»; Dunn/Levinson et al., «Structural Phylogeny in Historical Linguistics».

³² Dunn et al., «Evolved Structure of Languages Shows Lineage-Specific Trends in Word-Order Universals».

ha dei limiti impliciti: nessun albero genealogico dell'età e della diffusione delle lingue naturali, dei prodotti della ceramica o di opere artigianali di altre classi può, per quanto sottile e ben giustificato, rispondere alle domande sul come si siano evolute la capacità linguistica e la cognizione simbolica, quali facoltà umane abbiano suffragato l'evoluzione culturale delle arti, quali meccanismi cognitivi e affettivi siano stati reclutati dalle arti, quali funzioni questi meccanismi evolutivi abbiano avuto e abbiano. Il presente testo è interessato soprattutto alle questioni testé elencate.

Lo statuto problematico della questione della funzione

In uno studio ormai divenuto un classico, Tinbergen ha distinto 4 vettori fra le questioni di teoria evuzionistica: quella meccanica, quella ontogenetica, quella filogenetica e quella funzionale.³³ In principio ognuno di questi vettori rappresenta un obiettivo di ricerca autonomo con delle metodologie specifiche. Chi si interroga sulla funzione del canto degli uccelli non deve sapere nello specifico come gli uccelli producono meccanicamente il loro canto e in quale successione ontogenetica essi perfezionano le loro arti canore. Tuttavia, per quel che riguarda gli obiettivi dell'estetica evuzionistica, è poco raccomandabile scindere la questione della funzione di un adattamento dagli altri vettori. Infatti le questioni della funzione stanno generalmente su una base empirica debole. I maggiori progressi scientifici degli ultimi anni sono stati fatti per il livello «meccanicistico» (p.e. le basi fisiologiche e neurali della produzione del canto). Questo livello è al momento interamente analizzabile in modo empirico. Anche l'apprendimento ontogenetico di canti è ben osservabile in

³³ Tinbergen, «On Aims and Methods of Ethology»; cfr. a questo proposito Fitch, «The Biology and Evolution of Music», pp. 174ss.

questo momento e l'evoluzione filogenetica dei tratti vocali può basarsi sul confronto fra le specie e sui reperti archeologici di ominidi più antichi.

La questione della funzione è, per così dire, il figlio problematico della scienza. Le funzioni arcaiche dell'adattamento del corpo o di un comportamento spesso non lasciano tracce nei reperti archeologici e a volte sono difficilmente interpretabili. Inoltre non è chiaro se una funzione osservata oggi sia identica alla funzione arcaica per la quale il comportamento si sarebbe originariamente evoluto. La funzione di un adattamento può essere di gran lunga più instabile di un meccanismo fisiologico e comportamentale a cui questa funzione sarebbe servita nel suo ambiente originario.³⁴ L'attribuzione di funzioni evolutive è spesso accusata di offrire delle arbitrarie invenzioni *ad hoc*.

Questo tallone d'Achille della psicologia evoluzionistica non viene bypassato metodologicamente o diplomaticamente in questo libro, al contrario: la questione della funzione è centrale e contemporaneamente l'autore del presente libro ha della maggior parte dei relativi studi empirici solo una conoscenza indiretta. Un simile procedimento può essere giustificato con i seguenti argomenti:

(1) La creazione della teoria implica sempre delle anticipazioni che non sono (ancora) empiricamente convalidate. Da un lato si basa sull'insieme dei dati empirici a disposizione, dall'altro costruisce dei modelli teorici per concettualizzare i dati esistenti e quelli mancanti e/o ancora non interpretati. Il lavoro scientifico non sarebbe pensabile senza un eccesso di teoria rispetto ai dati empirici. Questo implica che la formulazione teorica è tenuta a basarsi, per quanto possibile, sui dati empirici a disposizione.

³⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 175.

(2) I critici dell'estetica evolucionistica affermano volentieri che le ipotesi sulle funzioni sono «interessanti», «stimolanti», ma non «scientifiche» nel senso che siano oggi verificabili con metodologie unanimemente accettate, né singolarmente né contrastivamente, e che quindi non siano falsificabili empiricamente. Quello che può essere un deterrente per un biologo o uno psicologo, lo è meno per un autore che proviene principalmente dalla critica letteraria e dall'estetica teoretica. Secondo questi parametri i testi dell'estetica filosofica e delle discipline dedicate alle arti sarebbero in ogni caso giudicati nel migliore dei casi «interessanti». La subordinazione al monito di non approfondire proprio delle questioni centrali aperte dell'estetica al cospetto di una possibilità lacunosa o non ancora sufficientemente sviluppata di testarle empiricamente, non sarebbe sicuramente più «interessante».

Nel proprio metodo il presente studio rimane fedele alla provenienza scientifica del suo autore. Un terzo dell'analisi è composta da un *close reading* del libro di Darwin *The descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (1871); le più recenti ricerche su questo tema vengono inglobate in questo *close reading*. Come con altri oggetti anche qui il metodo ancora relativamente recente del *close reading* dovrebbe favorire una prospettiva differenziata sullo sviluppo e sulle funzioni delle arti. Come dimostreremo, la prospettiva di Darwin sulle arti umane è di gran lunga più ricca e complessa di quello che la sua attuale concezione farebbe pensare. La lettura esatta dei testi storici non appartiene ai punti di forza delle attuali scienze empiriche. I biologi evolucionistici odierni preferiscono fare affidamento sul sapere astratto e tipico delle ipotesi cardinali di Darwin che leggere i suoi libri. Date queste premesse l'aspettativa di scoprire qualcosa *leggendo* non pare troppo astrusa.

L'archeologia e l'estetica filosofica spesso vedono nell'arte uno dei tratti più peculiari dell'essere umano, a volte anche *il*

tratto umano per eccellenza. I modelli metaforologici delle arti hanno invece sempre superato la frattura che ci divide dalle altre specie: l'onerosa produzione del miele delle api descrive, a partire dall'antichità, la «dolcezza» delle creazioni linguistiche poetiche,³⁵ il mito delle cicale evoca la spinta verso il «canto» anche a spese dell'assunzione di cibo e della sopravvivenza,³⁶ il canto degli uccelli appare continuamente come l'essenza della musica umana.³⁷ La teoria evuzionistica di Darwin è la prima a proporre seriamente un modello animale delle arti. Le sue ipotesi sulle arti umane sono spesso considerate riduzionistiche, «biologistiche» e terribilmente lontane dall'arte. Il presente libro vuole mostrare il contrario: un'analisi evuzionistica delle arti, a partire da Darwin, non diminuisce le differenze fra le «arti» umane e quelle non-umane, essa permette invece di pensare queste differenze in modo più approfondito e diverso. Essa consente di acquisire importanti conoscenze sulla formazione, sui meccanismi e sul funzionamento e, non ultimo, sulle funzioni individuali e sociali delle arti.

³⁵ Cfr. Esiodo, *Teogonia*, 82-84 e Pindaro, *Olimpo* 6, 21; *Olimpo* 10, 94-98; *Pyth* 3, 64.

³⁶ Platone, *Faidro* 258 e 259d e la poesia di Goethe «An die Zikade».

³⁷ Cfr. Rothenberg, *Warum Vögel singen*, in particolare pp. 20-35.

I.

Corteggiamento, competizione, scelta: il modello competitivo delle arti di Darwin

I. LA TRAIETTORIA DELL'ESTETICA VISIVA: GLI ORNAMENTI CORPOREI NATURALI, LE ARTI DECORATIVE, LA PITTURA E LA SCULTURA

Autori di provenienza diversa come Platone, Edmund Burke, Charles Darwin, Sigmund Freud e molti altri condividono, nella definizione concettuale della percezione e dei giudizi estetici, una serie di regole di attribuzione semantica e di utilizzo linguistico:

(1) Il concetto di *bellezza* figura come differenza fondamentale nella valutazione estetica.¹ Sicuramente le diverse poetiche ed estetiche hanno sviluppato uno spettro storicamente e culturalmente differenziato per ulteriori definizioni delle qualità estetiche; inoltre molti ambiti delle arti moderne non possono essere colti in modo adeguato da questo concetto. Il concetto di bellezza mantiene però un'importanza notevole per l'intero campo dell'estetica, che accanto alle arti moderne comprende anche la percezione estetica di paesaggi, corpi naturali, oggetti naturali di uso quotidiano, oggetti decorativi, così come il design industriale e le arti più antiche. Anche gli oggetti artistici o le pubblicità, che sistematicamente violano le aspettative compatibili con la bellezza, restano spesso legati negativamente a ciò che non vogliono più essere; essi rafforzano le norme estetiche nella loro trasgressione.

¹ Cfr. Jacobsen et al., «The primacy of beauty in judging the aesthetics of objects».

(2) La bellezza viene intesa come una *distinzione dell'aspetto esteriore*, un pregio distintivo, uno stimolo in eccesso.

(3) La parola «bello» ha molti e diversi utilizzi. Nel linguaggio comune viene usata universalmente come significante che attribuisce un valore (valenza) positivo anche in collegamento con concetti negativi. Quando qualcosa è definito «ganz schön teuer/con un bel prezzo» non equivale al rifiuto netto di un prezzo esagerato. La vasta occorrenza semantica della parola «bello» viene spesso stigmatizzata; essa è però una caratteristica generale dell'uso linguistico e non discredita di per sé l'utilizzo della parola come *concetto* di una teoria estetica. Nel contesto più ristretto del giudizio estetico sono due le classi di oggetti che vengono accompagnate dall'attributo «bello»: i *corpi naturali* (preferibilmente della propria specie) e le *opere d'arte* di ogni tipo. In senso lato queste ultime comprendono anche i dipinti e gli ornamenti che decorano il corpo umano, gli oggetti costruiti dall'uomo – gli utensili, le case, l'arredamento – che sottendono *anche* un design estetico o che abitualmente vengono giudicati per le loro qualità estetiche.

(4) All'attribuzione di bellezza viene affiancata una *componente che motivi l'azione*: la bellezza risveglia il *desiderio* e dunque un movimento di avvicinamento. Nei corpi sessuali l'obiettivo dell'avvicinamento va spesso al di là della contemplazione estetica; nelle opere d'arte e negli altri oggetti belli la conseguenza sul piano comportamentale risiede nella preferenza per oggetti belli di qualsivoglia specie, nel volerli osservare più degli altri, nel cercare ripetutamente la loro visione, eventualmente nel possederli.² La scelta di una contempla-

² Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, § 10-12; Zwaan, «Some Parameters of Literary and News Comprehension»; Langlois et al., «Infant Preferences for Attractive Faces».

zione prolungata o reiterata è letteralmente una conseguenza comportamentale del piacere estetico.

(5) La percezione del bello ha di per sé una *qualità percettiva positiva*. Laddove la bellezza venga colta “oggettivamente” la sua percezione ha una dimensione affettiva che viene esperita soggettivamente come un *piacere* (estetico). Essa è dunque intrinsecamente autoappagante.

Queste elementari implicazioni semantiche e regole distributive dell’attributo «bello» – che di certo non esauriscono il suo spettro di significati e di applicazioni – non si trovano solo negli autori citati all’inizio. Esse appartengono perlopiù all’uso linguistico di molte lingue naturali. Le riflessioni di Charles Darwin sulle possibili origini delle arti umane hanno fornito una formulazione evuzionistica al collegamento esistente fra il giudizio estetico sui corpi sessuati e quello sulla creazione artistica che si è sedimentato linguisticamente e storicamente. Darwin ha intravisto un elemento di congiunzione nella circostanza che in molti uccelli, insetti, anfibi e altri animali non è lo sviluppo degli ornamenti corporali e sessuali, ma sono le capacità canore e coreiche a (contribuire a) determinarne l’appetibilità sessuale.

Darwin crede che gli uccelli e gli insetti competano attraverso delle preferenze estetiche o attraverso delle espressioni artistiche, ma che non concorrano in entrambe le dimensioni contemporaneamente (II 56, 226, 352). Egli si basò sui molti volatili che hanno un aspetto anonimo, che però cantano in modo eccezionale. Oggi si sa che Darwin ha ampiamente sottostimato le arti canore ed espressive dei variopinti uccelli tropicali. Molti uccelli partecipano contemporaneamente ad una competizione estetica nell’aspetto, nel canto e nell’esecuzione dei movimenti. Anche l’uomo appartiene alle specie che sono coinvolte in una battaglia estetica multipla. Nelle riflessioni di Darwin si possono distinguere 5 domini di (auto)presentazione e ricezione estetica nell’uomo: le preferenze esteti-

che naturali, le arti canore, le arti coreiche e del movimento, le pratiche dell'autodecorazione artificiale e le opere d'arte visive indipendenti dal corpo.

Il presente capitolo tratteggia nella sezione 1.1 la base teorica sulle ipotesi darwiniane delle arti umane, il suo modello dell'evoluzione delle preferenze estetiche per caratteristiche fisiche e i loro effetti sulla selezione sessuale. Darwin stesso ha sviluppato questo modello – fatto che nella sua ricezione viene spesso trascurato – attraverso concetti che spesso sono stati enucleati dall'estetica filosofica. La sezione 1.2 spiega l'«ornamento» cardinale dell'aspetto dell'uomo che è la pelle nuda. La sezione 1.3 analizza l'importanza di questo ornamento molto particolare per lo sviluppo delle arti visive della pitturazione del proprio corpo e di altre forme di autodecorazione. La sezione 1.4 mostra l'importanza della pelle nuda per la genesi dell'immaginario visivo e per il distacco parziale del giudizio estetico dalle dirette implicazioni sessuali.

Novità, esagerazione, la variazione per il gusto di variare, simmetria/ritmo, concorrenza pacifica

Darwin ha riflettuto per molti decenni sulla «beauty» perché rappresentava un problema per la sua teoria della selezione naturale. Le penne ornamentali e le corna hanno sviluppato in alcune specie animali delle «forme estremamente stupefacenti», hanno raggiunto un aspetto e una grandezza che «nelle condizioni di vita generali» sono scomode e poco adatte come armi (I 279). Un testo cardinale dell'estetica filosofica, che Darwin ha citato esplicitamente diverse volte e che sembra aver indirizzato le sue domande su «beauty» e «taste», è *La ricerca sull'origine delle idee del sublime e del bello* (1756) di Edmund Burke. Burke parla dell'«estrema bellezza» dell'ornamento del pavone nei termini darwiniani di un conflitto fra «fitness» e «buon adattamen-

to». ³ Come si è potuti arrivare ad un fenomeno come la ruota del pavone?

Darwin ritiene che il primo passo nell'apprezzamento degli ornamenti fisici privilegiati sia arbitrario: esso implica che un qualsiasi elemento dato venga rafforzato, seppure in modo trascurabile, attraverso variazione (genetica). La semplice «novità», relativa «rarità» e «diversità» di questa «sproporzione» può decisamente attirare l'attenzione su di sé. La teoria darwiniana non può profetizzare su quali concrete caratteristiche si sposteranno le preferenze per le qualità distintive inusuali, anzi, essa nega una tale aspettativa. Per esempio, la forma di un becco può essere modificata dalla selezione naturale per consentire nuove risorse alimentari; data questa premessa risulta abbastanza chiaro come questa modificazione debba avvenire. In larga misura gli ornamenti sessuali non dispongono di una simile funzione pragmatica. Essi devono soprattutto *impressionare e piacere* e lo possono fare in diversi modi. Per questo il modello darwiniano postula una grande varietà e arbitrarietà per le caratteristiche privilegiate per la loro bellezza. I «capricci della moda» (II 339), ne sono l'esempio culturale.

Per attirare l'attenzione e il possibile desiderio su di sé l'ipertrofismo delle caratteristiche ornamentali non deve essere eccessivo; bastano differenze piccole, addirittura minimali. Per questo non si dà un conflitto fra le preferenze per una «mera novità» («mere novelty»), «il cambiamento per il gusto di cambiare» («change for the sake of change») e la «mera varietà» («mere variety») (II 230) e la ben determinata preferenza per l'adempimento di uno schema di genere (prototipico):⁴

³ Burke, *A Philosophical Enquiry*, pp. 95, 106.

⁴ Cfr. Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, pp. 234-235; Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, vol. II, p. 262; Martindale/Moore, «Priming, Prototypicality, and Preference»; Winkielman et al., «Prototypes Are Attractive».

Gli uomini di ogni razza preferiscono quello a cui sono abituati; non sopportano i grandi cambiamenti, ma allo stesso tempo amano la varietà e ammirano una caratteristica moderatamente accentuata. (II 354, 438)

Questo effetto di ritorno fra la deviazione (differenza, novità, esagerazione) e la conformità alla norma del genere⁵ corrisponde in parte ad una regola aristotelica fondamentale per l'arte oratoria esteticamente efficace. A suo dire il poeta dovrebbe mescolare nella sua dizione qualcosa di estraneo (*xenón*) e di esagerato (*áúxesis*) ma, d'altro canto, mantenere sempre la vicinanza con qualcosa di utile e familiare. L'estraneo risveglia un piacere che trae la propria fonte dall'ammirazione e dallo stupore (*hedy dè tó thaumastón*); l'utile è invece piacevole perché è facile da elaborare. Entrambi sono da amalgamare, a seconda del contesto e del genere, in modo adeguato.⁶ La teoria odierna dell'«innovazione ottimale» nell'ambito delle forme estetiche e retoriche afferma lo stesso.⁷ La preferenza reiterata per deviazioni minime può indurre un processo autoalimentato di avvaloramento della differenza in questione che, in termini evolutivisti, si svolge assai rapidamente (II 351) e che ha come effetto finale un rafforzamento dell'«ornamento» corporale. Questo pensiero è stato unanimemente accettato a partire dalla riformulazione del modello darwiniano da parte di Ronald Fisher.⁸

Nelle arti uditive e visive Darwin ha visto all'opera gli stessi meccanismi che troviamo nella predilezione per certi ornamenti corporali. Va da sé che le arti possano accontentare la richiesta di eccessi, varianza e molteplicità in modo più rapido

⁵ Cfr. Langlois, «What Is Average and what Is not Average about Attractive Faces»; Perrett, «Facial Shape and Judgments of Female Attractiveness», pp. 239-242.

⁶ Aristotele, *Retorica* 1404 a.

⁷ Giora, «Weapons of Mass Distraction: Optimal Innovation and Pleasure Ratings», pp. 115-141. Cfr. anche Miller, «Evolution of Human Music through Sexual Selection», pp. 344-346.

⁸ Fisher, *The Genetical Theory of Natural Selection*.

e più variabile rispetto all'aspetto esteriore degli ornamenti sessuali. Questo vale tanto più, quanto maggiore è la porzione da apprendere e individualmente perfezionabile delle rappresentazioni estetiche. Il concetto darwiniano delle «arti» sottolinea il grande impegno nello studio che gli uccelli canori devono assumere su di sé (I 55-56). Così i fattori ontogenetici, le qualità di apprendimento generali, le tradizioni locali acquistano importanza rispetto alla varianza meramente genetica degli ornamenti sessuali sulla quale si concentra la riformulazione di Fisher.

La scoperta del «principio» delle preferenze ornamentali che si autoalimentano è stato attribuito da Darwin ad Alexander von Humboldt (II 351). Gli appunti di viaggio di Humboldt forniscono delle evidenze etnologiche che Darwin interpreta come mode naturali e culturali del corpo. Gli esempi di Humboldt riguardano principalmente l'interazione fra le caratteristiche fisiche naturali e l'elaborazione culturale, come il rafforzamento delle differenze cromatiche della pelle attraverso la loro colorazione culturale (II 352, 346-347). Darwin tratta approfonditamente la barba maschile che è un esempio di questo principio:

È strano che dovunque le razze che sono quasi prive di barba, disprezzino i peli della faccia e del corpo e si preoccupino di sradicarli. I Calmucchi non hanno barba e, come gli Americani, sono noti per la loro pratica di strapparsi i radi capelli; lo stesso fanno i Siamesi, alcuni Malesi e i Polinesiani. [...] Al contrario, le razze che hanno la barba la ammirano e apprezzano molto; fra gli Anglosassoni ogni parte del corpo aveva la sua importanza; «la perdita della barba era valutata 20 scellini. La rottura del femore soltanto dodici». (II 349, 436)

Analogamente per le forme del viso ovali o larghe (II 344-345, 354) ci sono delle preferenze culturali agli antipodi rispetto alla condizione naturale. Le pratiche capricciose a favore di piedi più piccoli (II 352), di sederi femminili abbondanti (II 345-346), di capigliature eccentriche (II 340, 348) o

forme dei denti e della testa di ogni tipo (II 340-341) rientrano perfettamente in questa sinossi nel segno del «principio di Humboldt». E ancora: molte specie animali sono nate forse solo perché alcune preferenze devianti per ornamenti della forma, del colore e del suono sessualmente accattivanti si sono affermate e hanno creato alla fine le proprie sottospecie.⁹ Darwin cita come esempio le specie di uccelli che, sebbene identiche, hanno sviluppato dei cromatismi contrastanti, ad esempio i cigni neri e bianchi, le cicogne, gli ibis (II 230-231).

La tendenza a forzare gli ornamenti sessuali può quindi sfociare in *contrast*i di natura estetica fra le specie. Generalmente la forzatura di preferenze ornamentali convenzionali può favorire colori, forme e modelli di movimento e presentazione di ornamenti sessuali molto stravaganti, a meno che la selezione naturale non freni il trend eclatante e/o esso non sia incompatibile con le disposizioni sensoriali di luce e di visibilità della nicchia ecologica. A questo si devono i molti variopinti, vivaci ed eccentrici esempi che Darwin ha saputo presentare come un panorama della frenesia della decorazione naturale. La preferenza per contrasti forti rispetto a contrasti deboli, per colori puri e luccicanti rispetto a colori ibridi e per manifestazioni esteticamente elaborate rispetto a quelle meno elaborate, è stata confermata più volte in studi su animali e uomini (soprattutto bambini).¹⁰ È altresì indubbio che l'estetica umana dei quadri, dell'abbigliamento e del design interno possa prendere anche la direzione opposta privilegiando con-

⁹ Gould/Gould, *Sexual Selection*, pp. 89-90.

¹⁰ Cfr. Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, vol. II, pp. 231-234; Rensch, «Ästhetische Grundprinzipien bei Mensch und Tier». La preferenza per i colori primari è stata riscontrata solo in alcune specie animali. Cfr. Rensch, «Ästhetische Faktoren bei Farb- und Formbevorzugungen von Affen»; Tiggles, «Farbbevorzugungen bei Fischen und Vögeln»; Ryan, «Sexual Selection, Sensory Systems, and Sensory Exploitation» e Miller, «Evolution of Human Music through Sexual Selection», pp. 341-343.

trasti cromatici minimi e proposti in una scala cromatica finemente differenziata.

Gli esempi di Darwin e le sue definizioni generali della predilezione estetico-sessuale sottolineano complessivamente – nello stile di quella che viene definita volentieri l'estetica dell'autonomia – una almeno parziale autonomia legislativa del «senso per il bello» o «gusto del bello» (I 63-64) rispetto a esigenze pragmatiche. Le preferenze estetiche divergenti a livello locale – come dimostra l'esempio della barba maschile – sono poco valide come indicatori della fitness geneticamente ancorata (a meno che non possa essere dimostrato che in una popolazione la presenza della barba e nell'altra la sua mancanza siano correlate a «geni buoni»).

Già Kant e l'estetica idealistica avevano motivato la mancanza di concettualità e di scopi del bello con la sua funzionalità nell'ambito delle esigenze cognitive e affettive dell'uomo.¹¹ L'ipotesi darwiniana sulla funzione degli ornamenti che nel loro colore, forma e grandezza ed elaborazione non sono spiegabili da costrizioni adattive, recita: essi creano dei vantaggi nella competizione iperspecializzata del corteggiamento sessuale. Gli effetti che sono tendenzialmente di ostacolo nelle condizioni di vita generali creano l'«autonomia» dell'ornamento, mentre il riferimento adattivo ai ruoli sessuali della propria specie rivela la sua funzionalità.

Indubbiamente così il disinteresse del giudizio estetico kantiano scivola dalla testa idealistica di un «interesse puramente intellettuale»¹² ai piedi di un marcante interesse sessuale. Tuttavia anche la preferenza della moglie del pavone è un giudizio sulla base del *piacere immediato*. Le galline non preferisco-

¹¹ Cfr. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, pp. 204, 219-222; Schmücker, «Funktionen der Kunst», soprattutto pp. 15-20; Menninghaus, *Kunst als Beförderung des Lebens*.

¹² Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 42.

no il pavone più bello perché gli associano un vantaggio per la proliferazione dei loro geni. I meccanismi immediati del corteggiamento e della selezione sessuale non possono essere identificati con le cause ultime dei comportamenti e le loro ripercussioni sulla propria riproduzione. *La presentazione dei pregi nell'aspetto, nel canto e nella danza sono forme specializzate del comportamento degli uccelli e degli altri animali, soprattutto nella fase del corteggiamento e della selezione sessuali, non però nelle loro possibili conseguenze (copula, gravidanza, allevamento della prole).* Un vincolo motivazionale fra i due ambiti comportamentali non deve necessariamente esistere e di regola non esiste. In riferimento alle arti: un artista, che fosse interrogato sulle (immediate/proximate) motivazioni del suo lavoro, citerà una vasta scelta di possibili motivi – la voglia di provare forme nuove, l'ossessione per certi motivi, l'ispirazione a taluni grandi modelli ecc. Molto improbabile sarebbe una risposta che fosse ispirata dal fine ultimo di fare proliferare i propri geni. Da ciò non si può dedurre che un artista di successo debba almeno in parte i suoi contatti sociali e le sue possibilità sessuali alle sue peculiari capacità artistiche. La distinzione categoriale fra meccanismi immediati (*proximate*) e ultimi (*ultimate*) è tanto più importante perché in nessun luogo Darwin sottomette la musica umana al principio evolutivo del successo riproduttivo.

Il mancato rispetto di queste differenze è responsabile di diverse confusioni e pseudoalternative. Particolarmente diffusa è l'obiezione che nell'estetica evoluzionistica darwiniana non si consideri la «bellezza» ma solo l'«attrattività» fisica.¹³ Centrale per la percezione estetica sarebbe, per dirla con Kant, il «disinteresse del piacere», ma proprio questo mancherebbe nel giudizio sull'arte del corteggiamento sessuale. Questa argomentazione non tiene in debita considerazione la spe-

¹³ Ad esempio in Eibl, *Kultur als Zwischenwelt*, p. 159.

cificità storica della regola del disinteresse e trascura in modo altrettanto grossolano la circostanza che diverse lingue e teorie filosofiche, dall'antichità ai nostri giorni, hanno sistematicamente definito l'aspetto sessualmente attraente di uomini e donne come «bellezza». Solo l'affettività protestante, con cui Kant ha cercato di bandire qualsivoglia affinità con lo «stimolo» sensuale e sessuale dalle vette dell'estetica trascendentale, vede nell'assenza di ogni traccia di bellezza sessualmente attraente nel regno «estetico» un segno distintivo della cultura (borghese) elevata. L'estetica britannica e francese non conoscono un simile esorcismo del sessuale, l'immaginazione letteraria contemporanea sul bello ancora meno.

Il prezzo teorico per lo sganciamento della bellezza fisico-sessuale dal giudizio estetico «puro» è alto: un ipotetico fondo comune di entrambi nel senso di Platone, Darwin e Freud e di altri sfugge alla sua prospettiva. Non conviene pagare questo prezzo dato che anche la narrazione evoluzionistica non trascura le importanti differenze categoriali della funzione sessuale della bellezza. I meccanismi *intrinseci* attraverso i quali le esibizioni dell'aspetto, della danza e del canto sono «giudicate» esteticamente sono pensati in questo modello come un adattamento *sui generis*. La possibile *conseguenza* a livello cronologico e funzionale, ovvero l'avviamento e l'espletamento di un atto sessuale, obbedisce ad altri parametri comportamentali. La possibilità di distinzione logica e la separazione di entrambi si concretizza nella realtà sensoriale laddove la bellezza fisica nelle rappresentazioni artistiche prenda parte all'effetto di «separazione» dal desiderio sessuale, che è un'attività prioritaria delle nostre capacità nella cognizione simbolica.¹⁴ Inoltre Freud ha dimostrato

¹⁴ Cfr. sotto, pp. 198-200. Dal punto di vista della psicologia emotiva già il sentimento del desiderio sessuale – contrariamente all'accoppiamento istintuale di riflesso – produce un'interruzione nel percorso fra lo stimolo visivo e la risposta attiva (Cfr. Scherer, «Emotion Serves to Decouple Stimulus and Response»).

che proprio la bellezza umana descritta da Darwin ha *da sé* la tendenza a “deviare” impulsi sessuali diretti.¹⁵ Secondo Horst Bredekamp la scelta sessuale nel senso di Darwin è compatibile con la «teoria dell’atto di immagine», che Bredekamp ritiene fondativa per la pittura e le altre forme di immagini culturali.¹⁶

Il discorso di Darwin sugli «ornamenti» corporei sessuati collega il discorso della biologia evuzionistica ad una categoria centrale dell’estetica filosofica. Gli ornamenti sono considerati, a partire dall’estetica del tardo XVIII, la quintessenza del bello senza scopo e senza concetto. Per questo gli arabeschi, i viticci ornamentali e gli altri «parerga» sono predominanti fra gli esempi che Kant dichiara come bellezza «libera» nella *Critica del giudizio*.¹⁷ L’ampia *Grammar of Ornament* (1856) di Owen Jones offrì a Darwin una panoramica sull’estetica ornamentale contemporanea. L’evoluzione di certe parti del corpo è pensata da Darwin in piena analogia con l’applicazione di ornamenti. Ciò corrisponde alla circostanza biologica che molti ornamenti corporei sono sviluppati solo nel periodo del corteggiamento sessuale e che poi scompaiono più o meno velocemente. L’agente di questo abbellimento ornamentale non è più un Dio creatore che avrebbe creato la natura non solo in modo saggio, ma anche “decorata” in modo bello. Lo sono invece perlopiù atti di selezione sessuale da parte dell’altro sesso che hanno reso ereditari certi «ornamenti» su lunghi lassi di tempo e che li hanno rafforzati. Darwin è il primo e forse l’unico autore nella storia dell’estetica che ha pensato il corpo bello – e non solo, come Bachtin, la controparte grottesca rispetto al corpo bello¹⁸ – con i mezzi dell’estetica dell’ornamento, del grottesco e dell’arabesco.

¹⁵ Cfr. sotto pp. 70-73.

¹⁶ Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, soprattutto pp. 309-316.

¹⁷ Cfr. Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, p. 229 e Menninghaus, *Lob des Unsinnns*, pp. 94-118.

¹⁸ Bachtin, *Rabelais und seine Welt*.

La poetica darwiniana del «capriccioso» (*caprice*; II 230, 339) sottolinea la mancanza di motivazione, l'arbitrarietà e l'irragionevolezza di un fenomeno a suo modo dispendioso e necessario. Le preferenze lunatiche per un ornamento pennuto esuberante sembrano a Darwin in ultima analisi erratiche come le preferenze a cui si devono i posteriori rosa di qualche scimmia.¹⁹ Come tic, fissazione o hobby, le tendenze capricciose hanno sempre qualcosa di carino; con ciò il momento sbieco dell'insensatezza, o addirittura della follia, non viene annullato.

Nella letteratura la formula darwiniana della capricciosità del gusto (*capriciousness of taste*) richiama da vicino la poetica della digressione che caratterizza il romanzo di Lawrence Sterne *Tristram Shandy* (1759-1767) e dei suoi parenti romantici. Il romanzo di Sterne promette di narrare «la vita e le opinioni» (*Life and opinions*) del suo protagonista, ma gli servono diverse centinaia di pagine solo per giungere alla nascita del protagonista, a causa di sempre nuove interruzioni dell'atteso nucleo centrale attraverso sempre nuovi e sempre maggiori discorsi intrecciati fra loro di tipo teorico, storico e narrativo e «lunatici» aneddoti e narrazioni marginali. L'arte narrativa del romanticismo tedesco fa un uso massiccio di simili tecniche di interruzione e di proliferazioni arabesche. In entrambi i casi, dei paratesti apparenti e dei supplementi si insinuano all'interno del primo piano dell'opera obnubilando il (presunto) nucleo narrativo. Da Friedrich Schlegel a Edgar Allen Poe fino a Charles Baudelaire la forma ornamentale dell'*arabesco* ha fornito il nome a questa pratica letteraria, soprattutto nella sua forma specifica dell'*arabesco roccocò*.²⁰ Anche in ambito musicale ci furono degli arabeschi e «capricci». Tutto que-

¹⁹ Darwin, «Sexual Selection in Relation to Monkeys», p. 207.

²⁰ Cfr. Oesterle, «Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente» e Menninghaus, *Lob des Unsinnns*, pp. 94-190.

sto orizzonte di riferimenti è chiamato in causa nel discorso darwiniano sul capriccio del gusto e le stravaganze della moda ornamentale. E questo non è solo un transfer metaforico: l'abbellimento delle penne di certe paradisee potrebbe essere considerato un ornamento roccocò. Darwin utilizza per i corpi naturali le stesse categorie che l'estetica storica ha riferito a fenomeni estremamente artistici come gli ornamenti roccocò e le produzioni provocatorie di un Lawrence Sterne, Ludwig Tieck o E.T.A. Hoffmann.

Anche gli altri concetti che Darwin utilizza per gli stimoli esteticamente privilegiati discendono dall'estetica filosofica e dalla retorica (novità, molteplicità, rarità, esagerazione [*novelty, variety, rarity, exaggeration*]),²¹ tuttavia egli fa di queste categorie un uso molto innovativo. Alcuni concetti che nell'estetica tradizionale sono riferiti soprattutto ai fenomeni dell'arte vengono utilizzati sorprendentemente come categorie dell'estetica naturale. E il «giudizio estetico» che nell'estetica tradizionale ha solo un carattere *riflessivo*²² diviene, grazie all'effetto retroattivo fra preferenza estetica e scelta sessuale in senso stretto, *costitutivo* per l'esistenza, la continuazione e il graduale aumento di ciò che deve essere giudicato. Riproiettandola nell'estetica tradizionale, Darwin ascrive un ruolo primario al «giudice dell'arte», o più precisamente: alla scelta artistica del giudice femmina («female choice», II 273): essa non valuta solo le opere esistenti di artisti, ma conduce – sebbene senza fine o scopo – l'intera evoluzione dell'arte e rende possibili nuove “opere” attraverso i suoi atti di scelta.

Diversi esperimenti suggeriscono che anche gli animali tendano alla predilezione per stimoli esagerati ed eccedenti alla

²¹ Cfr. Darwin, *Descent of Man*, I, pp. 63-65, II, pp. 230-231, 339, 351, 354. Bredekamp suppone che il concetto darwiniano della «variety» sia stato influenzato da William Hogarth, *The Analysis of Beauty* (1753) (vedi la sua *Theorie des Bildakts*, p. 314ss.).

²² Cfr. Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, p. 179ss.

norma e che da sé si possa costituire una rapida inflazione di una preferenza che si è imposta (*peak shift effect*).²³ Ad esempio, alcuni ratti sono stati condizionati grazie a dei premi a privilegiare il quadrato ad altre forme. In un secondo momento è stato presentato loro un rettangolo che era legato ad un premio ancora maggiore rispetto a quello connesso al quadrato. I ratti hanno, come era prevedibile, iniziato a privilegiare ripetutamente il rettangolo. Meno prevedibile era la terza parte dell'esperimento. I ratti hanno ottenuto la possibilità di scegliere fra il rettangolo, legato secondo la loro esperienza ai premi, e un altro rettangolo le cui proporzioni si allontanavano maggiormente da quelle del quadrato. Rispetto al secondo quadrato si rinunciò a qualsivoglia premiazione. È interessante notare che i ratti hanno preferito la nuova variante. Una possibile spiegazione è che hanno privilegiato l'aumento della distanza dal quadrato di partenza, ossia un rafforzamento (esagerazione) dell'«essere rettangolare». Questo processo raggiunge molto velocemente il punto in cui i rettangoli diventano molto allungati e quindi non sono più quadrati. Ramachandran ha definito quest'assioma il principio della «caricatura» nell'arte²⁴ senza però rendersi conto di avere così confermato il «principio» darwiniano e humboldtiano del beneficio prodotto dalla distinzione estetica attraverso la forzatura di caratteristiche privilegiate.

Secondo questo modello non può esistere uno standard oggettivo della bellezza, come non lo può per la teoria kantiana del giudizio estetico (cfr. II 353-354). Darwin sottolinea invece che il processo da lui descritto della predilezione capricciosa di elementi fondamentalmente arbitrari, della loro possibile esagerazione a livelli sempre nuovi, del loro sfrutta-

²³ Ramachandran, «The Science of Art», p. 18.

²⁴ Ibid., p. 18ss.

mento nella “moda” e anche del loro rovesciamento può causare una grande varietà:

Molte delle facoltà che sono state di inestimabile utilità all'uomo per il suo progressivo avanzamento, come la facoltà dell'immaginazione, della meraviglia, della curiosità, un indefinito senso di bellezza, una tendenza all'imitazione, e l'amore dell'eccitazione o della novità, difficilmente potrebbero mancare di produrre capricciosi cambiamenti di costume e di mode. (II, 339, 87)

Auch qui Alexander von Humboldt funge da garante per Darwin:

Humboldt osservava che «se le popolazioni che si dipingono fossero state osservate con la stessa attenzione che è stata prestata alle popolazioni che vestono abiti, si sarebbe visto che l'immaginazione più fertile e il capriccio più mutevole ha creato la moda del pitturarsi quanto quella di ornarsi». (II, 339, 431)

Le «mode» culturali (II 230-231, 340, 352) sono intese da Darwin come un prolungamento e un sostituto dei capricci creati dal corteggiamento e dalla selezione sessuali al corpo naturale di esseri viventi sessuati. La moda aumenta radicalmente la velocità dell'evoluzione biologico-evolutiva degli ornamenti dell'aspetto sessualmente privilegiati. Essa trasforma l'emergenza arbitraria, la diffusione e la stabilizzazione delle caratteristiche privilegiate nel corso dei millenni e secoli in fenomeni di sempre più breve durata; inoltre dispone di gradi di libertà maggiori rispetto al corpo e può costantemente sorprendere con ribaltamenti capricciosi.

Numerosi documenti testimoniano che ai tempi di Darwin il parallelismo fra la moda nell'abbigliamento e l'evoluzione biologica era un'evidenza. George H. Darwin, un parente di Charles Darwin, ha pubblicato nel 1872 un articolo sullo sviluppo delle mode nell'abbigliamento, («Development in dress») che inizia con la seguente ipotesi: «Come spiegano le

moderne teorie evoluzionistiche lo sviluppo dell'abbigliamento dimostra una forte analogia con quello degli organismi». ²⁵ Herbert Spencer ha esteso poco più tardi la prospettiva evoluzionistica alla moda nell'abbigliamento, a distintivi e uniformi. ²⁶ La teoria darwiniana del «taste for the beautiful» si ricollega da un lato ad una tradizione filosofica, che a sua volta contiene una forte dimensione biologica; la *Critica del giudizio* ne è un caso emblematico. ²⁷ Dall'altra è caratterizzata da un transfer complementare in cui proprio il fenomeno culturale delle mode nell'abbigliamento pare un plausibile e illuminante corrispettivo dei processi evolutivi biologici.

Nel frattempo in diversi studi sugli animali si è potuto dimostrare in modo efficace quanto il successo del corteggiamento sessuale dipenda da alcune caratteristiche dell'aspetto. L'artificiale rafforzamento di queste caratteristiche – o addirittura l'applicazione di stimoli supplementari (come l'uso di cappellini sulla testa dei passerini) – migliora le possibilità riproduttive in modo significativo. ²⁸ Quello che Humboldt aveva osservato nelle mode dell'autodecorazione diventa in Darwin il principio evolutivo dei corpi naturali. Il principio dei capricci estetici travalica i confini fra cultura e natura:

Non solo possiamo parzialmente comprendere come l'uomo sia reso capriccioso da varie influenze contrastanti, ma anche gli animali inferiori siano [...] ugualmente capricciosi nei loro affetti, avversioni e senso della bellezza. Vi è anche ragione di sospettare che amino la novità per se stessa. (I 64-65, 87)

²⁵ Darwin, George H., «Development in Dress», p. 410. Ringrazio Julia Voss per il riferimento a questo testo.

²⁶ Spencer, *Ceremonial Institutions*, pp. 174-192.

²⁷ Cfr. Löw, *Philosophie des Lebendigen*; Müller-Sievers, *Self-Generation. Biology, Philosophy, and Literature Around 1800*; Zuckert, *Kant on Beauty and Biology* e Menninghaus, «Ein Gefühl der Beförderung des Lebens», pp. 77-94.

²⁸ Cito gli esperimenti di Nancy Burley con i passerini zebrati che sono esemplari per molti altri studi (vedi nella bibliografia alla voce Burley). Per l'esperimento con i cappellini rinvio a Cronin, *The Ant and the Peacock*, p. 210.

La teoria di Darwin del «taste for the beautiful» che incide sull'evoluzione rimarca il principio della concorrenza per l'attenzione e i favori del pubblico. Nelle specie animali che sono fortemente ornate o che sanno cantare particolarmente bene c'è molta pressione concorrenziale fra gli individui dello stesso sesso, solitamente quelli maschili. Per questo l'ornamentazione, la competizione e la bellicosità sono caratteristiche strettamente correlate in modo trasversale in tutto il regno animale (II 54). Dall'altra Darwin fa sì che la «legge di battaglia» (*law of battle*) non sostituisca il concorso di bellezza. Gli animali maschili che nella lotta si impongono sui loro concorrenti dello stesso sesso non raggiungono automaticamente la disponibilità all'accoppiamento degli animali femminili. Devono conquistarle con altri mezzi rispetto a quelli battaglieri. Per questo Darwin riconosce alle esibizioni competitive degli ornamenti corporali e delle arti canore generalmente una duplice funzione: essi sono nel contempo «una sfida lanciata ai rivali» (I 56) e un corteggiamento positivo dell'altro sesso.

Per la capacità di convincimento delle caratteristiche dell'aspetto o delle esibizioni canore Darwin usa regolarmente i concetti eccitare/emozionare (*excite*), fare breccia/ammaliare (*charme*) o attrarre/attirare (*allure*) e parla dei loro effetti sulle «emozioni/emotions» (I 56). Il potere dei meccanismi di preferenza estetico-affettivi fra i sessi denota per lui una limitazione della «legge di battaglia» fra i sessi:

Dai fatti riportati vediamo chiaramente che le penne e gli altri ornamenti dei maschi devono essere estremamente importanti per loro, e vedremo più avanti che qualche volta quella bellezza è per loro più importante del successo riportato in combattimento. (II 98, 310)

La simpatia di Darwin propende decisamente per la perdita di potere della *law of battle* a favore della competizione estetica (*law of beauty*). La ragione per questa simpatia è il momento civilizzante del «taste for the beautiful»: la scelta (femmi-

nile) per i pregi dell'aspetto, del canto e della danza supporta una «competizione più pacifica» (II 313) che la spesso brutale «legge di battaglia». Questa valutazione della funzione civilizzatrice delle pratiche estetiche corrisponde alle posizioni classiche e antropocentriche dell'estetica idealistica che vede nell'arte la più nobile capacità dell'uomo la quale lo eleva rispetto a tutti gli altri esseri viventi. Darwin ribalta invece la gerarchia che pone le specie a confronto. Secondo la sua tesi in diversi insetti e uccelli la concorrenza estetica «pacifica» è – rispetto alla *law of battle* – molto maggiore a quella degli animali «superiori» (I 418, II 332-333). Dal punto di vista estetico i mammiferi sono animali «rozzi» (*brute mammals*, II 332): «Nei mammiferi sembra che il maschio riesca a conquistare la femmina più attraverso la legge di battaglia che con lo sfogo di attrattive» (II 239, 380).

Grazie a questa prospettiva l'interrogazione darwiniana sull'estetica umana guadagna un'impronta idealistica. Quanto più egli (ri)trova negli uomini gli ornamenti elaborati e le arti degli uccelli, tanto più l'uomo si distacca dagli altri «brute mammals». La loro funzione di mitigazione della violenza corrisponde a «una scelta estetica», però solo nel rapporto *fra* i sessi, non nella concorrenza all'interno dello stesso sesso.

Come dimostra la stretta connessione fra «ornamentazione e bellicosità» (II 54), Darwin distingue solo limitatamente la preferenza per qualsivoglia capriccio alla moda del corpo di esseri viventi sessuati dalle categorie del fitness nella selezione naturale.²⁹ Per il suo modello basta che le distinzioni sottili degli ornamenti siano determinanti nel momento in cui tutte le altre qualità sono equivalenti. Le riformulazioni neodarwinistiche cercano invece di livellare la differenza fra la selezione sessuale e quella naturale. La teoria dei segnali dispendiosi

²⁹ Cfr. Menninghaus, *Das Versprechen der Schönheit*, pp. 71-73.

(*costly signal*)³⁰ interpreta la capacità di un grande sperpero estetico, che in regola è *senza resto*, come un indicatore di «buoni geni» (tuttavia con forti limitazioni nell'uomo). Tutte le teorie sugli indicatori dell'attrazione fisica hanno tratto, adducendo causalità diverse, conseguenze simili per la loro concezione delle preferenze estetiche.³¹ Non ci sono ancora indicatori sufficienti per affermare che *tutti* i «capricci» selezionati sessualmente siano indicatori di fitness.³² Il presente studio si orienta principalmente sul modello di Darwin stesso. Non contiene assolutamente questioni o discussioni in cui la frattura fra il modello darwiniano, nel quale l'effetto della bellezza è (in parte) irriducibile alla selezione naturale, e la posizione neodarwinista, che propone l'equivalenza fra la bellezza e la qualità dei geni, porti a conclusioni opposte a quelle darwiniane. Già Darwin annotava: «Ma nella maggior parte dei casi di questo tipo è impossibile distinguere tra gli effetti della selezione naturale e di quella sessuale» (I 256, 171).³³ La *selezione sessuale* di certe caratteristiche dell'aspetto e del comportamento è definita effetto evolutivo cumulativo, che si determina da innumerevoli singoli atti di *selezione sessuale* («sexual choice») nella misura in cui questi atti decisiona-

³⁰ Cfr. Zahavi, «Mate Selection: A Selection for a Handicap»; Zahavi, «Decorative Patterns and the Evolution of Art». Inoltre Zahavi/Zahavi, «The Handicap Principle: A Missing Piece of Darwin's Puzzle».

³¹ Cfr. le riflessioni sulle teorie degli indicatori della pelle nuda che si trovano qui sotto p. 61, nota 73.

³² A livello teorico sono tuttora significative le obiezioni di John Maynard Smith alla tesi sull'handicap (Smith, *Sexual Selection and the Handicap Principle*). Anche molti lavori empirici mettono in questione che gli ornamenti belli siano sempre un costoso e affidabile indicatore di una sovrana fitness (genetica). Cfr. Eberhard, *Sexual Selection and Animal Genitalia*; Cronin, *The Ant and the Peacock*; Skamel, «Beauty and Sex Appeal», pp. 173-200; Miller, «Evolution of Human Music Through Sexual Selection», pp. 338-344.

³³ Sul dibattito teorico fra selezione naturale e sessuale cfr. anche Lande, «Sexual Dimorphism, Sexual Selection, and Adaption in Polygenic Characters»; Grafen, «Sexual Selection Unhandicapped by the Fisher Process»; Harvey/Bradbury, «Sexual Selection».

li privilegiano per la durata di molte generazioni determinate caratteristiche. Come in Darwin il concetto di *scelta sessuale* sarà usato come una definizione *pars pro toto* che ingloba la dimensione evolutiva della *selezione sessuale*.

Le riflessioni di Darwin sul «taste for the beautiful» non sono solo pregnanti, sono anche molto più ricche di connotazioni semantiche di quel che si potrebbe pensare a prima vista. Esse raccolgono – in modo più o meno marginale – molteplici caratteristiche elementari di «bellezza» che si sono mantenute dalle estetiche filosofiche fino ai tentativi di definizione recenti. Particolarmente ricca di risonanza e di implicazioni è una formula che nell'estetica del XVIII era un tormentone e che anche nella *Vorschule der Ästhetik* di Fechner gioca un ruolo importante, ovvero «l'uniformità nella molteplicità» (*uniformity amidst variety*).³⁴ La giustificazione dell'estetica come disciplina filosofica autonoma ha cercato un ancoraggio nel fatto che la *molteplicità* delle apparizioni sensoriali debba consentire la loro autonomia rispetto alla sudditanza ai concetti astratti. Tale diagnosi critica ha sostenuto che l'uniformazione concettuale avvenga sempre al prezzo di una riduzione di molteplicità, concretezza e vivacità. Le esperienze sensoriali sono più *sfaccettate* delle categorie logiche. Il concetto di Baumgarten di una *cognitio sensitiva* estetica si oppone all'astrazione concettuale della ricchezza illogica delle caratteristiche individualizzanti. Accanto ai concetti retorici dell'*ubertas* (ricchezza, eccesso)³⁵ e della *copia* (copiosa quantità) si è imposto soprattutto il concetto di *variety*, ovvero *molteplicità*. Darwin utilizza questo concetto – in piena sintonia con l'estetica teorica – molto spesso nelle sue digressioni sugli ornamenti corporali e sulle arti estetiche. I repertori canori degli uccelli possono valere come esempio per la ricchezza e l'eccedenza delle

³⁴ Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, vol. I, pp. 53-80.

³⁵ Cfr. Baumgarten, *Ästhetik*, in particolare § 116-118.

diversità nel senso di Baumgarten. Numerosi uccelli possono cantare decine di canzoni, altri alcune centinaia, altri ancora fino a 2000.³⁶ Il modello darwiniano dell'elaborazione dei segnali estetici dispendiosi che si rafforza da sé *grazie al piacere prodotto dalle sue qualità comunicative*, prefigura in ultima analisi che esistono sempre e sostanzialmente «*troppe canzoni d'amore*»³⁷ – non solo nella cultura umana ma anche fra gli uccelli.³⁸

Alla luce del suo legame ad una «ricca» molteplicità di caratteristiche sensoriali, la percezione estetica richiede una notevole tolleranza per la complessità ed una spiccata competenza a maneggiarla. L'estetica sperimentale condivide questa prospettiva.³⁹ L'incontrollabilità e l'imprevedibilità delle *variety* sensoriali vengono volentieri assimilate all'antico concetto di «caos». I tentativi moderni di modellare la complessità estetica sul «caos matematico» con frattali di Mandelbrot possono essere connessi direttamente a queste teorie tradizionali della *variety* debordante.⁴¹

Secondo la teoria classica, *ubertas* e *variety* diventano esteticamente rilevanti solo quando nell'apertura verso la ricchezza di caratteristiche forniscono un disordine logico – che è

³⁶ Werner, «Too Many Love Songs: Sexual Selection and the Evolution of Communication», p. 1.

³⁷ Ibid; cfr. Anche Slater, «Birdsong Repertoires», p. 51 e Todd, «Simulating the Evolution of Musical Behavior».

³⁸ Nuove ricerche hanno dimostrato che i canti sessuali impressionano gli uccelli femminili corteggiati grazie ad alcune caratteristiche, i concorrenti maschili per altri. Cfr. Leitão, «Are Good Ornaments Bad Armaments?», pp. 161-167 e Rothenberg, *Warum Vögel singen*, pp. 82-97. Questa differenziazione intrinseca dovuta all'indirizzo di diversi destinatari ha sicuramente favorito l'evoluzione di modelli sonori estremamente complessi.

³⁹ Berlyne, *Aesthetics and Psychobiology* e Berlyne, *Studies in the New Experimental Aesthetics*.

⁴⁰ Menninghaus, «Mitologia do Caos no Romantismo e na Modernidade» e Mathy, *Poesie und Chaos*.

⁴¹ Hayles, *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*.

contrario all'ordine dei concetti – assieme ad un *ordine* e un'*unità sui generis*. Solo questa combinazione di caratteristiche tendenzialmente opposte rende l'*improbabilità*⁴² e lo stimolo delle forme percepite come esteticamente «riuscite». Diversamente dalla concettualità astratta, esperienzialmente povera e per questo chiara e unitaria, l'unità estetica non può essere conquistata al prezzo di un'astruità che induce alla perdita di caratteristiche concrete. Quindi essa non può essere «chiara» nel senso di concettualmente distinta, ma «chiara» nel senso di una percezione complessiva di una grande complessità di caratteristiche.⁴³ Proprio questo intende il primo termine della formula «*uniformity amidst variety*» (unità nella molteplicità).⁴⁴

Nelle riflessioni di Darwin sull'estetica il momento dell'unità formale viene valorizzato meno della «molteplicità». Diverse considerazioni si basano su entrambi i concetti. La distinzione fra *richiami* e *canti* (II 51) degli uccelli ne è un esempio. I canti sono di solito decisamente più complessi dei richiami e consentono molta più *variety*. Diversamente dai richiami le singole parti di sequenze cantate non hanno un significato decodificabile; esse trasmettono, in tutta la loro complessità e moltitudine, un'impressione di ordine esteticamente convincente per il quale Darwin utilizza l'espressione «cantare la canzone in modo *rotondo*» («to sing their song *round*») (I 55).

La *simmetria*, seguita dalla *proporzione*, è la caratteristica forse più discussa dell'ordine del visuo-sensoriale. A queste corrispondono in ambito acustico (musica e linguaggio) le categorie del *ritmo* e della *ripetizione*. Tutte queste categorie definiscono delle caratteristiche elementari dell'espressio-

⁴² Gehlen, «Über instinktives Ansprechen auf Wahrnehmungen», p. 109.

⁴³ Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, § 112-113.

⁴⁴ Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*.

ne estetica e artistica. Esse trovano applicazione tanto nella descrizione dei canti degli uccelli e dei disegni delle scimmie⁴⁵ quanto nel contesto più ristretto dell'estetica umana. Già all'inizio della sua analisi sul «Sense of Beauty» Darwin utilizza il concetto di simmetria che era ampiamente dibattuto: «L'occhio preferisce simmetrie e forme con una ricorrenza regolare».⁴⁶ Evidentemente non ritiene che questa preferenza elementare per la simmetria sia una chiave per una giustificazione *esaustiva* per ciò che riteniamo «bello». Anche in questo potrebbe basarsi su Edmund Burke le cui dettagliate riflessioni su proporzione e simmetria⁴⁷ dimostrano che la simmetria è percepita in forme giudicate da molti come belle, da altri come *non* belle. Conseguentemente essa non è una caratteristica distintiva e sufficiente per la bellezza. Analogamente studi recenti dimostrano che degli elevati livelli di simmetria nei volti umani e nelle caratteristiche sessuali secondarie sono privilegiati esteticamente, ma che la mancanza di ogni asimmetria può sembrare sterile ed essere priva di caratterizzazione.⁴⁸

La simmetria – e altre forme di ricorrenza – *non* possono da sole spiegare la «bellezza». Esteticamente piacevoli sono solo le configurazioni di ripetizione e differenza/variazione. Darwin non è in grado di fornire per questo fenomeno le formule che, da Fechner in poi, sono state proposte dall'estetica empirica.⁴⁹ La sua formula «figures with *some* regular recurrence» pare volutamente vaga. Essa rimarca la consapevolezza

⁴⁵ Rensch, «Malversuche mit Affen», pp. 360-362 e Rensch, «Ästhetische Grundprinzipien bei Mensch und Tier», soprattutto p. 143.

⁴⁶ Darwin, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (2. ed. 1874), p. 90.

⁴⁷ Burke, *A Philosophical Enquiry Into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, pp. 91-104.

⁴⁸ Cramer, *Chaos und Ordnung*, pp. 203-206.

⁴⁹ Fechner, *Vorschule der Ästhetik*; Berlyne, *Aesthetics and Psychobiology*; Berlyne, *Studies in the New Experimental Aesthetics*.

za che il principio della ricorrenza nel campo delle preferenze estetiche abbia una controparte forte, che tendenzialmente lo infrange e che lo limita: si tratta dell'elementare principio della variazione imprevedibile e del "capriccioso" spostamento di tutti gli standard e le aspettative.

Quando gli scienziati odierni cercano di definire le caratteristiche universali della bellezza, questi concetti ricchi di tradizione ritornano regolarmente, affiancati da un paio di sinonimi alla moda: variazione/molteplicità/diversità così come la novità per il gusto della novità, l'esagerazione, la complessità, l'equilibrio fra ordine e disordine, la simmetria (la somiglianza a sé), la proporzione, il contrasto, la ripetizione, il ritmo, la ricorrenza/ridondanza, l'autoregolazione e l'autorafforzamento. In prospettiva storica non è facile giudicare se e quali progressi significativi abbia fatto la riflessione teorica dal XVIII secolo in poi. Svariati nuovi autori spiccano per una perfetta ignoranza di questa tradizione e riesumano gli stessi concetti con grande enfasi.⁵⁰ I tentativi promettenti, ad esempio di definire livelli "ottimali" di ricchezza di caratteristiche (complessità),⁵¹ lavorano con stimoli (come forme geometriche con livelli di complessità ridotti) che non permettono un trasferimento dei risultati su opere d'arte vere contenenti colori, forme e suoni. Anche le ipotesi nate in certe condizioni sperimentali – come la teoria di Berlyne di un livello ottimale di eccitamento estetico⁵² – non si confermano ad un riscontro con altri stimoli.⁵³ Semmai si creano ricadute di limitazioni e deviazioni dalla supposta regola.

⁵⁰ Ramachandran, *The Emerging Mind*, p. 50 e Turner, «The Sociobiology of Beauty», pp. 78-79.

⁵¹ Aitken, «Judgments of Pleasingness and Interestingness as Function of Visual Complexity», pp. 240-244.

⁵² Berlyne, *Aesthetics and Psychobiology*.

⁵³ Martindale, «Aesthetic Preference: Anomalous Findings for Berlyne's Psychobiological Theory», pp. 53-80.

Darwin ha elevato gli studi di Hermann von Helmholtz al livello di un'estetica basata sulla fisiologia delle sensazioni: «Riguardo ai suoni Helmholtz ha trovato, in una certa misura, una spiegazione dei principi fisiologici del perché armonie e certe cadenze siano piacevoli» (87).⁵⁴ Le disposizioni sensoriali fisiologiche delimitano l'*ambito* delle possibili percezioni e preferenze estetiche. Non è possibile ricavare quali preferenze ornamentali o quali specifici canti di uccelli siano stati evolutivamente privilegiati dall'atteggiamento di selezione sessuale *all'interno* di questo ambito di possibilità. Nell'uomo, che è molto incline all'apprendimento e particolarmente flessibile, l'evoluzione delle arti non può essere dedotta solo dalla neurologia del senso del viso e dell'udito.⁵⁵ *L'estetica darwiniana offre un modello speculativo su come le singole specie abbiano utilizzato il loro ambito ristretto di fisiologia delle sensazioni per la formazione "capricciosa" e la forzatura di concrete preferenze estetiche.* Questo significa anche: l'estetica basata sulla fisiologia delle sensazioni pone al modello di Darwin delle limitazioni, ma non è in alcun modo in concorrenza con tale modello.

La pelle nuda come ornamento cardinale dell'uomo

Le riflessioni darwiniane sull'evoluzione estetica del corpo umano sono in contrasto con i paradigmi attuali della ricerca sull'attrazione. Darwin non parla di *waist-to-hip-ratio*, di *Kindchenschema* ovvero dell'apprezzamento delle caratteristiche somatiche infantili, indice *body-mass* e di tutti gli altri parametri preferiti dall'odierno culto della bellezza. Lui è interessato

⁵⁴ «Helmholtz has explained to a certain extent on physiological principles, why harmonies and certain cadences are agreeable»; Darwin, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (2. ed. 1874), p. 90.

⁵⁵ Zeki (*Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*) commette in parte questo errore tirando delle conclusioni sulla base della neurologia della vista che riguarderebbero tutte le arti visive.

a un solo «ornamento» che oltretutto di solito non viene inteso come tale: la pelle nuda. La perdita di pelo della superficie della pelle pelosa dei nostri antenati (II 357-382) ha sicuramente portato alla più evidente differenza fra l'*homo sapiens* e la scimmia:

L'assenza di peli sul corpo è in un certo modo un carattere sessuale secondario; infatti in ogni parte del mondo le donne sono meno pelose degli uomini. Si può quindi a ragione sospettare che tale carattere sia stato acquisito attraverso la selezione sessuale. Sappiamo che il muso di molte specie di scimmie e, in altre specie, larghe parti inferiori del corpo sono prive di pelo; possiamo attribuire ciò alla selezione sessuale, poiché queste parti non solo sono colorate vivacemente, ma si presentano più colorate in un senso che nell'altro specialmente nella stagione dell'amore, come avviene per il maschio del mandrillo e per la femmina di rhesus. [...] Sembra che anche in molti uccelli la testa e il collo siano stati svestiti delle loro piume dalla selezione sessuale allo scopo di esibire i vivaci colori della pelle. (II 376-378, 450)

La nudità della pelle umana non significa per Darwin la mancanza di abbigliamento e quindi l'ostentazione delle parti sessuali. No, la nudità della pelle è di per sé e in senso positivo il primo ornamento dell'uomo. Diversamente da quasi tutti gli altri ornamenti osservati da Darwin, essa è un ornamento di *tutto il corpo*, non un *addendum* a questa o quella parte. Darwin identifica come ancoraggio evolutivo dello sviluppo della pelle nuda le parti scovre di peluria nella zona genitale di molte scimmie e nel viso del mandrillo che fungono da segnali sessuali (II 291-293, 376-378).⁵⁶ La scelta sessuale, che fu la conseguenza della preferenza estetica su lunghi lassi di tempo per queste parti glabre del corpo, ha rafforzato sempre di più,

⁵⁶ Sulle complesse relazioni fra ornamenti sessuali maschili e femminili nelle scimmie e sulle loro diverse funzioni cfr. Wicker, «Socio-Sexual Signals and Their Intra-Specific Imitation among Primates», pp. 69-147.

nonostante gli innegabili svantaggi pratici – come la perdita di una protezione termica e meccanica del corpo – questa caratteristica tipica per la scimmia e ha prodotto alla fine la quasi completa perdita di pelo,⁵⁷ soprattutto nel corpo femminile.⁵⁸ Così si formò una superficie del corpo quasi interamente sessuale che risulta essere una novità nella storia naturale del corpo. Gli uomini trattano tendenzialmente tutta la superficie del loro corpo come una zona erogena che può essere stimolata tramite il tatto (carezze). Secondo l'insegnamento darwiniano siamo una zona erogena sviluppata a dismisura, una versione estesa a tutto il corpo della zona anale e genitale dei nostri antenati.

La relativa assenza di pelo nel corpo umano viene contrastivamente sottolineata dalla folta capigliatura del cuoio cutaneo che ha prodotto uno spettro di estetica del capello complementare (colore, lucentezza, consistenza, profumo, movimento) in una parte solitamente glabra del corpo.⁵⁹ L'estetica tricologica della testa umana corrisponde ad una focalizzazione ornamentale generale di molti esseri viventi sessuati: «La testa è la parte che più è provvista di ornamenti naturali» (II 71, 295). Anche le scimmie mettono in mostra delle capigliature ornamentali che incorniciano il loro volto; accanto a queste “pettinature da scimmie” esistono in analogia alla capigliatura

⁵⁷ In termini assoluti il corpo umano ha tanti peli quanto molte specie di scimmie, o addirittura di più. Questi peli non hanno più la consistenza di una pelliccia coprente; essi sono diventati, confrontati con la peluria del feto e delle scimmie, così piccoli e non appariscenti che si ha la sensazione di una superficie glabra. Montagna, «The Evolution of Human Skin», pp. 4-6 e Morris, *The Naked Ape*, pp. 41-42.

⁵⁸ Su questioni legate al *gender* e alla popolazioni dell'infoltimento e la perdita della peluria cfr. Toerien/Wilkinson, «Gender and Body Hair: Constructing the Feminine Woman»; Tiggemann/Lewis, «Attitudes toward Women's Body Hair: Relationship with Disgust Sensitivity»; Tiggemann/Kenyon, «The Hairlessness Norm: The Removal of Body Hair in Women»; Rebora, «Lucy's Pelt: When We Became Hairless and how We Managed to Survive»; Dixon et al., «Human Physique and Sexual Attractiveness in Men and Women».

⁵⁹ Etcoff, *Survival of the Prettiest*, pp. 120-129.

umana dei fenomeni simili alla barba (II 306-313). Nonostante l'evidente somiglianza fra la lanugine del viso umano e le pelurie del viso delle scimmie connotate sessualmente, rimane una differenza: dato che la norma estetica basilare del corpo delle scimmie è la pelosità, mentre quella del corpo umano è invece la pelle nuda, le analoghe mode in fatto di peluria del viso hanno tendenzialmente un sistema di referenze inverso.

Darwin non sostiene che la pelle umana – sia prima, sia dopo la perdita di peluria – non assuma anche altre funzioni biologiche. Tuttavia egli cerca di rendere plausibile che «in certa misura» (II 376) la radicale mutazione che parte dalla scimmia, che è quasi completamente ricoperta di peli, per arrivare all'uomo, che è quasi “nudo”, sia *anche* il risultato di una predilezione estetica. Il diventare glabri delle scimmie segue all'incirca la stessa inflazione che ha caratterizzato la moda delle gonne corte che, a causa della sua dinamica interna, ha teso ben presto verso la completa esposizione delle gambe. Posto di fronte al compito di creare una nuova moda del corpo a partire dal look scimmiesco tramite il rafforzamento di alcune deviazioni iniziali minime, nessuno stilista di punta avrebbe potuto produrre un risultato così convincente come il processo della selezione sessuale attraverso ripetute differenziazioni estetiche descritto da Darwin, che si basa su una elaborazione multipla della differenza binaria *peloso vs. glabro*.

Le acquisizioni differenzianti basate solo sugli ornamenti e le creazioni di contrasti di questo tipo possono essere spesso osservate fra parenti stretti: «In molte specie di insetti e vertebrati i parenti stretti si distinguono soprattutto attraverso le loro caratteristiche sessuali secondarie».⁶⁰ L'osservazione di Darwin secondo cui «molte varietà di scimmie sono sgradevoli a vedersi secondo il nostro gusto» (II 310, 415) rispetta dun-

⁶⁰ Lande, «Genetic Correlations Between the Sexes in the Evolution of Sexual Dimorphism and Mating Preferences», p. 84.

que la regola generale che richiede un progressivo allontanamento fra specie strettamente imparentate. Dal punto di vista evolutivo tale fenomeno scongiura gli accoppiamenti ibridi privilegiando l'isolamento delle specie. Le difformi caratteristiche dell'aspetto prodotte dalla selezione sessuale contribuiscono in modo determinante alla differenziazione degli esseri viventi nelle diverse specie.⁶¹ Molte specie di insetti sono distinguibili solo attraverso i loro ornamenti sessuali (includere le forme scurrili del pene),⁶² alcune specie ornitologiche solo attraverso la colorazione sessualmente privilegiata (II 230). Le differenze di questo tipo – soprattutto fra esseri strettamente imparentati – date dalle mode dei corpi fanno di molte specie quello che, in ultima istanza, sono.

La teoria evuzionistica è quindi in grado di spiegare perché proprio la scimmia è in Esiodo la quintessenza della mancanza di bellezza⁶³ e perché Burke ha potuto constatare: «Agli occhi degli uomini ci sono pochi uomini che sono meno belli delle scimmie»⁶⁴ o perché nelle *Affinità elettive* le scimmie assumono l'attribuzione duplice, solo apparentemente paradossale, di «antropomorfe» e contemporaneamente esteticamente «repellenti».⁶⁵ Nella differenziazione rispetto ai nostri antenati si tratta del rifiuto estetico di un'antiquata moda del corpo che era percepita come non *cool*. Nell'uomo ci sono stati a diversi livelli delle prese di distanza estetiche di questo tipo: fra etnie e gruppi sociali e fra generazioni che si sono succedute. Walter Benjamin ha definito le mode in fatto di abbigliamento dei genitori: «il miglior antifrodisiaco» della generazione successiva.⁶⁶

⁶¹ Gould/Gould, *Sexual Selection*, pp. 89-90; Lande, «Models of Speciation by Sexual Selection on Polygynic Traits».

⁶² Eberhard, *Sexual Selection and Animal Genitalia*.

⁶³ Esiodo, DK 22 B 83.

⁶⁴ Burke, *A Philosophical Enquiry*, p. 105.

⁶⁵ Goethe, *Wahlverwandtschaften*, vol. 20, p. 236.

⁶⁶ Benjamin, *Das Passagen-Werk*, p. 113.

La maggior parte delle ipotesi sulla pelle nuda espresse finora hanno avuto poco sostegno dagli attuali studi biologici.⁶⁷ Questo vale anche per l'ipotesi, che fu a lungo dominante, sulla pelle nuda come sistema di raffreddamento durante le corse estenuanti nella savana. Attualmente un'ipotesi, che fu già sostenuta da Thomas Belt, un contemporaneo di Darwin, ha riscontrato un consenso crescente: la pelle nuda sarebbe nata per ridurre la piaga dei parassiti.⁶⁸ Qui non vogliamo discutere la tesi sulla riduzione dei parassiti, né la questione della sua compatibilità con l'ipotesi della scelta estetica. È sufficiente identificare due aspetti che non sono spiegabili attraverso la tesi sulla riduzione dei parassiti, bensì attraverso il modello della scelta estetica:

(1) L'evoluzione umana ha *aggiunto* peli proprio in un posto che dal punto di vista igienico è particolarmente sensibile e che nelle scimmie è glabra: nell'area genitale. Nel caso dei peli aggiunti si tratta senza dubbio di una caratteristica scelta sessualmente, perché i peli pubici – come altri ornamenti sessuali – sono sviluppati durante la maturazione sessuale.⁶⁹ Questa caratteristica contraddice palesemente la logica di una perdita di peluria per motivi igienici.⁷⁰

⁶⁷ Cfr. Queiroz do Amaral, «Loss of Body Hair, Bipedality and Thermoregulation», pp. 357-366; Rebora, «Lucy's Pelt: When We Became Hairless and How We Managed to Survive»; Rantala, «Evolution of Nakedness in Homo Sapiens»; Pagel/Bodmer, «A Naked Ape Would Have Fewer Parasites», p. 117.

⁶⁸ Belt, *The Naturalist in Nicaragua*; Rantala, «Human Nakedness: Adaptation against Ectoparasites?»; Pagel/Bodmer, «A Naked Ape Would Have Fewer Parasites»; Rantala, «Evolution of Nakedness in Homo Sapiens», pp. 4-5.

⁶⁹ Oltre a ciò i peli pubici sono in misura minore influenzati dal sesso. La distribuzione nel basso ventre evidenzia modelli diversi nei sessi.

⁷⁰ Pagel e Bodmer discutono questa inconsistenza («A Naked Ape Would Have Fewer Parasites», pp. 118-119). Essi speculano che in questo caso particolare la scelta per la perdita di pelo ai fini della riduzione dei parassiti sarebbe stata frenata da un altro fattore evolutivo, ovvero la scelta per la trasmissione di messaggeri sessuali (feromoni) per i quali i peli pubici

(2) Se nell'uomo la preferenza per la pelle nuda fosse dovuta alla preferenza per la pelle scevra da parassiti, allora ci sarebbe da aspettarsi che anche altri esseri viventi glabri godessero dello stesso apprezzamento estetico. In modo evidente questo non è il caso. Gli animali, che in base all'evoluzione o come conseguenza alla cattività sono diventati glabri, hanno suscitato in uno studio sperimentale sia rifiuto estetico sia renitenza al tatto.⁷¹

Questo dato non dovrebbe sorprendere nessuno, ma non è facile da spiegare. Per quello che riguarda la riduzione dei parassiti, si sostiene che per l'eterocefalo glabro ci siano gli stessi vantaggi che per l'uomo.⁷² L'ipotesi della riduzione dei parassiti non può spiegare la profonda frattura fra la valutazione estetica dello stesso fenomeno nell'uomo e negli eterocefali glabri. Il modello darwiniano lega invece le preferenze estetiche alle strategie della differenziazione (modaiola) e può spiegare entrambe: l'effetto affettivamente forte e l'esclusività della caratteristica prescelta per la propria specie. Come pare, tendiamo a monopolizzare la nostra preferenza per la pelle nuda che ci separa dalle scimmie; troviamo tendenzialmente ripugnante ogni «imitazione» del fenomeno o, meglio, ogni parallelismo con altre specie. (Questo non vale per gli animali che hanno condizioni di vita acquatiche o in parte acquatiche – come il tricheco, il rinoceronte, l'elefante ecc. – per

sono funzionali. La sfida per l'ipotesi della riduzione dei parassiti non consta nel fatto che un trend adattivo verso la perdita di pelo abbia una marcante eccezione, ma che una superficie già glabra sia diventata pelosa, ribaltando l'ipotesi iniziale. Oltretutto gli uomini hanno talmente tante ghiandole sudoripare che i peli pubici non possono essere considerati l'unica possibilità di trasporto dei feromoni. Innumerevoli altre specie non hanno dovuto sviluppare una caratteristica che ha così alti costi in termini di adattamento.

⁷¹ Gli studi descritti sono stati svolti nel cluster «Languages of emotions» della Freie Universität di Berlino, ma non sono ancora stati pubblicati.

⁷² Pagel/Bodmer, «A Naked Ape Would Have Fewer Parasites», p. 118.

ché le condizioni di vita in acqua favoriscono solitamente una peluria ridotta).⁷³

I caratteri sessuali si sviluppano appena con l'inizio della maturità sessuale. Sporadicamente si è contestato a Darwin che per la pelle nuda non sia questo il caso. Un'analisi più attenta destituisce questa obiezione. La superficie della pelle che nello stadio fetale è coperta di lanugine (*lanugo*) e che al momento della nascita sembra già glabra è soggetta ad una complessa redistribuzione del rapporto fra peloso e glabro. La perdita di pelo nella maggior parte del corpo umano non viene rafforzata solo contrastivamente dai capelli, che specie nelle donne sono molto folti. Essa ha un'altra limitazione nei peli ascellari e nei peli pubici. Entrambi correlano cronologicamente con la maturazione sessuale. La pelosità dei genitali porta a compimento la scrupolosità e la radicalità della presa

⁷³ Mentre l'ipotesi della riduzione dei parassiti interpreta la caratteristica «bella» autonomamente e in quanto *adattamento diretto*, nel senso della selezione naturale, le teorie degli indicatori e dei segnali delle caratteristiche attraenti riconoscono diverse forme di *adattività indiretta* nel senso della selezione naturale. L'ipotesi degli indicatori afferma che per la pelle nuda mantenuta bella – a prescindere dal fatto che sia di per sé un *handicap* o meno – indica nel contempo buona salute, un buon sistema immunitario, e «buoni geni». (Cfr. Hamilton/Zuk, «Heritable True Fitness»; Symons, «Beauty Is in the Adaptations of the Beholder», pp. 96-97; Gangestad/Buss: «Pathogen Prevalence and Human Mate Preferences»; Thornhill/Gangestad, «Human Facial Beauty: Average, Symmetry, and Parasite Resistance»; Wegner et al., «Parasite Selection for Immunogenetic Optimality»). Per questo da tanto tempo le impurità e imperfezioni della pelle sono considerate sintomi di malattie. Nel senso della teoria dell'*handicap* o *costly signal* invece (cfr. Zahavi, «Mate Selection: A Selection for a Handicap»; Id., «Decorative Patterns and the Evolution of Art»; Zahavi/Zahavi, *The Handicap Principle*) la non adattività della pelle nuda – i suoi svantaggi nei termini di protezione termica e meccanica – può essere considerata un indicatore affidabile di buona fitness. Secondo tale logica, chi si può permettere questo *handicap* senza conseguenze, dimostra buoni geni e/o risorse in abbondanza. Entrambe le ipotesi sulla pelle nuda come indicatori di fitness di tipo diverso non possono spiegare l'avversione per la pelle nuda nelle altre specie come lo può l'ipotesi di un vantaggio di salubrità della pelle nuda. Inoltre, al di là dei loro meriti, nessuna di queste ipotesi vanifica la specifica, a suo modo limitata, potenzialità esplicativa del modello darwiniano.

di distanza estetica che inizia dall'*amplificazione* di una caratteristica attraente tipica per la scimmia (la mancanza di pelo nella zona anale e genitale) per finire alla completa *inversione* della distribuzione del pelo (nella scimmia: i genitali sono senza peli, il resto del corpo è fortemente peloso; nell'uomo: i genitali sono pelosi, il resto del corpo è ampiamente glabro). Un'ulteriore correlazione diretta del sistema peloso/glabro con la maturazione sessuale è la circostanza che, con l'inizio della pubertà, il sesso maschile si differenzia da quello femminile attraverso una maggiore pelosità (che in confronto a quella dei primati è sempre ancora debole). La mancanza di pelo sessualmente indistinta nel corpo dei bambini che vige fino a questo punto viene *connotata* sessualmente. Quindi la mancanza di pelo genuinamente femminile del corpo *si dà solo*, come molti altri ornamenti sessuali, durante la pubertà.

Lo sguardo di Darwin per le preferenze estetiche divenute biologia, interpreta la pelle come opposto ad un "mero fatto", ma come un tratto distintivo altamente improbabile che venne letteralmente "scelto" dagli uomini e che è sconosciuto, come nudità totale dell'intero corpo, negli altri primati e quasi nell'intero mondo animale. L'estetica classica aveva interamente ragione quando voleva difendere la nudità del corpo nudo come elemento imprescindibile delle arti figurative greche: «La nudità stessa, che [...] altera ogni animale, è nell'uomo il sigillo più alto della perfezione della sua bellezza». Così si esprime Karl Philipp Moritz che di conseguenza rubricò «le squame, i capelli e le piume» fra le «protuberanze» patologiche nell'indice dell'estetica criminale.⁷⁴

L'elogio classico della nudità come «sigillo» e «segnatura» della «perfezione» estetica dell'uomo è risultato sia dalla «perfetta determinazione» del profilo privo di pelo e piumaggio, sia

⁷⁴ Moritz, «Die Signatur des Schönen», p. 582.

dall'aptica (immaginaria).⁷⁵ In effetti: la rinuncia all'inaudita, estremamente improbabile, superficie della pelle nuda con le sue qualità aptiche uniche e le sue linee visive, avrebbe lo stesso effetto della rappresentazione di un pavone senza il suo ornamento principale. Noi siamo, per dirla con Desmond Morris, *la scimmia nuda*. L'uomo *glabro*, teorizzato dal discorso classico delle arti figurative, è contemporaneamente l'uomo *senza peli* pensato dall'estetica darwiniana in prospettiva contrastiva e evolucionistica. La pelle nuda non è solo un grado zero, ma un *abbigliamento* del corpo "selezionato" da diverse migliaia di generazioni. In questo è analoga agli ornamenti più elaborati del pelo e del piumaggio, anche se, per dirla con Quintiliano, funziona tramite *detractio* invece che tramite *additio*.

Il punto di partenza provocatorio, interamente non classico, basato sui sederi rosa e nudi delle scimmie, come il confronto con la ruota del pavone e le corna dei cervi, dona alla rifondazione darwiniana dell'estetica delle statue classiche una virata anticlassica nell'arabesco e grottesco. Osservata comparativamente e funzionalmente, la continuità sofficientemente levigata della pelle umana che è caratterizzata da poche differenze cromatiche – che l'estetica classica aveva celebrato come forma naturale e adeguata del corpo umano – è interpretabile come una moda interamente folle, come pieno equivalente e anche superamento totalizzante degli ornamenti più elaborati nel mondo animale e nelle arti.

Le arti della pitturazione, della decorazione e della modificazione (automutilazione) del proprio corpo

A questo punto si offre un primo ponte verso le arti visive. La maggior parte delle arti «decorative» dell'*homo sapiens*

⁷⁵ Herder, «Plastik» e «Studien und Entwürfe zur Plastik».

ha come premessa del loro effetto estetico l'evoluzione della pelle nuda. L'ornamentazione della pelle nuda crea le condizioni ideali per l'applicazione artistica di ornamenti di secondo ordine. Noi esseri umani offriamo, da un lato, un progetto antitetico alle estetiche del pavone e del paradiso, perché abbiamo puntato sulle strategie ornamentali della *detractio* – della puristica esposizione del profilo corporeo – invece che sull'*additio*. Dall'altro e contemporaneamente superiamo le estetiche che puntano sulle aggiunte ornamentali esuberanti anche sul loro campo. Questa sovrapposizione delle strategie ornamentali polari caratterizza l'estetica della forma umana.

«Tutti gli uomini», secondo Darwin «provano piacere [...] nel recitare, dipingere, tatuare ed altri modi di decorarsi» (I 232, 147). I trucchi sono probabilmente le più antiche forme di pittura. Da ritrovamenti di ocre possiamo desumere che tali pratiche risalgano a 150.000 anni fa, eventualmente anche a più di 250.000 anni fa. Da 80.000 a 120.000 anni, e presumibilmente anche prima, vengono prodotti oggetti decorativi di diverso tipo che vengono portati sul corpo.⁷⁶ Si trattava principalmente di collane di conchiglie o denti di animali; gli oggetti decorativi venivano perforati, spesso colorati e allineati, ma inizialmente non erano creati nella loro forma tridimensionale dall'«arte» umana. Queste arti antiche del trucco e dell'autodecorazione con degli oggetti creati *ad hoc* precedono le arti figurative e la produzione di oggetti decorativi totalmente artigianali che sono conosciuti da 40.000 anni. Si presume che le diverse modalità di marcatura attraverso ornamenti artificiali e le deformazioni del corpo contenessero anche informazioni sull'appartenenza a diversi gruppi e al censo sociale.⁷⁷ Que-

⁷⁶ Cfr. Conard, «Cultural Evolution in Africa and Eurasia During the Middle and Late Pleistocene». Tutti i dati archeologici citati in questo paragrafo sono discussi nel capitolo III, pp. 219-227.

⁷⁷ Hovers, «An Early Case of Symbolism. Ochre Use by Modern Humans in Qafzeh Cave»; Zilhão et al., «Symbolic Use of Marine Shells and

sta circostanza si sposa bene con la funzione presupposta da Darwin di un aumento dell'attrattività sessuale.

La tendenziale conformità di questi fenomeni con l'ipotesi della *sexual selection* non viene inficiata neanche dalla constatazione che gli individui fossero pitturati e ornati in modo più sfarzoso in concomitanza con i riti sociali e le feste. L'etnologia conferma una tale ipotesi, come anche l'atteggiamento quotidiano degli individui odierni che collegano l'«updrressing» con particolari eventi sociali. Le cornici sociali condivise per le pratiche del truccarsi non escludono in alcun modo che ogni individuo si sforzi di risaltare in modo positivo e conseguentemente di concorrere con “l'ornamento” degli altri. Inoltre: proprio le importanti ricorrenze sociali con danze (rituali) e musiche sono – e presumibilmente lo erano anche in tempi molto antichi – dei fori particolarmente adatti per l'autoesposizione e la conoscenza di potenziali partner.

Darwin ha riposto grande attenzione nel presentare esaurientemente ai propri lettori la grande molteplicità di autodecorazioni artificiali. Passando dalla testa ai piedi egli ha elencato per quasi tutte le parti del corpo lo spettro variopinto delle pratiche di abbellimento universalmente adottate. Il leggero carattere caleidoscopico viene sempre interrotto dai commenti attraverso i quali Darwin sviluppa il proprio filo argomentativo. Vogliamo citare almeno alcuni lunghi passi dell'inizio:

I selvaggi oggi esistenti si ornano di piume, collane, braccialetti, anelli ecc. e si dipingono nelle più svariate maniere. [...] In una parte dell'Africa le palpebre sono colorate di nero; in un'altra le unghie sono colorate di giallo o di porpora. In molti luoghi i capelli sono variamente tinti. In parecchie località i denti vengono macchiati di nero, rosso, blu ecc., e nell'arcipelago malese è vergognoso avere denti bianchi «come quelli di un cane». [...] In Africa, alcu-

Mineral Pigments by Iberian Neandertals»; Tattersal, «Human Origins: Out of Africa»; Watts, «Ochre in the Middle Stone Age of Southern Africa».

ni nativi si tatuano, ma la pratica più diffusa è quella di far crescere delle protuberanze versando del sale in ferite fatte in varie parti del corpo: esse sono considerate dagli abitanti di Kordofan e Darfur come «grandi attrattive personali». Nei paesi arabi nessuna bellezza può considerarsi completa se le guance o le tempie non sono sfregiate. Humboldt osserva che «nel Sud America una madre sarebbe accusata di colpevole indifferenza verso i suoi figli se non impieghasse mezzi artificiali per modellare i polpacci secondo il costume del paese». Sia nel vecchio che nel nuovo mondo la forma del cranio veniva dapprima modificata durante l'infanzia in maniera straordinaria; ciò avviene ancora in molti luoghi e tali deformazioni sono considerate ornamentali. Per esempio i selvaggi della Colombia considerano «un elemento essenziale di bellezza» l'aver una testa molto schiacciata.

I capelli sono trattati con cura particolare in molti paesi; si fanno crescere in tutta la lunghezza tanto da giungere fino al suolo o sono pettinati in una grossa coda ricciuta «che è l'orgoglio e la gloria» dei Papua. Nell'Africa settentrionale «un uomo ha bisogno di un periodo di otto, dieci anni per perfezionare la propria acconciatura». Presso altre popolazioni invece la testa è rasata e in alcune parti del Sud America e dell'Africa perfino le sopracciglia e le ciglia vengono strappate. I nativi del Nilo superiore si strappano i quattro denti anteriori perché, dicono, non vogliono somigliare ad esseri rozzi. Più a sud, i Bakota, si strappano solo i due incisivi superiori, il che, secondo quanto ha osservato Livingstone, dà alla faccia una orribile apparenza, a causa della prominenza della mascella inferiore; questi popoli considerano la presenza degli incisivi come molto brutta e quando vedono un europeo, gridano: «Guarda che denti grossi!» Il capo Sebituani tentò invano di cambiare la loro abitudine. In varie parti dell'Africa e nell'arcipelago malese, i nativi limano gli incisivi fino a renderli puntuti come una sega o li traforano con buchi in cui inseriscono dei chiodi.

Come noi ammiriamo soprattutto la faccia per la sua bellezza, così anche presso i selvaggi essa è la parte fatta segno alle maggiori mutilazioni. In tutte le parti del mondo il setto nasale, e più raramente le narici, vengono traforate; nella fessura vengono posti anelli e altri ornamenti. Le orecchie sono bucate dovunque e ornate in maniera analoga; presso i Botocudi e i Lengua del Sud America il foro viene allargato gradualmente fino a che il bordo inferiore non arriva a toccare la spalla. Nell'America settentrionale e meridionale e in Africa sia il labbro inferiore che quello superiore vengono traforati e presso i

Botocudi il foro del labbro è così largo da contenere un disco di legno di quattro pollici di diametro. Il Mantegazza ci fa un interessante racconto della vergogna che provò un nativo del Sud America e del ridicolo cui egli si espose, quando vendette la sua *tembeta*, cioè il grosso pezzo di legno colorato che si pone attraverso il foro. Nell'Africa centrale le donne si perforano il labbro inferiore e vi pongono un cristallo che col movimento della lingua acquista «un movimento contorto, indescrivibilmente ridicolo durante la conversazione». [...] Più a sud presso i Makalolo usano perforare il labbro superiore e nel foro viene incastrato un largo anello di bambù e metallo chiamato *pelelé*. «Si vide una volta un labbro che sporgeva due pollici oltre la punta del naso, e quando la donna rideva la contrazione dei muscoli lo sollevava fin sopra gli occhi.» «Perché le donne portano questi aggeggi?», fu chiesto al venerabile capo Chinsurdi. Sorpresa da una domanda tanto stupida, questo rispose: «Per bellezza!». (II, 338-341, 431-432)

E si procede così, per svariate pagine. L'archeologia ha potuto confermare in larga misura la prospettiva etnografica darwiniana delle pratiche di autodecorazione fino al medio e basso medioevo.⁷⁸ Darwin si è cautelato di non sacrificare le varianti locali e culturali nella sua ricerca degli universali umani, visto che l'autodecorazione viene praticata *ovunque*. La sua tesi di fondo è che la ricezione e produzione estetiche possano variare ogni norma di bellezza di corpi, di generi e di opere artistiche che si è affermata.

Le pratiche come la preparazione e l'applicazione dei colori, il perfezionamento nel corso degli anni della capigliatura, l'asportazione normata dei denti, la deformazione dolorosa

⁷⁸ I riscontri archeologici della deformazioni del cranio e delle abbrasioni dei denti si trovano in Romero, «Dental Mutilations, Trephening, and Cranial Deformation»; Borbolla, «Types of Tooth Mutilations Found in Mexico»; Dingwell, Artificial Cranial Deformation; Linne, «Dental Decoration in Aboriginal Man»; Low, «Sexual Selection and Human Ornamentation»; Rogers, Artificial Deformation of the Head; Coe, «Art: The Replicable Unit». Sulla ornamentazione del sé e sugli oggetti decorativi cfr. le referenze archeologiche nel capitolo III del presente testo e Kölbl/Conard, *Eiszeitschmuck* e i contributi dedicati ai gioielli della miscellanea *Eiszeit. Kunst und Kultur*.

dei piedi e del cranio richiedono una forte motivazione emotiva per potersi imporre come mode culturali del lavoro socialmente richiesto sul proprio corpo.⁷⁹ Il pudore e la vergogna minacciano gli individui che non si comportano in modo conforme: provano pudore se non riescono a garantire l'impegno per sé, vergogna se non riescono a garantirlo per i loro bambini (II 340). Darwin ne consegue che la premiazione – o la sanzione negativa per la mancata conformità – debba essere importante affinché si possa affermare la sudditanza finanche appassionata al regime estetico:

Quasi nessuna parte del corpo suscettibile di essere modificata artificialmente viene rispettata. Le sofferenze causate da queste mutilazioni devono essere notevolissime, perché molte di tali operazioni hanno bisogno di anni per essere completate; perciò la convinzione della loro necessità deve essere ben radicata. (II 342, 433)

La *legge di bellezza* richiede impegno, dedizione e sacrificio – fino alla disponibilità all'automutilazione. Per l'attuazione delle autodecorazioni percepite come imperative è secondario sapere quali motivi consci siano i motori degli individui. Darwin cita uno spettro di possibili motivi:

I motivi sono vari: gli uomini si dipingono il corpo per acquistare in battaglia un aspetto terribile; alcune mutilazioni sono connesse con riti religiosi oppure segnano l'età della pubertà o il rango, oppure servono a distinguere le tribù [...]. Presso gli uomini della Nuova Zelanda, secondo un noto giudice «avere facce finemente tatuate costituisce la grande ambizione dei giovani, perché si rendono così più attraenti per le femmine e vistosi in battaglia». (II 342, 433)

Mentre le simbologie religiose e sociali richiedono un'analisi specifica, le funzioni dell'attrazione sessuale e dell'intimida-

⁷⁹ Coe, «Art: The Replicable Unit».

zione bellicosa corrispondono precisamente alla duplice funzione del canto degli uccelli che Darwin aveva descritto poco prima (II 335-336).

Secondo la tradizione occidentale del concetto (moderno) di arte, le arti del trucco non appartengono al vero e proprio campo *dell'arte*. Dalla storia e dalla teoria evuzionistica si ottiene una prospettiva opposta. Sono le arti visive del trucco e della trasformazione del proprio corpo che anticipano in senso stretto la pittura e l'arte figurativa. Le arti decorative implicano le seguenti competenze che sono basate sull'apprendimento culturale e sul suo sviluppo: l'identificazione, la raccolta e la trasformazione di colori e di elementi (conchiglie, ossa, denti [avorio], dalla tarda età della pietra anche i metalli) in oggetti decorativi; lo sviluppo di strumenti pittorici e tecniche pittoriche e di tecniche della perforazione, più tardi anche per la segmentazione e l'affilatura; selezione e combinazione di colori, forme, materiali come anche di modelli di colori, forme e materiali con lo scopo di produrre un effetto totale convincente e di carattere gestaltico. Verosimilmente la maggior parte di queste abilità è stata affinata nelle arti decorative nel corso di diverse decine di migliaia di anni prima che le più antiche pitture (figurative) rupestri conosciute e le sculture siano state create.

Le descrizioni di Darwin sulle pratiche visive del trucco del corpo che sono presumibilmente molto antiche superano in ricchezza di dettagli e ampiezza quelle sulle «doti musicali» dell'uomo. Tanto più dovrebbe sorprendere che la sua teoria delle arti visive non sia quasi stata recepita dalla critica. Le poche frasi, di gran lunga più speculative, sulla musica e il linguaggio rappresentano quasi *in toto* la riflessione di Darwin sulle arti umane. Certamente Darwin ha rinunciato a sviluppare una teoria ufficiale delle arti visive a partire dalle sue ricche osservazioni e ipotesi sull'autodecorazione artistica del proprio corpo. Un possibile motivo potrebbe essere che il contesto dell'autopresentazione sessuale, che nella dimensione del-

la musica umana ha solo una debole base empirica, si mostra nelle arti visive del trucco in modo più evidente. Per questo essa non richiede di fornire un dispositivo narrativo del possibile effetto retroattivo sulla scelta sessuale con la stessa urgenza.

Se la sensibilità per l'attrazione sessuale è uno specifico adattamento sessuale – per il quale ci sono molte attestazioni nonostante la varietà culturale delle preferenze estetiche – ne consegue che le diverse tecniche dell'abbellimento del proprio corpo e dell'autopresentazione esteticamente gradevole siano da intendere come propaggine o *nuovo utilizzo* di questo adattamento. Nello specifico: le arti della colorazione del proprio corpo, della sua decorazione e trasformazione sono state possibili nel momento in cui i meccanismi del corteggiamento e della scelta sessuali si sono legati in modo creativo ad un altro adattamento dell'uomo, ovvero all'utilizzo degli utensili in modo mirato. In un dato momento molto remoto, sul quale oggi non c'è consenso, questo tandem molto antico si è legato ad un terzo adattamento che per la cognizione dell'uomo è determinante: la rappresentazione e la cognizione simboliche. Da questa triplice base nacquero delle forme di produzione e ricezione estetiche che si sono allontanate sempre di più dal corpo e dall'ambito ristretto del corteggiamento sessuale. Questa ipotesi sarà discussa ampiamente nel capitolo III.

La visione del non-visto: dalla pelle nuda all'immaginazione estetica

L'evoluzione della pelle nuda viene spesso messa in relazione con l'invenzione umana della cultura dell'abbigliamento.⁸⁰ Secondo quest'ipotesi, senza questo «ornamento», che

⁸⁰ Glass, «Evolution of Hairlessness in Man»; Pagel/Bodmer, «A Naked Ape Would Have Fewer Parasites», pp. 117-119; Kittler, «Molecular Evolution of Pediculus Humans and the Origin of Clothing», pp. 1414-1417; al contrario Rantala, «Evolution of Nakedness in Homo Sapiens».

è un metodo di contrasto dei parassiti (e di raffreddamento), non saremmo sopravvissuti nella maggior parte delle aree climatiche. A partire da questo dato Freud ha fornito un'interessante integrazione alla teoria darwiniana sulla pelle nuda. La duplicità della nudità evoluta e dell'abbigliamento culturale produce un'innovazione fondamentale nel campo delle mode sessuali: alcune parti del corpo naturale sono per la prima volta coperte da una velatura culturale, sebbene, perlomeno agli inizi, probabilmente solo parzialmente e temporaneamente. Anche laddove l'unico abbigliamento dell'uomo sia un reggicalze, l'uomo è soggetto alla distinzione fra visibile e invisibile. Questa prospettiva semplice assume nella prospettiva di Freud un'importanza dirimpente:

La tendenza progressiva a nascondere il proprio corpo che va di pari passo con lo sviluppo della civiltà tiene sveglia la curiosità sessuale. Questa curiosità cerca di ottenere l'oggetto allo stato puro, spogliando le sue parti nascoste. Essa può, comunque, essere deviata («sublimata») verso l'arte, se il suo interesse riesce a spostarsi dagli organi genitali alla forma del corpo tutt'intero. La maggior parte delle persone normali si soffermano sino ad un certo punto sullo scopo sessuale intermedio del guardare sessualmente interessato, che offre loro la possibilità di dirigere una parte della loro libido verso fini artistici più elevati.⁸¹

Con la differenza fra *visibile* e *invisibile* nell'estetica della scelta del partner si crea una situazione completamente nuova. Alla logica dell'immaginario – l'immaginazione, la fantasia – è attribuito il compito di «ottenere l'oggetto allo stato puro, spogliando le sue parti nascoste». Questa integrazione immaginaria è diventata una componente fondamentale del gioco erotico fra i sessi. Inoltre, i corpi poco o minimamente vestiti sono considerati in molti casi più attraenti dei corpi

⁸¹ S. Freud, *Tre saggi sulla sessualità*, Newton Compton, Roma, 1989, p. 32.

completamente nudi. In tutti gli altri esseri viventi le caratteristiche sessualmente seducenti sono sempre visibili (e percepibili all'olfatto). Nell'uomo invece interviene – proprio in base alla denudazione della pelle – una doppia interruzione, da un lato della visibilità piena attraverso l'abbigliamento culturale, dall'altra dell'aggiunta immaginaria di ciò che è coperto.

Per Freud questo è un dato evolucionistico importante quanto la «denudazione» (II 378) della pelle, perché ne consegue che il «bello» e «attraente» di un corpo sessuale viene parzialmente spostato nell'immaginario. Questo favorisce decisamente la possibilità che l'attrazione estetica sia «deviata» dal perseguimento diretto di scopi sessuali. Tale deviazione non è intesa come una conseguenza di un divieto, ma come un effetto autonomo dell'evoluzione umana verso la doppiatezza della nudità estremamente ornamentale e dell'occultamento altrettanto ornamentale di questo elemento cardinale. Se l'immaginazione deve attivarsi per integrare la semplice visione dell'«oggetto sessuale», significa che non deve intervenire in modo diverso per spostare l'eccitamento sessuale su obiettivi immaginari “più nobili”. La potenza culturale per eccellenza dell'uomo è quindi dovuta principalmente e originariamente all'effetto dei meccanismi di attrazione sessuale. La selezione del partner nell'uomo si distingue da tutte le forme di direzione sessuale basata sull'aspetto nelle altre specie, non solo per gradi ma anche nella sostanza. Essa è legata al *divenire immaginaria dell'effigie del corpo* che emerge contemporaneamente al suo occultamento prodotto dal vestiario.

Solo in questo quadro poteva svilupparsi l'associazione di *bellezza e mistero*; lo stesso vale per le teorie estetiche di *velo* e *involucro* come ingredienti indispensabili per la bellezza. A partire dalla teoria darwiniana, Freud colma senza sforzo alcune lacune fondamentali delle estetiche filosofiche tradizionali. L'intervento dell'immaginazione nell'ambito della scelta sessuale, che Darwin aveva concepito senza latenza, è causa-

to, secondo lui, dalla latenza del corpo visibile, rivoluzionando così l'intera correlazione fra valutazione estetica e sessualità. L'immaginazione trasforma questa correlazione frazionando la motivazione dell'azione esteticamente determinata come anche la visibilità: l'orientamento verso un obiettivo sessuale viene parzialmente deviato e trasformato in una forza motrice culturale. Per dirla in breve: proprio l'evoluzione della pelle nuda dischiude all'evoluzione tipicamente umana verso una bellezza distintamente nuova, una dimensione invisibile e una latenza, la cui elaborazione immaginaria rende il campo dei valori estetici un campo teso fra meccanismi sessuali arcaici e culturali.⁸²

Se Darwin aveva riconosciuto che la bizzarra moda umana della pelle nuda fu una, forse la più importante, condizione ideale delle "arti" culturali di autodecorazione, Freud ne deriva una conseguenza supplementare per l'ambito dell'estetica umana: la pelle nuda favorisce da sé una deviazione culturale della stessa forza a cui deve la propria origine (la scelta sessuale). Essa sostiene, grazie alle proprie caratteristiche biologiche, lo sviluppo delle arti culturali. Così prepara il palco per le configurazioni multiple di potenza e latenza, esibizione e occultamento, segreto e rivelazione, copertura e svelamento, senza di cui l'estetica umana non è pensabile.

1.2. LA TEORIA DARWINIANA DELLA MUSICA E DELLA RETORICA

Estetica comparativa: uccelli, mammiferi e uomini come cantanti sessuali

La teoria darwiniana sulla scelta sessuale estetica ha nel piumaggio del fagiano di Argus e nel pavone i suoi esempi

⁸² Benthien, *Haut*.

emblematici. Il ruolo degli uccelli va ben aldilà di questo: essi sono per Darwin «gli animali più dotati di senso estetico» (II 39, 279). Gli uccelli primeggiano in tutti gli ambiti di autopresentazione sessuale: come portatori di ornamenti lussureggianti, come artisti del movimento e della danza, come architetti e cantanti. Gli uomini hanno apprezzato da sempre lo splendore estetico di molti uccelli che hanno sfruttato per i propri scopi. La prassi umana ampiamente diffusa della decorazione tramite piume sottrae agli uccelli gli ornamenti; essa dona artificialmente all'uomo la loro potenza estetica (II 372). Il detto metaforico «sich mit falschen Federn schmücken/ornarsi con piume altrui» attinge dal campo visivo della decorazione mimetica e seducente degli uccelli. I pavoni hanno giocato un ruolo di spicco nella storia culturale dell'autodecorazione ornitologica del proprio corpo.⁸³ Analogamente il canto degli uccelli è stato ammirato costantemente come modello delle opere musicali umane e utilizzato e elaborato da molti musicisti.⁸⁴

Nelle riflessioni di Darwin sulle arti umane le categorie principali di «voce e doti musicali» (II 330-337) palesano un chiaro e forte legame con la dimensione ornitologica. Le prime fra tutte le arti umane erano, secondo Darwin, le vocalizzazioni ritmiche e melodiche. Sfortunatamente questa ipotesi può basarsi solo in parte su una prospettiva evolutiva in grado di metterle in relazione con abilità più antiche le quali secondo il principio dell'evoluzione graduale, dovrebbero essere state presenti già negli antropoidi maggiori. Quest'ultimi dispongono di qualità di articolazioni di gruppi vocali o parole peggiori di molti altri animali (papagalli, leoni marini ecc.). Ancora meno sembrano in grado di produrre un canto melodico o di assimilare un ritmo. Anche l'apparato vocale delle

⁸³ Reibold, *Der Pfau: Mythologie und Symbolik*.

⁸⁴ Rothenberg, *Warum Vögel singen*, soprattutto pp. 20-35.

grandi scimmie palesa forti differenze (nella posizione della laringe, la relazione fra lingua e labbra, la flessibilità della cavità orale nella produzione di suoni) rispetto a quello umano. Agli scimpanzé e ai gorilla mancano soprattutto i meccanismi neurali e motori di gestione dell'apparato vocale che permetta prestazioni articolatorie e canore più sottili.⁸⁵ Gli uccelli canori sono invece, come gli uomini, dei campioni in questo campo. La somiglianza fra le premesse fisiologiche per la «musica» negli uomini e negli uccelli canori era nota già a Darwin. Altre analogie – nell'architettura cerebrale, nell'elaborazione neurale e in singole premesse genetiche – sono state scoperte solo di recente.⁸⁶ L'idea che l'evoluzione possa aver risolto in modo convergente problemi simili in specie non imparentate, trova tuttora delle conferme.

Darwin non si è accontentato di un'esplorazione in parallelo. Egli fornisce un'ipotesi audace che è molto speculativa e che viene spiegata in modo differenziato. Nella preparazione di questa ipotesi Darwin offre una panoramica sui suoni ritmici e melodici negli insetti, nei pesci e anfibi. La maggior parte di queste pratiche pare essere, come negli uccelli, correlata all'atteggiamento di corteggiamento sessuale; spesso i relativi «canti» vengono prodotti solo durante il periodo di accoppiamento. A questo legame teleologico corrisponde spesso il diverso grado di sviluppo degli organi di articolazione nei due sessi di una specie. A volte solo il sesso che compie il corteggiamento (di solito quello maschile) e non il sesso che ne è il destinatario possiede siffatti organi. Laddove entrambi i sessi possiedano le stesse capacità di articolazione si è potuto dimostrare, in alcuni casi, che l'ormone sessuale maschile condizio-

⁸⁵ Jürgens, «Neural Pathways Underlying Vocal Control», pp. 235-258.

⁸⁶ Falk, «Hominid Brain Evolution and the Origins of Music»; Haesler/Scharff, «Genes for Tuning Up the Vocal Brain: FoxP2 in Human Speech and Birdsong».

na sia la differenza nell'esecuzione del canto, sia i suoi correlati neurali.⁸⁷

Messi a confronto, proprio i mammiferi mostrano relativamente poche evidenze per abilità e pratiche musicali. Anche per loro esistono differenze sessuali nello sviluppo degli organi vocali; anche per loro gli animali maschili fanno un uso massiccio di questi organi, soprattutto nel periodo dell'accoppiamento. Ma non cantano. In regola non producono niente che sia per elaborazione ritmica o melodica comparabile ai numerosi canti di seduzione. Già Darwin aveva distinto nettamente fra i richiami («calls») e i canti («songs») (II 51-52). I richiami sono abbastanza poveri di varianti, sono brevi, strutturalmente semplici e facilmente decodificabili. Essi segnalano una risposta affettiva ad una situazione data, ad esempio la predisposizione all'attacco o alla sottomissione; essi possono innescare o disinnescare delle situazioni di conflitto e spingere altri individui ad un comportamento sincronizzato. Alcuni richiami di allarme di uccelli, primati non-umani e altri animali non suonano solo l'allarme, bensì esprimono attraverso le loro diverse caratteristiche sonore da quale tipo di aggressore proviene la minaccia. Quindi essi palesano le caratteristiche funzionali di una simbolizzazione referenziale.⁸⁸

I canti sono invece ricchi di varietà, necessitano in molti casi di un'esercitazione continua (I 55-56), si compongono solitamente di richiami (di tipo diverso) temporalmente estesi, sono sintatticamente e melodicamente complessi, e – non ultimo – sono refrattari ad una chiara decodifica delle emozioni e/o ad un'attribuzione referenziale delle singole sequenze musicali.⁸⁹

⁸⁷ Cfr. la sinossi sulle ricerche in questione in Rothenberg, *Warum Vögel singen*, p. 184.

⁸⁸ Cheney/Seyfarth, *How Monkeys See the World*.

⁸⁹ Hockett/Ascher, «The Human Revolution»; Fitch, *The Evolution of Language*, pp. 470-472, la sinossi sullo stato della ricerca in questione in: *Warum Vögel singen*, pp. 7-9, 78-80, 86-94.

Anche quando essi mirano alla conquista del partner, in forma di sequenze di toni altamente strutturate, la loro funzione di regolazione affettiva non permette di ridurre le singole sottounità musicali a semantiche segnaletiche. Semmai, come significati di codificazioni affettive e referenziali, sono i diversi parametri *dell'elaborazione del segnale stesso* che fanno «effetto» sugli individui corteggiati o concorrenti. Una buona “misura” per la relativa complessità dei canti vocali è il dispendio minimo che è necessario per poter descrivere un canto in modo differenziato (*minimal description length*).⁹⁰ Si presume che la selezione sessuale a favore di sequenze canore sempre più complesse, abbia avuto origine nei richiami semplici peculiari per ogni specie.⁹¹

Darwin ha riconosciuto l'ampio spettro delle funzioni non-sessuali dei richiami vocali (II 51). È difficile da stabilire se da allora sia stata scoperta e categorizzata una qualsivoglia nuova funzione. Per la definizione contrastiva delle arti canore umane Darwin ha cercato principalmente degli esempi per un tipo preciso di atteggiamento vocale: il «true song» (II 51). Il referente principale per questo segmento di alta qualità (*high end*) delle arti vocali è per Darwin – non diversamente dalla posizione espressa dalla storia culturale della comparazione dei canti – il canto degli uccelli. Il numero dei mammiferi che non hanno sviluppato solo dei «richiami» vocali, ma anche complessi e artistici «canti», si riduce notevolmente se si accetta la caratteristica più importante per Darwin, che è il perfezionamento del canto attraverso un faticoso apprendimento. Darwin rileva sobriamente:

Considerando inoltre che nella maggior parte delle classi inferiori i suoni prodotti dal maschio servono non solo a chiamare ma anche a eccitare o attirare la femmina, è sorprendente che non si abbia anco-

⁹⁰ Fitch, «The Biology and Evolution of Music», p. 10.

⁹¹ Marler, «Origins of Music and Speech», p. 41 e Geissmann, «Gibbon Songs and Human Music», p. 118.

ra alcuna prova che questi organi servano ai mammiferi per affascinare la femmina. (II 332, 426)

Secondo Darwin i mammiferi puntano nella concorrenza per la conquista del partner sessuale molto più sulla «legge della battaglia» che sui metodi pacifici musicali o sul convincimento basato sull'aspetto (II 239). Per questo sono «mammiferi bruti» (*brute mammals*, II 232) senza arti musicali. Darwin non riesce ad addurre una ragione, non la cerca neanche. Il canto elaborato ai fini del corteggiamento sessuale ha dei contrappesi nel registro della selezione naturale. Non è solo dispendioso a livello metabolico, perché le premesse fisiologiche per il canto devono essere sviluppate e mantenute, le abilità del canto esercitate e affinate e perché il canto di corteggiamento necessita di molta energia e tempo.⁹² Il canto ad alta voce svela addirittura la presenza e la localizzazione del cantante aumentando così il pericolo di diventare vittima di predatori. Nella prospettiva della *costly signal theory* anche questi sono costi che fanno del canto un «honest signal».

La maggior parte degli uccelli canori sono contemporaneamente abili nel volo e non facili da predare da parte degli animali più grandi. Le caratteristiche della loro nicchia ecologica non hanno esercitato una pressione sufficientemente contraria al canto. Semmai sono i mammiferi ad avere avuto più problemi a rivelare le loro coordinate al loro eventuale nemico. Questo potrebbe aver ostacolato l'evoluzione di un'analogia cultura canora nei mammiferi. D'altro canto anche molti mammiferi svelano, durante il periodo di accoppiamento, attraverso un'attività vocale più intensa, la loro posizione nello spazio – sebbene attraverso dei suoni che non raggiungono le qualità estetiche del canto dei volatili.

⁹² Zahavi/Zahavi, *The Handicap Principle*, p. 28.

Esistono delle eccezioni alla regola che i mammiferi non sono portati al canto frequente, studiato e variabile: durante il corteggiamento le megattere cantano delle canzoni anche molto complesse. Darwin poggia la propria analisi delle capacità canore dell'uomo su un rinvio a due scimmie cantanti: le scimmie urlatrici americane e il gibbono. Secondo le conoscenze attuali ventisei tipi di primati (l'undici per cento) producono serie di suoni complessi ed estesi nel tempo.⁹³ Inoltre i richiami dei nostri più stretti antenati, gli scimpanzé, condividono diversi parametri acustici del canto dei gibboni; però non definiremmo questi suoni un canto e neanche quello dei gibboni. Oggigiorno si ascrivono tre funzioni al «canto» dei primati: il coordinamento sociale dei gruppi, l'atteggiamento in coppia (duetti) e il corteggiamento secondo il modello darwiniano. A seconda della specie queste tre funzioni hanno un peso diverso, in alcune si suppongono due o tre funzioni.

Tutti questi dati sono sottoposti ad una grave limitazione: se l'apprendimento vocale di Darwin e l'annesso spazio creativo in favore della variazione (creativa) sono le caratteristiche necessarie del canto artistico (I 55-56) allora l'uomo è l'unico «primate cantante»!⁹⁴ Diversamente che per uccelli, balene e elefanti marini, il repertorio dei primati non-umani sembra essere totalmente innato.⁹⁵ Ci sono diverse specie di uccelli i cui «canti» oltremodo complessi sono evidentemente innati. A prima vista sembra controintuitivo far dipendere la categorizzazione dei canti dal modo della loro acquisizione. Giacché si tratta di un'analisi evuzionistica di canti *artistici* è un fattore indubbiamente importante che ci sia la possibilità di impararli, perfezionarli ed eventualmente svilupparli. La capacità

⁹³ Geissmann, «Gibbon Songs and Human Music», p. 112.

⁹⁴ Fitch trae questa conclusione in «The Biology and Evolution of Music», p. 11.

⁹⁵ Geissmann, «Gibbon Songs and Human Music from an Evolutionary Perspective», p. 108.

dell'apprendimento vocale si è sviluppata in modo autonomo nelle specie più disparate; essa è, nonostante questa disseminazione, complessivamente una capacità rara. Fra i mammiferi è più rara che negli uccelli e fra i primati *solo l'uomo* pare avere sviluppato questa capacità.⁹⁶ (Per le capacità coreiche vale analogamente che la complessità di una sequenza estesa non è una caratteristica sufficiente per poter essere comparata con le arti della *danza* umane. La danza di corteggiamento degli spinarelli è altamente complessa, ma si svolge secondo gli stessi, evidentemente innati, schemi).

Ci sono almeno tre fattori basilari presenti nelle capacità canore artistiche: (1) lo sviluppo di un apparato vocale adeguato (2) la capacità di un comando neuronale dell'apparecchio vocale (3) la capacità di apprendimento vocale. Alcuni uccelli cantanti – come tutti i «primati cantanti», i grilli, le rane e alcuni uccelli – hanno sviluppato solo i tratti (1) e (2). I grandi antropoidi non hanno sviluppato nessuna delle tre premesse per il canto. Nonostante alcune analogie con quello umano, al loro apparato vocale manca qualche elemento fondamentale. Il controllo neuronale è poco sviluppato e lo studio vocale non esiste. Come alcuni uccelli canori, l'uomo ottiene dei punteggi molto alti in tutti e tre i parametri. Questa distanza rispetto ai primati non-umani sottolinea la vastità della questione evuzionistica con cui Darwin si dovette confrontare nella spiegazione delle capacità canore dell'uomo.

Tale questione viene attutita dalla circostanza che anche le scimmie antropomorfe hanno sviluppato una specie di “musica” da tamburo, che secondo le scoperte dell'etnologia musicale è una caratteristica stabile della musica umana.⁹⁷ Mentre i

⁹⁶ Janik, «Vocal Learning in Mammals», pp. 10-13, 16.

⁹⁷ Cfr. Fra gli altri Pika, «Gestural Communication in Young Gorillas»; Arcadi et al., «Buttress Drumming by Wild Chimpanzees»; Kirschner/Tomasello, «Joint Music Making», p. 362.

gorilla tambureggiano soprattutto sul proprio corpo, gli scimpanzé e i bonobo utilizzano anche radici e altri oggetti con l'intento di produrre dei suoni. Le sequenze di tamburo non superano quasi mai la lunghezza di un secondo, nei bonobo si sono misurati anche 12 secondi.⁹⁸ La distanza rispetto a questi animali nelle arti vocali del canto non viene diminuita da tali fenomeni evuzionistici estremamente interessanti. A tutt'oggi non esistono ancora delle evidenze per un «apprendimento strumentale» nelle scimmie antropomorfe.

Come Darwin stesso ammette (II 332), egli non sapeva quasi niente del presunto o vero «canto» dei primati non-umani. Attraverso le relazioni sui gibboni e le scimmie urlatrici fu incoraggiato a supporre che nel corso dell'evoluzione ci siano stati diversi mammiferi e primati che hanno cantato. Il «half-human progenitor/progenitore semi-umano» del moderno *homo sapiens sapiens* potrebbe essere stato una creatura simile, un ominide con capacità canore (II 334) – o perlomeno una creatura, che per scopi diversi ha acquisito quelle capacità vocali che hanno permesso a noi uomini di cantare (II 335). Darwin riflette, in base ad alcuni esempi, sulle modalità attraverso le quali l'uomo avrebbe evitato le debolezze musicali della maggior parte dei mammiferi, comprese le grandi scimmie, senza sviluppare le capacità in questione solo nel suo percorso vitale relativamente breve. Nel frattempo ci sono chiare evidenze che – nonostante le sostanziali differenze menzionate – ci siano delle coincidenze importanti fra le forme comunicative dei primati umani e non-umani.⁹⁹

Darwin non possedeva neanche lontanamente il sapere odierno che riguarda la storia evolutiva dell'uomo e la sequen-

⁹⁸ Fitch, «The Biology and Evolution of Music», pp. 22-23.

⁹⁹ Richman, «Rhythm and Melody in Gelada Vocal Exchanges»; Hauser, «The Sound and the Fury», p. 98; Geissmann, «Gibbon Songs and Human Music», p. 118.

za degli ominidi prima dell'*homo sapiens sapiens*. Il suo discorso su un «half-human progenitor» non spiega quando in questa lunga catena evolutiva durata milioni di anni si sarebbero sviluppate le «doti musicali». Nell'odierna biologia evolutiva e nell'archeologia vengono spesso affermate posizioni che sono compatibili con l'ipotesi di Darwin:

(1) Robin Dunbar stima, sulla base di molteplici indicatori (una bassa laringe e un conseguente ingrandimento della cassa di risonanza nella bocca e nella faringe, un canale ipoglossale, il controllo del respiro, il volume del cervello), che l'età della capacità linguistica nell'uomo sia fra i 500.000 anni e l'1,6 milioni. Quindi egli la colloca nell'era dell'antenato comune dell'uomo di Neanderthal e dell'uomo anatomicamente moderno.¹⁰⁰ Alcuni autori suppongono che già gli uomini di Neanderthal abbiano posseduto un linguaggio sintattico e la musica.¹⁰¹ Altri, come Dunbar, assegnano il linguaggio sintattico e simbolico all'uomo anatomicamente moderno (200.000 anni fa) e riservano all'uomo di Neanderthal solo espressioni olistiche agrammatiche in correlazione con gesti e prosodia musicale.¹⁰² Se la supposizione sui «Singing Neanderthals» è corretta, allora non è improbabile che anche l'antenato comune dell'uomo moderno e di quello di Neanderthal – l'*homo heidelbergensis*, oggi chiamato anche «homo sapiens arcaico» – abbia potuto possedere le «doti musicali». Nella terminologia

¹⁰⁰ Dunbar, *The Human Story*, pp. 123-126.

¹⁰¹ Cfr. Hagen, «Did Neanderthals and Other Early Humans Sing?», pp. 291-320; Schrenk, «Vom aufrechten Gang zur Kunst», p. 58. Il libro di Steven Mithen *The Singing Neanderthals* si basa sulla congettura di Darwin. Qui si rinuncia ad ogni approfondimento dell'ampia riflessione di Darwin su questo punto – soprattutto per quel che riguarda lo spettro e la modalità delle emozioni indotte dalla musica. Cfr. la recensione di Fitch, «Dancing to Darwin's Tune», p. 288.

¹⁰² Cfr. la sinossi di simili studi in Mithen, *The Singing Neanderthals*, pp. 226-231.

darwiniana questo arcaico *homo sapiens* sarebbe un antenato cantante.

(2) L'ipotesi darwiniana di un primato della musica sul linguaggio è condivisa in molti di questi ambiti. I suoni ritmico-musicali, questo un possibile scenario evolucionistico, potrebbero essersi evoluti nel contesto della comunicazione multimodale (la combinazione di gesti, movimenti corporei e suoni), che è presente anche nelle grandi scimmie. Dunbar suppone, come Darwin, che «la musica abbia radici molto lontane, anticipando di molto l'evoluzione del linguaggio». Di conseguenza il primo linguaggio sarebbe stato «più musicale che verbale». ¹⁰³ Altri autori, con una predisposizione più speculativa, ascrivono all'arcaico *homo sapiens* di 350.000 anni fa un'attività canora comune. ¹⁰⁴

(3) Questa teoria della *musica prima del linguaggio* trova un sostegno particolarmente solido nella psicologia dell'età evolutiva. ¹⁰⁵ La comunicazione madre-figlio paleo, al di là della cultura di appartenenza, una diretta caratterizzazione musicale di elementi prosodici e ritmici (soprattutto un ruolo accentuato del volume della voce e della melodia linguistica). Questi servono a catturare l'attenzione e a tenerla desta, a dare segnali affettivi alla luce di una data situazione e a rinsaldare l'attaccamento emotivo (*affective bonding*) fra i partecipanti alla comunicazione. Le stesse caratteristiche protomusicali facilitano al bambino evidentemente il riconoscimento di unità sintattiche e semantiche e assecondano quindi l'apprendimento del linguaggio verbale. Alcuni autori interpretano questo portato ontogenetico come prova dell'origine filogenetica della nostra capacità di essere soggetti ad affetti tramite la musi-

¹⁰³ Dunbar, *The Human Story*, pp. 126 e 132.

¹⁰⁴ Mithen, *The Singing Neanderthals*, pp. 217-220.

¹⁰⁵ Cfr. Bråten, *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny*; Dissanayake, «Antecedents of the Temporal Arts in Early Mother-Infant Interaction».

ca nella comunicazione madre-figlio.¹⁰⁶ (La portata di questa ipotesi per le arti musicali umane sarà vagliata criticamente nel capitolo II).

(4) Studi più recenti riscontrano alcune caratteristiche universali nella percezione musicale umana. L'udito musicale umano non è solo genericamente sensibile all'altezza del volume, al ritmo e all'andamento melodico, pare anche preferire sistemi tonali che condividono alcune caratteristiche basilari.¹⁰⁷ Inoltre il sensorio umano potrebbe essere tarato su alcune caratteristiche transculturali, universali e musicali codificate affettivamente.¹⁰⁸ Anche alcuni schemi dell'espressione vocale degli affetti che sono stati inglobati nella musica sono condivisi con altre specie.¹⁰⁹ Se queste ipotesi dovessero essere confermate e reggere ad una lettura critica¹¹⁰ ci sarebbero delle buone evidenze che l'esecuzione e l'ascolto della musica si basi su una piattaforma specializzata evolutivamente e che essa potrebbe essere molto antica. Presi per sé questi universali musicali non sostengono l'ipotesi di una loro funzione sessuale o un'altra ipotesi di funzione.

Darwin non dichiara che la selezione canora nel corteggiamento sessuale debba essere stata la molla per l'evoluzione

¹⁰⁶ Cfr. Falk, «Prelinguistic Evolution in Early Hominids: Whence Motherese?»; Unyk et al., «Lullabies and Simplicity»; Trehub et al., «Parents' Sung Performances for Infants»; Trehub et al., «Infants' and Adults' Perception of Scale Structure»; McDermott/Hauser, «The Origins of Music», pp. 33-34.

¹⁰⁷ Cfr. la relazione sulle ricerche della «Universal Features of Music» e «Innate Sensitivity to Musical Structure» in: McDermott/Hauser, «The Origins of Music».

¹⁰⁸ Fritz et al., «Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music», pp. 573-576.

¹⁰⁹ Juslin, «Communication of Emotions», p. 773; Leinonen, «Vocal Communication between Species: Man and Macaque», pp. 241-262; Leinonen, «Shared Means and Meanings in Vocal Expression of Man and Macaque», pp. 53-61.

¹¹⁰ Justus/Hutsler, «Fundamental Issues in the Evolutionary Psychology of Music».

delle capacità musicali e vocali dell'uomo. Egli sostiene piuttosto la possibilità che queste caratteristiche si possano essere sviluppate per altri motivi:

Si possono portare molti esempi di organi e istinti adattati originariamente per un solo scopo che sono poi stati utilizzati per vari scopi distinti. Per cui le capacità di notevole sviluppo musicale che possiedono le razze umane allo stato selvaggio sono forse dovute alle pratica di una forma di musica rudimentale da parte dei nostri progenitori semi-umani o semplicemente al loro aver acquisito gli organi vocali per qualche altro scopo. (II 335, 429)

Nell'interpretazione corrente dell'ipotesi darwiniana solitamente questa frase e questa distinzione non appaiono. Nel contempo una semplificata ipotesi del *singing for sex* è interpretata come un'ipotesi dell'evoluzione delle nostre capacità vocali. Darwin ha invece accuratamente evitato di fossilizzarsi su una simile ipotesi. Sicuramente ha assegnato agli «animali di ogni specie» una molteplicità di funzioni per le abilità musicali, ma per aggiungere subito dopo: «gli organi vocali furono dapprima usati e perfezionati in relazione alla propagazione della specie» (II 330, 426). Ma anche questa affermazione non preclude che lo sviluppo delle abilità vocali sia utile *a più di una* funzione. Per quel che riguarda l'uomo la tesi della preminenza della funzione sessuale subisce un'altra limitazione: il possibile primato di un altro scopo viene espressamente indicato come possibile.

Per di più Darwin inizia le sue riflessioni sull'uomo con la frase che esplicitamente nega un'evoluzione non sessuale delle capacità vocali e sessuali: «la capacità e l'amore per il canto, anche se *non* costituiscono nell'uomo un carattere sessuale, non devono essere trascurati» (427, corsivo WM). Così dal principio si mettono in chiaro due punti: (1) le capacità musicali umane non hanno, diversamente da quelle di molti altri animali, una distribuzione asimmetrica fra i sessi, come è tipico per i livelli più alti di caratteristiche selezionate sessualmente.

te (2) Per l'utilizzo di queste facoltà vale che la scelta sessuale non è (più) il suo contesto dominante e che forse non lo è mai stato. Sembra quasi che Darwin abbia difficoltà a giustificare perché abbia trattato le abilità musicali dell'uomo sotto il titolo generico *Selection in Relation to Sex*.

Il lettore non scopre il motivo per il quale «non devono essere trascurati». Si evince che, dall'inizio, Darwin si sia espresso contro l'ipotesi improbabile di un *singing for sex*. Né i suoi corrispondenti da tutto il mondo, né altre fonti o la sua esperienza hanno riportato di pratiche di corteggiamento sessuale in primati non-umani e negli esseri umani basate spiccatamente sul canto e sulla danza. Anche quei passi operistici, resi kitsch dal folclore, contenenti canti sotto i balconi italiani non vengono abusati come evidenza aneddotica. E il successo delle moderne popstar, come è segnalato in Miller,¹¹¹ non era un argomento plausibile per Darwin.

Ciononostante Darwin traccia nel corso e specificamente nel finale del capitolo un collegamento fra la musica umana e la selezione sessuale. Questo rapporto riguarda esclusivamente la «capacità di notevole sviluppo musicale» (429), non forzatamente l'evoluzione delle capacità vocali in sé. L'ipotesi di Darwin non è dunque inconciliabile con le ipotesi secondo cui le capacità vocali umane si sarebbero evolute primariamente nella comunicazione madre-figlio, nella sincronizzazione vocale di gruppo o genericamente nella selezione naturale per capacità comunicative più affinate.

Solo *l'elaborazione competitiva* di quelle capacità generate «per un altro scopo» sarebbe da ascrivere secondo Darwin

¹¹¹ Miller, *The Mating Mind*, p. 73ss.; Miller, «Evolution of Human Music through Sexual Selection», p. 331. Un'interpretazione argomentativamente analoga, ma ancora più speculativa delle capacità coreiche dell'uomo come «costly signals» del corteggiamento sessuale è espressa da Steinig, *Als die Wörter tanzen lernten*. Egli desume il linguaggio umano più dalla danza che dalla musica.

alla dinamica “estetica” della selezione sessuale. *Molteplici capacità che sono nate per scopi diversi dalla competizione estetica, possono diventare delle “arti” attraverso alcuni importanti processi di elaborazioni* – indipendentemente dal fatto che perdano la vecchia funzione a favore della nuova o che guadagnino una nuova funzione senza perdere quella originaria. Ellen Dissanayake sostiene addirittura l’ipotesi che le arti non siano altro che un «rendere speciale/making special» ovvero un «rendere artistico/artificalization» di attività praticate quotidianamente e di utilità pratica.¹¹² La teoria di Darwin sulla «capacity for high musical development» è sostanzialmente compatibile con questa ipotesi. Date queste premesse, solo un surplus di elaborazione *finalizzata ad un compito* rimarrebbe una possibile spiegazione per una teoria della musica umana che pensi l’arte in modo evolutivo partendo dalle costrizioni dell’autopresentazione nei contesti di distinzione sociale e specialmente negli scenari del corteggiamento sessuale.

Come nello sviluppo delle caratteristiche dell’attrazione fisica (II 338-382) e nell’utilizzo degli ornamenti esornativi, anche nelle arti canore e musicali non si dà una chiara asimmetria fra i ruoli sessuali. Lo sviluppo maggiore della voce maschile corrisponde alla situazione della maggior parte degli animali in cui il maschio ha il ruolo del corteggiatore (II 330, 337). La maggiore «dolcezza» della voce femminile potrebbe offrire un punto d’appoggio alla tesi che le donne «acquisirono le loro capacità musicali per attrarre l’altro sesso» (II 337, 430). Nella frase immediatamente successiva Darwin sembra propendere piuttosto per l’ipotesi di un «mutuo corteggiamento e rivalità» fra gli uomini tramite serie musicali «con cui i suoi progenitori molto tempo fa suscitavano ardenti passioni l’uno per l’altro» (431). Una siffatta ipotesi non è in nes-

¹¹² Cfr. Dissanayake, *What is Art for?*; Id., *Homo Aestheticus*; Id., «The Arts after Darwin»; Dutton, *The Art Instinct*, p. 191ss.

un modo incompatibile con il modello della selezione sessuale. Sebbene la distribuzione asimmetrica sia la regola nella scelta delle caratteristiche sessuali, essa non è l'unica possibilità ipotizzabile. Anche la circostanza che le doti canore – diversamente dagli altri ornamenti sessuali – non siano sviluppate nell'*homo sapiens* durante la pubertà, non confuta di per sé l'ipotesi darwiniana. È possibile che il collegamento fra le abilità canore preesistenti con la coloritura sessuale della voce – che in ogni caso è correlata alla maturazione sessuale – potrebbe aver creato una sufficientemente distinta e funzionalmente specializzata sottoclasse di canto. Inoltre ci sono indicatori che nel periodo della maturazione sessuale le abilità canore generali spesso subiscono un ulteriore sviluppo.

Il modello standard darwiniano – gli uccelli maschili corteggiano cantando quelli femminili che selezionano i loro partner sessuali a seconda delle qualità canore – non può essere applicato senza riserve alla situazione umana. Anche per gli uccelli il modello standard vige solo con notevoli limitazioni.¹¹³ Secondo il sapere attuale cantano molti più volatili di quanto fosse noto a Darwin. Soprattutto fra gli uccelli tropicali, che sono meno studiati, il canto femminile è notoriamente molto diffuso. Alcuni uccelli femminili, che di regola non cantano, dispongono tuttavia di tutte le facoltà necessarie e possono, attraverso la somministrazione dell'ormone sessuale maschile, essere indotte al canto. Due asimmetrie nella distribuzione del canto sembrano però confermarsi: mentre le arti canore maschili sono accompagnate da un (predominan-

¹¹³ Sulle riflessioni di questo paragrafo cfr. Langmore, «Female Song Attracts Males»; Id., «Why Female Birds Sing»; Riebel, «The 'Mute' Sex Revisited»; Ritchison, «The Singing Behavior of Female Northern Cardinals»; Fitch, «The Biology and Evolution of Music», p. 14ss.; Darwin I 276; Owens, «Extraordinary Sex Roles in the Eurasian Dotterel: Female Mating Arenas, Female-Female Competition, and Female Mate Choice»; Petrie, «Mating Decisions by Female Common Moorhens (*Gallinula chloropus*)», pp. 947-955.

te) mutismo femminile, le specie ornitologiche con uno spiccato canto femminile non mostrano un'analogia diminuzione del canto maschile. Ammesso e non concesso che si presenti, pare che ci siano solo pochi casi in cui gli uccelli femminili corteggiano quelli maschili e che da questi vengono scelte per le capacità canore. Entrambe le ipotesi suggeriscono che il canto femminile negli uccelli abbia principalmente delle funzioni non sessuali.

Per quel che concerne la funzione di corteggiamento, il modello ornitologico del canto è legato, nonostante tutti i più recenti portati, ad un'asimmetria fra canto maschile e giudizio femminile. In una prospettiva rigidamente empirica il modello standard darwiniano è tanto indimostrato e forse indimostrabile quanto le ipotesi evoluzionistiche sul canto femminile. Quella che oggi può sembrare una funzione chiaramente adattiva (e che a Darwin parve evidente), potrebbe essere stata interamente diversa per gli uccelli di milioni di anni fa. Poiché proprio le funzioni degli adattamenti evoluti sono più labili dei meccanismi che erano o sono al loro servizio, non ci sarà mai la certezza che le abilità vocali degli uccelli maschili siano nate principalmente per lo scopo del corteggiamento sessuale.¹¹⁴

Lo spostamento attuato da Darwin del canto sessuale proto-umano in un lontano tempo preistorico, risponde da un lato ad una manifesta lacuna di evidenze positive. A Darwin *non* sono note ampie e concrete evidenze di rappresentazioni musicali con finalità sessuali nelle culture umane che siano analoghe a quelle ornitologiche. L'elusione speculativa in una preistoria sconosciuta è quindi una strategia di difesa: essa permette, almeno teoricamente, di applicare – sebbene in modo limitato – il modello animale all'uomo. D'altro canto

¹¹⁴ Fitch, «The Biology and Evolution of Music», p. 3 e pp. 15-17.

Darwin si basa anche su indizi positivi. Tre fili rossi supportano una motivazione positiva nella sua esposizione:

(1) La correlazione fra l'esercizio vocale caratterizzante ogni sesso, le capacità di importanti articolazioni e il corteggiamento sessuale che si riscontra in molte specie animali, suffragano la tesi che facoltà simili possano avere anche nella linea umana un analogo attrattore evolutivo.

(2) L'intensità dell'effetto emotivo della musica è per Darwin il secondo indicatore che corrobora l'ipotesi che sia una caratteristica in principio scelta sessualmente: «possiamo concentrare una maggiore intensità di sentimento in una sola nota che in pagine e pagine di scrittura» (II 335-336, 429). L'argomento desumibile dall'intensità affettiva ha la seguente struttura sillogistica:

Premessa 1: Il corteggiamento sessuale e la riproduzione appartengono agli episodi affettivamente più eccitanti nella vita delle creature sessuali.

Premessa 2: I canti musicali di molti animali sono utilizzati come strumenti del corteggiamento sessuale. Si tratta principalmente di segnali per impressionare o convincere, che paiono trasmettere l'eccitamento ormonale e affettivo del corteggiatore. Essi servono, come esprime Darwin antropomorfizzandoli, per esprimere «le varie emozioni come l'amore, la gelosia, il trionfo» (I 56, 83).

Premessa 3: Anche le «musical powers/doti musicali» umane suscitano un forte effetto emotivo, che in molti casi è associato alla tensione verso l'altro sesso e alle condizioni emotive che ciò comporta.

Conseguenza: Quindi le arti musicali (più nobili) sono state generate prima nel contesto del corteggiamento sessuale.

(3) «L'amore è tuttora il tema dominante del nostro canto» (II 337, 429). Questo dato di fatto è difficilmente contestabile, perlomeno per quel che riguarda la cultura occidentale. La sua proiezione su molte culture non occidentali è problema-

tica. Già Herbert Spencer, un contemporaneo di Darwin, fa riferimento a molteplici culture non occidentali nelle quali le canzoni d'amore sembrano essere perlopiù un'eccezione.¹¹⁵ Una confutazione di Darwin, come crede Spencer, non è desumibile da una simile osservazione, poiché l'ipotesi di Darwin non implica necessariamente che le tracce mnemoniche di forme di corteggiamento arcaiche si esprimano solo o preferibilmente in canzoni che *per il loro contenuto* siano esplicitamente canzoni d'amore. Come documenteremo, Darwin situa l'origine delle catene associative primarie ed affettive a partire dalla melodia, dal ritmo e dalla prosodia emozionale e non dalla dimensione linguistica del testo della musica. Di conseguenza il riferimento di Spencer che in alcune culture la canzone d'amore sia primariamente una forma utilizzata da donne è compatibile con l'ipotesi darwiniana.

Anche fra le canzoni d'amore più antiche della tradizione occidentale spiccano le canzoni di una donna: quelle della poetessa Saffo. È chiaro che da Archiloco a Saffo fino alle odierne canzoni pop non ci si può immaginare la cultura canora occidentale senza il tema dell'amore. Sicuramente il corteggiamento sessuale diretto ha poco a che vedere con una recita rituale di canzoni in un tête-à-tête alla presenza del corteggiato/a e ancor meno con una grande tenzone con molti partecipanti. Ma le canzoni d'amore mantengono anche senza simili scenari una grande importanza emotiva per gli individui e le società. Il cantare o anche semplicemente il canticchiare non devono (più) rivolgersi ad una creatura desiderata. E analogamente l'ascolto non deve più indurre sentimenti sessuali per il/la cantante. Può anche risvegliare dei sentimenti latenti o manifesti per altre persone oppure rafforzarli. Questo transfer associativo nell'immaginazione o nelle tecniche del

¹¹⁵ Spencer, «The Origin of Music», soprattutto pp. 455-457.

sé affettive procaccia ai moti amorevoli dei canali di attualizzazione autoalimentati, un rafforzamento e uno sfogo immaginario, senza che l'oggetto dell'eccitamento ne sia consapevole. A queste trasformazioni del corteggiamento sessuale diretto in pratiche comunicative astratte appartengono anche le competizioni canore ritualizzate in cui invece dei partner sessuali sono in palio premi simbolici e in cui il pubblico ha il «potere di scelta» (121) (*power of choice* II 122).

Queste pratiche simboliche possono sicuramente assumere una funzione pratica nella vita sessuale degli individui. Esse corroborano un processo di corteggiamento sessuale che di solito è molto più lungo e complesso che negli animali e che conosce dei periodi più prolungati di trepidazione e di speranza. Ne fa parte anche la rielaborazione delle delusioni. La comunicazione delle pene d'amore è utile per il processo di corteggiamento e la scelta sessuale, poiché la sofferenza *comunicata* di un reale o solo temuto rifiuto viene mitigata riflessivamente in quanto *condivisa*.¹¹⁶ Questo aumenta le possibilità di non disperarsi, di non rinunciare nonostante tutto, di iniziare un nuovo tentativo e di seguire la vecchia regola di successo che suggerisce la costanza dell'impegno. La canzone d'amore umana eredita, come sembra, delle pratiche molto più remote del corteggiamento sessuale. Lo fa alle condizioni specifiche della comunicazione simbolica che anche in assenza degli oggetti concupiti produce validi effetti.

A prescindere dal genere specifico della canzone d'amore esiste un altro più generico parallelismo fra il corteggiamento sessuale e la rappresentazione artistica. Entrambi sollecitano la risorsa «attenzione» con stimoli eccezionali ed entrambi ammaliano così il loro pubblico. Entrambi mirano a suscitare piacere e consenso al fine di essere “amati” o adorati dai loro

¹¹⁶ Rimé, «Emotion Elicits the Social Sharing of Emotion».

destinatari. Nelle arti non performative il desiderio del desiderio altrui è meno diretto, ma in linea di massima non meno fondamentale. In modo restrittivo anche qui vale che la ricezione artistica trasferisce il meccanismo sessuale in larga misura nel simbolico.

Nessuno degli argomenti addotti da Darwin a favore di una spiegazione sessuale delle arti canore umane è logicamente stringente o apoditticamente vero. Anche nella loro intrezza essi offrono né più né meno di un punto d'appoggio per una prova mancante.

La teoria darwiniana delle emozioni suscitate dalla musica

Darwin ha distinto la musica tradizionale del moderno *homo sapiens* dalle pratiche di corteggiamento sessuale che presumeva nei nostri antenati. La sua osservazione che «né il godimento né la capacità di produrre note musicali sono minimamente utili all'uomo per quel che riguarda le sue abitudini di vita giornaliera» (II 333, 428) contraddice, presa letteralmente, sia i portati delle ricerche attuali che, in ultima analisi, le riflessioni di Darwin stesso. Lo scopo di questa considerazione sembra essere quello di marcare la distanza rispetto allo scopo sessuale *diretto* del corteggiamento protomusicale. Ciononostante le forme di uso diretto *non* sono escluse.

L'ipotesi qui sviluppata recita: *la teoria darwiniana della musica umana è principalmente una teoria evolutiva del suo effetto emotivo*. In un primo passo Darwin schizza lo *spettro* di emozioni discrete che possono essere elicitate da «note musicali», «ritmi» e «cadenze». In un secondo passo evidenzia una specifica *modalità* di queste emozioni. La combinazione dell'analisi emotiva spettrale con quella modale crea lo sfondo per l'ipotesi evuzionistica di Darwin che fornisce contemporaneamente una teoria della musica e una della retorica. Nell'analisi di Darwin lo spettro delle emozioni "codificate" è con-

temporaneamente ampio e chiaro. Dietro la pura varietà delle emozioni appare una struttura antitetica delle emozioni indotte dalla musica:

La musica suscita in noi varie emozioni, ma non quelle orribili del terrore, della rabbia e della paura. Essa risveglia i più gentili sentimenti della tenerezza e dell'amore che possono poi passare prontamente alla devozione. [...] Inoltre essa suscita in noi il piacere del trionfo e il glorioso ardore guerriero. Questi sentimenti misti e potenti possono innalzare fino al senso di sublimità. (II 335, 429)

È opinabile che non esistano anche esempi di paura, spavento e diversi altri sentimenti indotti dalla musica. L'analisi estremamente succinta di Darwin identifica stati emotivi polari che, con diversa intensità e concentrazione, sono ampiamente riscontrabili nella musica. Chi cerca nell'effetto emotivo della musica colta dei riflessi di pattern evolutivi, deve mettere in conto di trovare molti elementi che si sono allontanati da questi parametri. Ciò premesso, Darwin segue una duplice strategia. Egli vuole scoprire uno schema grazie al quale la musica colta risulti la continuazione del corteggiamento protomusicale. E vuole identificare la modificazione che ha permesso alla musica colta di deformare questo schema, di renderlo illeggibile, e di lasciarlo dietro di sé. Darwin si rivela, come nel suo libro *Expression of Emotions in Animals and Man*, un archeologo di fonti sepolte. Egli cerca le tracce erratiche di adattamenti antichi, che nel corso dell'evoluzione sono stati sovrascritti e che ora si ergono in forma di tratti enigmatici nel comportamento attuale.

Se si legge l'analisi musicale darwiniana partendo dalla fine diventa chiaro che l'articolazione dello spettro emotivo persegue lo scopo di una spiegazione evolucionistica della musica e l'identificazione di uno schema evolutivo. Gli sforzi richiesti dal corteggiamento sessuale suddividono strutturalmente i due poli affettivi che Darwin riscontra nella musica. Da un

lato il canto di corteggiamento vuole sedurre l'essere corteggiato e a questo scopo esprime il proprio affetto e il desiderio. Per dirla in termini umani: gli sforzi richiesti dal corteggiamento contemplano un vasto spettro che va dall'approccio tenero attraverso un appello pieno di devozione («devotion»), per passare da tristezza e paura del rifiuto, fino all'eccitamento che arde di passione («ardent passions»).

Dall'altro le situazioni del corteggiamento sono anche situazioni di «rivalry», concorrenza e lotta dura: «La stagione dell'amore è anche quella della battaglia» (II 48, 283). Darwin annota vari esempi animali e si limita per l'uomo agli «ancient times» e «barbarous tribes»:

Presso i selvaggi, per esempio gli Australiani, le donne costituiscono causa continua di guerra fra maschi di una stessa tribù e fra tribù distinte. Non c'è dubbio che fosse così anche in tempi antichi; «nam fuit ante Helenam mulier teterrima belli causa». (II 323, 422)¹¹⁷

Le situazioni di corteggiamento evocano anche emozioni che tendenzialmente sono antitetiche alle emozioni affettuose e tenere (*tender emotions*). Secondo i portati dell'antropologia evolucionistica il concetto di «guerra» non è assolutamente esagerato in questo contesto. La cattura («captivate») e il rapimento di esseri femminili è la prima causa di azioni belliche negli scimpanzé come negli uomini.¹¹⁸ Nelle specie con comportamento territoriale la capacità di garantire e difendere un territorio è uno dei criteri decisivi nella scelta del partner. Il comportamento canoro degli uccelli che mira al corteggiamento sessuale ha, con accentuazioni diverse, tre funzioni: la conquista del partner sessuale, l'intimidazione del concorrente, il

¹¹⁷ La citazione è presa da Orazio, *Sermones* I.3, 107ss. e recita letteralmente: «nam fuit ante Helenam cunus taeterrima belli causa».

¹¹⁸ Wrangham/Peterson, *Demonic Males* e Gat, «Why War? Motivations for Fighting in the Human State of Nature».

confronto e – che spesso non è la stessa cosa – la segnalazione di ambizioni di possesso territoriale e la capacità di difesa (I 56). La laconica formula darwiniana di odio e amore comprende tutto questo spettro. Ciononostante solitamente la sua “teoria” sulla funzione della musica nel corteggiamento sessuale viene riportata come se trascurasse il collegamento con la concorrenza territoriale individuale e collettiva che vige in alcune specie o come se stesse in opposizione diretta ad essa.

L'allegoria darwiniana di Elena distingue due tipi di concorrenza sessuale, quella «fra gli individui di una tribù e quella fra diverse tribù». Il primo tipo correla solo debolmente con il comportamento territoriale, il secondo – che esiste solo nelle specie che vivono in gruppi sociali – invece fortemente. Come dimostra la guerra di Troia, gli uomini appartengono a quelle specie che palesano entrambi i tipi di concorrenza sessuale, anche perché la scelta di partner esogami infrange i confini dei gruppi ristretti. La musica bellica è una delle caratteristiche transculturali meglio documentate della musica umana.¹¹⁹ Anche gli scimpanzé esprimono la predisposizione all'aggressività nei confronti delle popolazioni vicine tramite «manifestazioni/displays» vocali coordinati, a volta accompagnati dal tambureggiamento sulle grandi radici degli arbusti. In tale contesto è sempre in gioco anche il possesso o la conquista degli animali femminili. Giacché le guerre sono state in ultima analisi anche guerre per la risorsa «donna» ed erano legate (e lo sono tuttora) alla sincronizzazione affettiva degli attori, la giustapposizione darwiniana di «love» e «war» nel segno della musica è più di una referenza dotta a un'allegoria topica cui Shakespeare ha conferito il massimo splendore letterario. Probabilmente «l'entusiasmo per la guerra» non ha una fonte evolutiva più forte della concorrenza sessuale. Lo

¹¹⁹ Hagen, «Music and Dance as a Coalition Signaling System», pp. 21-51.

stesso vale – nel caso di un esito positivo della competizione – per il «sentimento del trionfo». Darwin rileva, senza esitazione, simili sentimenti negli uccelli:

È probabile che queste stesse emozioni, magari più deboli e meno complesse, siano avvertite anche dagli uccelli, quando per esempio il maschio innalza il suo canto a pieno volume, rivaleggiando con gli altri maschi per attirare la femmina. (II 336, 429)

Lo spettro antitetico di emozioni associate alla musica di Darwin è per questo riproducibile su uno scenario evolutivo. La difficoltà a validare questa interpolazione empiricamente è notevole, tanto più che Darwin ritiene plausibile la mescolanza arbitraria di emozioni discrete di entrambi i registri polari («mingled feelings»). Distaccati da uno scenario di corteggiamento concreto i correlati emotivi rimangono – se sono a disposizione – svincolati dalla prima condizione di episodi emotivi prototipici, ovvero quella di avere una referenza intenzionale (cognitiva). Essi diventano delle eccitazioni fluttuanti senza scopi cognitivi, degli zombie spettrali – Darwin parla di «mental reversions»/ritorni mentali in un «passato remoto» (II 336). Questi zombie possono favorire diverse mescolanze dei loro elementi. Tali emozioni ibride senza referenza intenzionale possono essere «potenti» senza che chi le prova sappia (e nemmeno sia in grado di sapere) cosa stia provando esattamente.¹²⁰ Uno sguardo al loro spettro mostra chiaramente quanto prossime siano le singole sfaccettature delle sue parti polari: i sentimenti teneri possono essere elevati a dedizione amorevole, anche a abnegazione (che sacrifica se stessa) verso l'oggetto desiderato. In qualità di «devotion» si avvicinano all'adorazione di un essere superiore – e quindi alla

¹²⁰ Sulla teoria della mescolanze complesse di emozioni nella musica c'è una sintonia fra Spencer, Darwin e Stumpf, cfr. «Musikpsychologie in England», p. 316 e p. 348.

dimensione del sublime (religioso). Dall'altra, anche la combattività e la sensazione di trionfo possono indurre un «sentimento di sublime» sebbene connotato diversamente. Lo spettro dei sentimenti indotti dalla musica, che Marcel Zentner e Klaus Scherer hanno riportato attraverso rilevazioni empiriche a esperienze musicali rammemorate, palesa diverse coincidenze con l'audace differenziazione di Darwin dei poli affettivi antitetici.¹²¹

Il nesso spesso mancante fra i sentimenti associati alla musica e un fatto reale o immaginato indebolisce o paralizza quello che per la teoria emotiva dominante dirige solitamente l'elaborazione delle componenti multiple di emozioni (reazioni fisiologiche, espressioni di emozioni, percezione di emozioni, motivazioni per azioni), ovvero la componente cognitiva. L'arsenale degli apprezzamenti cognitivi (*appraisals*),¹²² che soprattutto in Klaus Scherer è finemente differenziato, va a vuoto in mancanza di un schema scatenante. Da cosa riconosciamo la rilevanza emotiva di una serie musicale per noi? Quali dei nostri scopi e quali esigenze sono chiamati in causa? Quale potrebbe essere il nostro potenziale per affrontare una situazione data (*coping potential*) rispetto ad una serie musicale? Quale risultato possiamo prevedere? Quale urgenza nella risposta si impone?

Laddove il nostro sistema cognitivo e linguisticamente determinato dia ancora delle risposte a questi tipici schemi delle emozioni elicitati dall'apprezzamento (*appraisal checks*) della musica, essi sono vaghi e disordinati. L'indebolimento o l'irrelevanza dei tradizionali parametri di valutazione cognitivi determinano che i concetti emotivi linguistici siano difficilmente rapportabili all'evento musicale. Così si presenta la *modalità* affettiva che Darwin integra con l'articolazione del

¹²¹ Zentner et al., «Emotions Evoked by the Sound of Music».

¹²² Sander et al., «A Systems Approach to Appraisal Mechanisms in Emotion».

differenziato spettro emotivo musicale. Tutti i sentimenti che vengono “risvegliati” attraverso associazioni musicali non possono essere messi a fuoco distintamente:

Come Herbert Spencer sottolinea «la musica suscita sentimenti latenti di cui non conosciamo il significato, o, come dice il Richter, ci parla di cose che non abbiamo visto e che non vedremo mai». [...] Le sensazioni e le idee suscitate in noi dalla musica o espresse dalla cadenza oratoria appaiono per la loro vaghezza e profondità come ritorni della mente a emozioni e pensieri di una età remota. (II 336, 429-430)

Questo passaggio dimostra la capacità di Darwin di cogliere non solo le questioni aperte dei temi scientifici più in voga, ma anche quella di trovare per loro una formulazione particolarmente pregnante che permette di volgere lo sguardo in una direzione opposta. Il trattato di Spencer citato, *The Origin and Function of Music* (1858), vede l'origine della musica nel rafforzamento e nell'affinamento dell'espressione emotiva vocale nel linguaggio: «La musica nasce dalla modulazione della voce umana sotto l'influsso dei sentimenti [...]. Essa produce un linguaggio idealizzato dei sentimenti».¹²³ La funzione della musica è per Spencer un'implicazione diretta della sua cosiddetta origine: la musica serve all'affinamento culturale continuo delle nostre possibilità di esprimere emozioni sempre più complesse. Essa promuove una nobilitazione della cultura che si allontana dalle rozze usanze “barbare”. Il testo di Spencer si chiude con una visione romantico-idealistica di uno stato idilliaco di felicità culturale nel quale la musica assolve la propria missione:

Se lo scopo della musica è quello di facilitare lo sviluppo del linguaggio dei sentimenti, possiamo considerare la musica come uno

¹²³ Spencer, *The Origin and Function of Music*, p. 376.

strumento per il raggiungimento di quella felicità più nobile che si annuncia in modo vago. Questi sentimenti indeterminati di felicità mai vissuta che la musica risveglia in noi, questo contagio indeterminato di ideali ignoti, può essere inteso come una profezia al cui compimento la musica contribuisce da par suo.¹²⁴

Darwin si discosta da questa teoria solo in una nota a piè di pagina. Il suo capitolo comparativo sulla «voce e doti musicali» mostra che in numerose specie la musica si è generata come elaborata «modulazione della voce umana sotto l'influsso dei sentimenti», ma nel contempo in modo autonomo rispetto al linguaggio. Per questo la teoria di Spencer di una graduale formazione della musica a partire dal linguaggio gli pare improbabile dal punto di vista evolutivo. Inoltre Darwin dubita che la semplice espressione emotiva possa trasformarsi autonomamente in musica:

Lo Spencer giunge esattamente alla conclusione contraria alla mia. Egli, come a suo tempo Diderot, conclude che le cadenze usate nel discorso emozionano costituiscono il fondamento su cui si basa la musica. Secondo me invece, le note musicali e il ritmo furono dapprima acquisiti dal maschio o dalla femmina dei progenitori dell'umanità allo scopo di conquistare il sesso opposto. (II 336, 430 n)

Spencer pensa la musica solo come espressione e quindi a partire dall'emittente. Darwin lo ritiene insufficiente per spiegare l'enorme elaborazione e l'estensione temporale delle esibizioni musicali. Egli teorizza un processo a sé stante e potente a partire dal destinatario che oggi è definito «selezione del segnale» («signal selection»). La semplice espressione emotiva del pavone non avrebbe mai portato da sola alla nascita del suo ornamento. Analogamente, secondo Darwin e la posizione oggi dominante, la musica da corteggiamento nel regno ani-

¹²⁴ Ibid., p. 383.

male si è evoluta grazie alla selezione del segnale, tendenzialmente inflazionata, da parte del sesso corteggiato e non principalmente come affinamento dell'espressione sentimentale del corteggiatore. Anche l'evoluzione storica degli stili musicali dovrebbe essere rappresentata meglio da un modello che attribuisca un ruolo di selezione decisivo alla parte della richiesta e dunque alla ricezione che attraverso un modello della pura espressione e dell'autoaffinamento à la Spencer.

Nel modello di Darwin gli eventi della selezione del segnale attraverso il "destinatario" hanno delle ripercussioni sulle possibilità espressive dell'"emittente". Per dirla in breve: tutti gli schemi sonori adottati dalla selezione del segnale sono a disposizione di un'interpretazione emotiva sia da parte del corteggiato, sia del corteggiatore. Il risultato di questo processo non è quasi distinguibile dal processo di affinamento descritto da Spencer. Attraverso l'«associazione» con il contesto altamente affettivo i toni scelti primariamente dal ricevente diventano un canale emotivo dell'emittente. «Infatti i toni musicali divennero strettamente legati alle passioni più forti che un animale sia in grado di provare» (II 336, 430n).

Darwin non rifiuta le idee di Spencer sui rapporti analogici fra modulazione emotiva, linguaggio emotivo e musica emotiva. Anzi, le integra con un'associazione per contiguità (ossia il legame diffuso fra le «musical powers/doti musicali» e la situazione di corteggiamento sessuale) che Spencer aveva trascurato perché si era orientato esclusivamente sull'uomo. Questo accoppiamento provoca l'effetto retroattivo dell'asse evolutivo: invece di essere alla fine, la musica sta all'inizio e invece di essere profezia e sostenitrice di un futuro ideale, essa diventa una forza che si ricollega a delle riserve affettive antiche.

Proprio a questo punto si crea un'interessante convergenza fra Spencer e Darwin che quest'ultimo non si lascia sfuggire per la sua argomentazione. Che sia anticipazione di un futuro culturalmente ideale o di un passato evolutivo – entrambe

le direttive condividono nella cosciente percezione della musica un carattere fortemente impreciso non consapevole di sé. Torniamo così a Darwin e alla citazione in cui asseconda interamente lo scritto sulla musica di Spencer:

Herbert Spencer osserva che «la musica suscita sentimenti latenti di cui non conosciamo il significato, o, come dice il Richter, ci parla di cose che non abbiamo visto e che non vedremo mai». [...] Le sensazioni e le idee suscitate in noi dalla musica o espresse dalla cadenza oratoria appaiono per la loro vaghezza e profondità come ritorni della mente a emozioni e pensieri di una età remota. (II 336, 429-430)

«Richter» non è altri che il romantico tedesco Jean Paul Friedrich Richter. Come Spencer anche Darwin ha letto e accolto favorevolmente Jean Paul (I 45). Tuttavia egli usa le formulazioni di Spencer e Jean Paul solo come una facciata superficialmente identica e accattivante per preparare la sua svolta dalla configurazione romantico-utopica dell'indeterminatezza e della profondità verso la preistoria sessuale. Con la sua teoria musicale sull'associazione ricca, indefinita e potenzialmente forte Darwin prende implicitamente posizione sui concetti dell'estetica filosofica. Se Kant aveva rilevato che la musica senza le parole non potesse «dar da pensare»¹²⁵ Darwin le ascrive – ispirandosi ai concetti musicali romantici e forse anche alla metafisica della musica di Schopenhauer – una particolare «profondità» di «idee» mediate esteticamente. Contemporaneamente acuisce il postulato kantiano di una indeterminatezza essenziale e di una indefinitezza finita delle «idee» nate esteticamente.¹²⁶ L'assenza di oggetti, eventi e di concetti nelle serie puramente musicali – il grado zero del programma cognitivo della musica secondo Kant – diventa un programma di eccitamento massimale (*arouse, excite*) median-

¹²⁵ Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, p. 332.

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 313-317.

te correlazioni associative vaghe, assopite che rimandano ad un nostro passato distante. L'enigma assai discusso sul contenuto musicale, che è nel contempo percepito con passione e aconcettuale ed elusivo, ottiene così un'audace spiegazione da parte della psicologia evoluzionistica.¹²⁷

Alla domanda su come possiamo spiegare, da un lato la forza e l'ampio spettro delle emozioni indotte dalla musica, dall'altro la loro vaghezza concettuale, Darwin risponde con un'ipotesi che configura un protoscenario musicale lungamente dimenticato che ne faceva il palco dei nostri sentimenti più forti. Sono le energie emotive di questa "scena primaria" che rievocano nella musica colta "sensazioni dormienti" e che le permettono una seconda vita multiforme e mai completamente spiegabile:

I fatti che riguardano la musica [...] diventerebbero più comprensibili se potessimo sapere per certo che i toni musicali e il ritmo erano usati dai nostri progenitori semi-umani durante il periodo di corteggiamento, quando gli animali di tutte le specie sono eccitati non solo dall'amore, ma anche dalle forti passioni della gelosia, della rivalità e del trionfo. Secondo il ben noto principio delle associazioni ereditate, i toni musicali in questo caso potrebbero richiamare vagamente e indefinitamente le forti emozioni di età remotissime. (II 336-337, 430)

Darwin ha ripreso questa tesi nel suo libro *L'espressione delle emozioni negli uomini e negli altri animali* aggiungendovi delle osservazioni su fenomeni fisiologici (lacrime, «thrills», «brevi fremiti»), che sporadicamente sono legati alla forza emotiva «straordinaria» della musica:

La musica ha una straordinaria capacità di richiamare alla mente in modo vago e indefinito le forti emozioni provate in epoche molto lontane, quando, come possiamo immaginare, i nostri antichi proge-

¹²⁷ Scruton, *The Aesthetics of Music*, pp. 159ss.; 360-364; 463-466.

nitori usavano i suoni vocali per il corteggiamento. E poiché molte delle nostre emozioni più forti – afflizione, grande gioia, amore e compassione – stimolano un’abbondante secrezione di lacrime, non può sorprendere che la musica sia capace di farci riempire gli occhi di lacrime, specialmente se siamo già inteneriti da sentimenti di affetto. La musica produce spesso un altro effetto particolare. Sappiamo che tutte le sensazioni, emozioni o stimolazioni di una certa intensità – fortissimo dolore, rabbia, terrore, gioia o passione amorosa – hanno una particolare tendenza a provocare il tremito muscolare; e il fremito, o il lieve brivido, che scorre lungo la spina dorsale e sugli arti di molte persone nelle quali la musica ha una forte risonanza sembra avere con il tremito del corpo ricordato sopra lo stesso rapporto che il leggero inumidimento degli occhi, stimolato dalla musica, ha con il pianto provocato da un’emozione reale e violenta.¹²⁸

L’ipotesi evuzionistica di Darwin sulla potenza emotiva della musica collega osservazioni sui meccanismi fisiologici con delle supposizioni speculative sulle tracce mnestiche sedimentate che creano un ponte associativo fra le emozioni indotte musicalmente e i loro possibili contesti arcaici negli scenari di corteggiamento.¹²⁹ Il modello è audace e insieme di grande eleganza teorica. Ciò non è sicuramente una garanzia della sua validità. Neanche la difficoltà di una validazione empirica di questa teoria è un motivo sufficiente per non prenderla sul serio. Alcuni studi sulla psicologia della musica hanno potuto dimostrare, senza far riferimento a Darwin, che gli ascoltatori possono distinguere in modo affidabile fra sequenze musicali che risvegliano sentimenti allegri o tristi.¹³⁰ Una commistione delle variabili che determinano questi sentimenti induce anche «emozioni ibride» negli ascolta-

¹²⁸ La traduzione italiana è tratta da C. Darwin, *L’espressione delle emozioni*, a cura di Paul Ekman, Torino 1999, p. 248.

¹²⁹ Sahakian, *History and Systems of Psychology*, fa riferimento all’influsso che la psicologia associativa, specialmente quella dell’empirismo britannico (Hume, Locke) ha avuto sulla riflessione psicologica di Darwin e Spencer.

¹³⁰ Schellenberg, «Liking for Happy and Sad Sounding Music».

tori.¹³¹ Le distinzioni più sottili dello spettro di sentimenti di Darwin e delle «emozioni ibride» che teorizza non vengono rappresentate. Dovrebbe essere ancora più complicato trovare una prova che dimostri che il campo emotivo della musica intrattenga un legame di associazioni profonde con lo scenario di scelta sessuale, ovvero con il corteggiamento protomusicale in molti animali e nei nostri antenati.

La teoria darwiniana della risonanza associativa delle emozioni codificate sessualmente nella musica umana acquisisce maggiore profondità quando si dà credito all'ipotesi che i canti più complessi siano frutto dello sviluppo dei relativamente semplici richiami.¹³² La maggior parte dei richiami sono marcatamente di natura emotiva (anche se a causa dell'impossibilità di un'interrogazione diretta esistono poche evidenze su come gli animali vivano e percepiscano i sentimenti in questione). I richiami segnalano bisogni, allarme, combattività o difesa, sottomissione, ecc. Un'elaborazione "musicale" di questo "materiale" semplice attraverso la selezione sessuale avrebbe un effetto duplice per l'intrinseca complessità del segnale: avrebbe un effetto desementizzante poiché il compito segnaletico verrebbe svolto solo ai fini della concorrenza e della distinzione – e non con lo scopo di rafforzare il messaggio del richiamo "originario" – allontanandosi così dalla sua agenda affettiva. D'altro canto la mutazione in canti dei semplici richiami sovrappone nel suo effetto due livelli di associazioni affettive: dei richiami eredita le emozioni elementari, che "rende stranianti"; dal punto di vista sessuale assimila le emozioni di «odio e amore», a cui collabora e di cui è lo strumento, sebbene non *denoti* queste emozioni nella stessa misura in cui i richiami denotano dei precisi correlati emotivi.

¹³¹ Hunter et al., «Mixed Affective Responses to Music with Conflicting Cues».

¹³² Cfr. Marler, «Origins of Music and Speech» p. 41.

Per quanto innovativa e ricca di varianti possa essere la metamorfosi dei richiami in canti, la loro varietà è limitata dal campo d'azione delle disposizioni sensoriali (*sensory biases*) tipiche per ogni specie che codificano a loro volta preferenze formali ed estetiche e quindi quelle dei meccanismi di (auto)appagamento. La cooperazione fra 4 fonti di affetti – le emozioni straniate dei richiami semplici, i correlati affettivi degli scenari della competizione sessuale, il gioco sulla scala delle preferenze fisiologico-neurali e la forzatura competitiva e brillante delle aspettative tradizionali tramite l'eccezionale («l'eccessivo», «la novità») – produce un massiccio cocktail di affetti. Per quanto questa ipotesi sia speculativa, una spiegazione migliore sul perché la forza emotiva della musica sia così imprescindibile e intensa e, dall'altra così opaca nel suo significato, deve ancora essere trovata. Ammesso e non concesso che esista una narrazione delle origini della musica *umana*, allora è questa argomentazione tessuta in modo intricato – e non il semplice dispositivo narrativo del *singing for sex* – che Darwin ha riferito soprattutto agli uccelli e, con notevoli cautele, anche ai nostri «antenati semi-umani» («half-human ancestor»).

Contestualmente a Freud, Adolf Portmann e Konrad Lorenz, anche Arnold Gehlen ha formulato una genealogia delle arti visive che è, per sommi capi, compatibile con la teoria musicale darwiniana.¹³³ Analogamente Gehlen ha constatato un indebolimento crescente dei legami fra gli «elementi estetici scatenanti» e le azioni sessuali. I restanti «residui istintuali» diventano, secondo Gehlen, emotivamente e funzionalmente «indefiniti», fornendo una ripresa precisa della vaghezza diagnosticata da Spencer e Darwin nei sentimenti indotti dalla musica. Proprio questa «vaghezza» rende gli stimoli estetici

¹³³ Gehlen, «Über instinktives Ansprechen auf Wahrnehmungen», soprattutto pp. 112-125.

«assimilabili», «convertibili» e utilizzabili per una moltitudine di diversi scopi, anche quelli simbolici. Dagli stimoli estetici otteniamo tuttora «spinte emotive» ma, in luogo delle inequivocabili emozioni sessuali, è subentrato il piacere diffuso per la «bella forma» trasversale «a tutto lo spettro del campo percettivo».

Questa «indistinzione» della sensibilità per gli stimoli estetici va di pari passo con «l'inversione della direzione di spinta». Le «spinte emotive» indotte esteticamente nel contesto degli «elementi scatenanti» sessuali portano ad un «utile cambiamento dell'ambiente esterno» (accoppiamento e riproduzione sessuale). Al contrario, gli stimoli estetici delle arti umane divenuti funzionalmente «indefiniti» e «convertibili» producono solo «un cambiamento del proprio stato interno». Essi lavorano principalmente a favore di effetti che modificano la coscienza, l'umore e l'emotività del sé. In questo assomigliano all'assunzione di droghe, alle danze ipnotiche e a diversi riti con cui spesso queste pratiche esteticamente dispendiose sono direttamente connesse.¹³⁴

In nessun luogo Darwin poggia la sua ipotesi di una musica generata da una segnalazione-selezione sessuale su riferimenti ai successi sessuali di cantanti contemporanei. La sua ipotesi relativa alla musica umana *non* è che essa sia funzionale principalmente o addirittura esclusivamente ai meccanismi di corteggiamento sessuali.¹³⁵ L'ipotesi afferma unicamente che

¹³⁴ Gehlen descrive questi effetti di trasformazioni autoreferenziali come «biologicamente insensati», «senza funzione» e «senza conseguenze». Ma il ricorso variabile alla triade kantiana di «aconcettuale», «disinteressato», «inutile» induce qui come altrove in errore. L'opinione kantiana non era in nessun modo che il piacere estetico «autonomo/eautonomo» non avesse delle funzioni fondamentali per la «vita» cognitiva e affettiva del «soggetto». Gehlen omette di tirare direttamente la conseguenza più scontata, ossia che le tecniche culturali rivolte verso «l'interno» possono assumere funzioni specifiche.

¹³⁵ Per i lettori contemporanei di Darwin – diversamente dalla ricezione più attuale che non è più basata su una lettura diretta – era evidente che Dar-

alcune caratteristiche della *funzione emotiva* della musica potrebbero essere eventualmente spiegate se si presumesse la sopravvivenza di meccanismi associativi della protomusica sessuale. Rimane sottaciuto con quali altre funzioni cognitive, sociali, fisiologiche o terapeutiche della musica colta questa tesi sia compatibile. Alcune critiche alla teoria darwiniana sulla musica¹³⁶ riguardano perlopiù il suo pensiero sulla protomusica sessuale del nostro «antenato semi-umano», non le sue riflessioni sulla musica dell'*homo sapiens sapiens*:

(1) La teoria darwiniana non sarebbe in grado di spiegare perché gli ascoltatori eterosessuali apprezzano la musica cantata da cantanti dello stesso sesso.

(2) Non potrebbe spiegare perché la musica viene eseguita in cambio di pagamento o regalie per interi gruppi.

(3) Non sarebbe in grado di spiegare perché la musica sia praticata e ascoltata in comunità, molto più spesso di quanto accada presso gli animali cantanti nel mondo animale.

Per la teoria darwiniana della musica umana è sufficiente che nei casi citati siano processati dei ricordi affettivi imprecisi del desiderio sessuale. A prescindere da questo, è facilmente intuibile che una canzone d'amore cantata da un individuo dello stesso sesso richiami nell'ascoltatore attraverso empatia o identificazione dei propri sentimenti amorosi (ad 1), che lo sponsor di un'esecuzione musicale possa trarre vantaggi

win distinguesse la musica umana dalla funzione sessuale del modello ornitologico. Cfr. Stumpf, «Musikpsychologie in England», in particolare pp. 304ss.; 316. Lo stesso vale per il breve saggio di Peter Kivy «Charles Darwin on Music» del 1959 (cfr. Ibid., p. 44). Solo il neodarwinismo ha ridotto la teoria darwiniana sulla musica umana al modello standard della selezione sessuale. Un nuovo studio di Kirschner e Tomasello descrive la posizione darwiniana del «singing for sex» in modo adeguato, affermando che questa funzione è nella cultura umana un «retaggio evolutivo» (*evolutionary vestige*) (Kirschner/Tomasello, «Joint Music Making», p. 354).

¹³⁶ Hagen, «Music and Dance as a Coalition Signaling System», pp. 23-24.

sociali e alla fine anche sessuali dalla sua generosità (ad 2), e che anche nel canto collettivo le *performances* del singolo siano distinguibili (ad 3).

Darwin non ha visto contraddizione fra il fare, da un lato, delle affermazioni a lungo raggio sui meccanismi neurali dell'elaborazione della musica (II 333) che sono universalmente diffusi e transculturali e, dall'altro, il sottolineare la grande varianza di musica negli animali e nelle culture umane. Com'è pensabile che stili musicali molto diversi e pezzi musicali molto individuali attivino, secondo il principio dell'*associazione profonda*, ricordi residuali a contesti di corteggiamento sessuale?

Ci limitiamo a schizzare due possibilità. Primo: nonostante tutte le differenze culturali ci sono delle coincidenze nella ricezione musicale che codificano gli affetti in questione. Secondo: nelle creature cantanti, che nella cognizione, nella percezione e nell'atteggiamento sono molto flessibili, lo scenario affettivo non è legato a schemi musicali specifici. L'associazione profonda viene piuttosto acquisita ontogeneticamente ascoltando e praticando la musica nella pubertà, spesso in scenari di corteggiamento sessuale e che tramite la memoria volontaria e involontaria si inseriscono nella storia uditiva degli individui e dei gruppi.

La seconda possibilità potrebbe trovare sostegno negli schemi ontogenetici dell'ascolto musicale degli individui attuali. Il consumo più massiccio e più persistente di musica avviene per gli individui nella pubertà e in età giovanile, quindi nella fase della maturazione sessuale. La musica ascoltata in quegli anni ha un valore mnestico particolarmente importante ed è recepita come positiva e significativa per tutta la vita. Le emittenti radiofoniche che si specializzano nelle *hits* delle decadi trascorse fanno leva proprio su questo fenomeno. Si impongono due conseguenze. Primo: l'ascolto musicale correla fortemente con il coinvolgimento sessuale ed intrattiene con questo un legame stabile senza che durante l'ascolto delle vec-

chie *hits* debbano risvegliarsi ricordi di relazioni sentimentali passate (che però non dovrebbero essere una rarità). Secondo: questo meccanismo non è limitato a determinate caratteristiche musicali, ma si lega a sempre nuove forme musicali che sono culturalmente diverse. Se delle ricerche empiriche dovessero confermare questi schemi in larga misura, avremmo una corrispondenza ontogenetica all'ipotesi filogenetica darwiniana secondo cui nell'ascolto musicale con alta probabilità sono attivati dei ricordi imprecisi e inconsci agli scenari affettivi con una salienza sessuale (latente).

L'ipotesi darwiniana che le capacità musicali abbiano anticipato piuttosto che seguito l'evoluzione del linguaggio verbale e sintattico riscontra negli ultimi decenni crescente interesse e approvazione. L'approvazione si riferisce più ai meccanismi fisiologici e neurali della produzione, quali l'elaborazione ricettiva delle serie tonali musicali, che al dispositivo narrativo funzionale che Darwin ne offre. Tuttavia si accoglie l'ipotesi del *singing for sex* che Darwin aveva riferito a diversi animali e ai nostri «antenati semi-umani» ma *non* alla musica umana. (Il concorrente principale per il mito sessuale di Darwin all'interno della teoria evuzionistica è l'ipotesi che la musica umana sia nata per incrementare la cooperazione e coesione sociale. Di questa ipotesi di *social cohesion* si parlerà diffusamente nel capitolo II).

L'eredità della protomusica nel linguaggio, nella retorica e nella letteratura

L'opinione corrente sull'evoluzione del linguaggio si basa sul principio della selezione *naturale* di Darwin. Le capacità che si basano sui segni e quelle puramente linguistiche migliorano sia le prestazioni cognitive che quelle comunicative (incluse le capacità manipolative). A livello dei nuclei sociali esse avrebbero contribuito ad aumentare l'ampiezza poten-

ziale del gruppo e la capacità di cooperazione degli ominidi. Per gli individui con uno sviluppo eccezionale di queste facoltà potrebbero essersi create opportunità di occupare i ranghi superiori in questi gruppi e di riservarli per sé. I vantaggi sessuali sarebbero secondo questa logica una conseguenza possibile o un'implicazione dei vantaggi cognitivi e cooperativi collegati al linguaggio, ma non il motore primario per sviluppare il linguaggio.

L'ipotesi darwiniana sul nesso fra linguaggio e *selezione sessuale* ha un punto di partenza specifico e un raggio d'azione delimitato con precisione. Per il «linguaggio articolato» Darwin fa una premessa cognitiva che non si confà a molte specie:

Ciò che distingue l'uomo dagli animali inferiori non è la comprensione di suoni articolati, poiché, come tutti sanno, i cani comprendono molte parole e frasi; ma è la sua capacità infinitamente maggiore di associare insieme i suoni più diversi e le idee [...] L'uso continuato e lo sviluppo di questa facoltà dovrebbe aver agito sulla mente stessa, mettendola in grado di formulare lunghe catene di pensieri. Una catena complessa di pensieri non può più essere formulata senza l'aiuto di parole, sia dette che taciute, come un lungo calcolo non può essere formulato senza l'uso di formule algebriche. (I 54, 57, 82, 83-84)

La presenza di un apparato vocale adatto, di un ottimale controllo neuronale sugli organi di articolazione e di un'ampia capacità di apprendimento non implica la genesi di un «linguaggio articolato». Come la musica, il linguaggio implica tutte queste caratteristiche, ma richiede ulteriori *capacità cognitive*. Questa diagnosi contiene una conseguenza evidentemente negativa: la capacità cognitiva del linguaggio *non* può basarsi né sulla preistoria delle emozioni musicali né sull'eventuale discendenza del linguaggio su cui Darwin basa il proprio modello di selezione sessuale (I 55ss). Il linguaggio umano non può quindi essere pensato come una propaggine di capa-

cità canore prelinguistiche.¹³⁷ Una simile ipotesi avrebbe l'onere di spiegare perché solo una delle molte specie canore ha sviluppato un linguaggio sintattico.

Il modello multifattoriale della genesi linguistica di Darwin – che include anche «segni e gesti» (I 56)¹³⁸ – apre una possibilità positiva: le capacità e i meccanismi che il linguaggio condivide con la musica potrebbero farsi valere anche nel linguaggio in una forma simile alla musica (soprattutto perché le «doti musicali» precedono il linguaggio). Solo questo afferma l'ipotesi di Darwin. Essa indica nel linguaggio un'eredità della presunta protomusica verso il linguaggio, ma non la genesi del linguaggio dalla musica. Il linguaggio semantico-sintattico sembra, secondo Darwin, avere ripreso alcune caratteristiche della musica preverbale che eventualmente l'ha preceduta.

Come momenti musicali nel linguaggio Darwin identifica le possibilità prosodiche e retoriche della produzione affettiva legata ai valori fonetici e in qualche modo materiali del linguaggio:

I progenitori dell'uomo, sia maschio che femmina o d'ambo i sessi, prima di acquisire il potere di esprimersi amore reciproco in un linguaggio articolato, tentavano di affascinare col ritmo e con note musicali. (II 337, 430)

Al contrario, quando un oratore sente ed esprime vivide emozioni, e ciò accade anche nel discorso comune, usa istintivamente cadenze e ritmi musicali. (II 336, 429)

Le caratteristiche del linguaggio su cui fa leva Darwin erano considerate molto prima di lui come analogie della musi-

¹³⁷ La critica di Stephen Mithen all'ipotesi darwiniana sul linguaggio non è pertinente perché non tutte le caratteristiche della lingua possono essere considerate un «derivato della musica» (Mithen, *The Singing Neanderthals*, p. 26) e non rende giustizia né al carattere dei processi evolutivi (che sono sempre più di semplici «derivazioni») né all'intenzione darwiniana che è ben più modesta.

¹³⁸ Cfr. Fitch, *The Evolution of Language*, pp. 470-474.

ca: si tratta della ricchezza prosodica del linguaggio, del ritmo e della melodia. Queste caratteristiche sono centrali per *ogni* concetto di musica. Esse appaiono meno frequentemente delle definizioni generali del linguaggio. Solitamente il loro luogo nella riflessione linguistica è la teoria retorica della *techné*, ovvero dell'elaborazione artistica dell'*elocutio* per ottenere un effetto affettivo maggiore. Queste caratteristiche sono da intendersi piuttosto come eredità della musica al linguaggio – soprattutto verso il linguaggio artistico che lavora con una propria base materiale – che il contrario. È insito nel concetto di evoluzione che una simile “eredità” non debba essere intesa come prosecuzione identica, ma che possa contenere momenti di trasformazione.¹³⁹ (Difatti i metri linguistici e musicali non rispettano gli stessi parametri dell'isocronia).

L'ipotesi darwiniana, che l'elaborazione retorica del linguaggio verbale si basi sia sulla riserva musicale del linguaggio, sia sull'effetto affettivo evoluto, palesa delle importanti analogie con la teoria (lirica) del linguaggio affettivo che è stata sviluppata da Herder e da alcuni romantici. Anche Herder pensa l'elemento comune del linguaggio umano e animale a partire dal sentimento. Da un lato egli pensa che il linguaggio umano si allontani da questo linguaggio dei sentimenti e che si fondi su proprie “radici” cognitive. Dall'altro il linguaggio prelinguistico dei sentimenti rimane iscritto anche nel linguaggio cognitivo evoluto. A questa sopravvivenza subcutanea di registri affettivi Herder ascrive l'effetto retorico ed estetico della *rianimazione* (*Belebung*). I «*toni naturali*» dell'affetto non sono «proprio le radici, ma i succhi che alimentano le radici del linguaggio [umano]». ¹⁴⁰ In modo simile Darwin utilizza il *topos* poetico e retorico di ciò che anima ed è animato, quando descrive la persistenza della protomusica degli affet-

¹³⁹ Cfr. Brown, «The ‚Musilanguage‘ Model of Music Evolution».

¹⁴⁰ Herder, *Über den Ursprung der Sprache*, p. 701.

ti nel linguaggio umano: «quando un oratore sente e esprime vivide emozioni [...] usa istintivamente cadenze e ritmi musicali» (II 336, 429). Entrambi, Herder e Darwin, acquisiscono così la stessa prospettiva sulla poesia, che nelle arti è la forma del linguaggio umano che esprime al meglio i suoi potenziali musicali e affettivi.

La teoria di Darwin attira oggi nuovamente l'attenzione su di sé. Le ricerche di psicologia dell'età evolutiva sulle caratteristiche affini alla musica delle comunicazioni infantili preverbalì sono già state citate. Alcuni lavori neuroscientifici hanno dimostrato parallelismi diretti fra l'elaborazione della musica e del linguaggio.¹⁴¹ Le analisi comparative su prosodia, ritmo e metro nel linguaggio e nella musica promettono ulteriori risultati interessanti.¹⁴² Tuttavia l'analisi retorica da parte della linguistica e della psicologia continua ad interessarsi troppo alla distinzione intersemantica – e da cogliere cognitivamente – fra significato letterale e figurativo. Per dirla in altri termini: essa rielabora solo il capitolo relativamente breve della retorica aristotelica che concerne la metafora. In questo modo non si può cogliere né l'aspetto musicale del linguaggio né il potenziale affettivo che non è – o non principalmente – attualizzato dai contenuti cognitivi, bensì dalla sua forma.

Nella misura in cui Darwin pensa il linguaggio come una retorica affettiva che lavora con mezzi musicali, la include nella sua archeologia della musica colta. Entrambe attivano energie affettive dei tempi preistorici in un modo a loro ignoto:

¹⁴¹ Cfr. Patel, «Language, Music, Syntax and the Brain»; Patel et al., «Processing Syntactic Relations in Language and Music»; Maess et al., «Musical Syntax Is Processed in Broca's Area»; Koelsch et al., «Bach speaks: A Cortical 'Language-Network' Serves the Processing of Music»; Levitin et al., «Musical Structure Is Processed in 'Language' Areas of the Brain»; Koelsch, «Towards a Neural Basis of Music Perception», pp. 578-584.

¹⁴² Cfr. Patel, *Music, Language, and the Brain*.

L'oratore, cantore o musicista, quando agita le più violente emozioni nei suoi uditori con toni vari e cadenze, non sospetta di usare gli stessi mezzi con cui i suoi progenitori molto tempo fa suscitavano ardenti passioni l'uno per l'altro, nel periodo del corteggiamento e della rivalità. (II 337, 430-431)

Questa frase, che è la summa dell'intero capitolo su «La voce e le doti musicali», dà all'*ars oratoria* una nuova interpretazione criptosessuale. Il discorso che seduce sessualmente era già agli albori della retorica greca un modello del convincimento retorico. Nella difesa di Elena contro le accuse di immoralità Gorgia sostiene la tesi audace che un buon discorso seduttore sia in ultima istanza irresistibile.¹⁴³ Non è Elena a essere resa responsabile, ma il potere quasi allucinogeno del linguaggio che utilizza tutti i registri sonori e ritmici per indurre l'effetto affettivo pressoché "magico". Questa scena primaria della retorica erotica e psicofarmacologica esprime per Gorgia in modo esemplare i motivi per cui il linguaggio è un *dynástes mégas*, «grande regnante». Gorgia non sostiene invece che in tutti i casi ci siano effetti affettivi sessualmente codificati che facilitano la seduzione o la convinzione. Egli offre perlopiù un copioso spettro di analogie con la medicina, l'incantesimo e la magia per descrivere la forza di persuasione irresistibile dei magici mezzi retorico-musicali.

Proprio a questo punto Darwin innesta l'abbinamento fra retorica e erotismo. Darwin sostituisce la scena sessuale primordiale della seduzione di Elena con un ricordo ad un corteggiamento sessuale senza oggetto. Egli traspone la forza sessuale della retorica da un esempio formidabile del suo utilizzo a una caratteristica latente dei suoi mezzi formali. La sua genealogia dei poteri linguistici affettivi risale ad uno scenario di accoppiamento della protomusica che è (presumibilmente)

¹⁴³ Gorgia, «Elogio di Elena».

molto più antico e che al momento della genesi del linguaggio era già stato dimenticato. Da questo effetto retroattivo il linguaggio ricava un'energia affettiva che è tuttora attiva. Facendo dell'eredità musicale del linguaggio il canale materiale del suo eccitamento reale o fittizio, l'oratore può in qualsiasi occasione sedurre, anche a prescindere dalla forza dei suoi argomenti. Egli attinge da risorse affettive ancorate saldamente. Svariati studi sperimentali su singole forme retoriche hanno dimostrato:

(1) Che l'elaborazione retorica riduce considerevolmente la focalizzazione sull'elaborazione semantica delle frasi;

(2) Che in luogo della comprensione riduttiva e focalizzata sul senso interviene una sorta di cammino in sintonia con il ritmo e la melodia, una specie di surf sulla musica delle parole; in casi estremi del linguaggio poetico può verificarsi una trance cognitiva;

(3) Che le figure sonore danno luogo oltre che allo stimolo estetico anche a moti di ricerca semantici che delimitano, o addirittura ostacolano, la "normale" comprensione della frase;

(4) Che le frasi retoricamente ricche sono più difficili da comprendere spontaneamente che le analoghe frasi senza figure retoriche e che tuttavia vengono usate di sovente a scopo di convincimento;

(5) Che le frasi retoricamente ricche nei test di memoria sono ritenute spesso erroneamente più memorizzabili che le stesse frasi senza figure retoriche e che quindi approfittano degli effetti psicologici della familiarità (più semplici, elaborazione più piacevole, più alta accettabilità).¹⁴⁴

¹⁴⁴ Gli studi citati sono stati svolti nel cluster di ricerca «Languages of Emotion» della Freie Universität di Berlino sotto la guida di Arthur Jacobs, Martin von Koppenfels, Sonja Kotz e me. Stanno per essere conclusi e dovrebbero essere pubblicati a partire dal 2012. Sul secondo punto citato cfr. Turner/Pöppel, «The neural lyre».

Complessivamente l'elaborazione non semantica, protomusicale delle parole si rivela, come Kant ha criticamente annotato, un'efficace «macchina di convincimento».¹⁴⁵

L'ipotesi di trasferimento darwiniana permette anche una seconda lettura: gli ascoltatori non si sentono solo esplicitamente corteggiati dalla musica affettiva dell'oratore, ma impegnati nel potente ruolo di giudici ed elettori estetici. I discorsi elettorali di Barack Obama, che sono retoricamente convincenti e accattivanti, possono fungere qui da esempio. Da un lato questi discorsi si nutrono della *performance* vocale, prosodica, gestuale e della totalità del corpo dell'oratore (della *actio* retorica). Dall'altro fanno un uso quasi scolastico della capacità di emozionare attraverso l'utilizzo di figure retoriche classiche.¹⁴⁶ L'analogia con la protomusica darwiniana è evidente: lì corteggiamento e scelta sessuali, qui campagna politica ed elezione. I discorsi in cui i politici chiedono il voto ai loro elettori possono essere interpretati come atti di corteggiamento che latentemente sono codificati sessualmente ai quali collaborano anche energie di corteggiamento criptosessuali. In ogni caso il pubblico si percepisce come un interlocutore occupato dalla libido: il fine di conquistarlo per sé spinge l'oratore ad alte *performances* di «arte» oratoria. Queste prestazioni sono misurabili sulla base della loro capacità di emozionare.

Da un lato, l'eccitamento degli spettatori che ne consegue può essere inteso come transfer affettivo da parte dell'oratore. Dall'altro può e deve essere interpretato come un desiderio verso l'oratore e motivare così l'atto di elezione desiderato. Entrambi i vettori affettivi – il transfer dall'oratore all'ascoltatore e il passo motivazionale dall'ascolto al desiderio verso l'o-

¹⁴⁵ Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, p. 327.

¹⁴⁶ Nel cluster di ricerca «Languages of Emotion» sotto la guida di Arthur Jacobs, Oliver Lubrich e me è stato svolto un progetto sperimentale i cui risultati saranno pubblicati fra breve.

ratore – non sono polarmente diversi poiché sia la seduzione sessuale, sia quella politica hanno proprio lo scopo di indurre i corteggiati a provare un desiderio per il corteggiatore.

Nella pubblicità commerciale questi collegamenti subcutanei sono lampanti. La prassi della pubblicità commerciale – e in modo particolare della pubblicità multimediale che collega le immagini ammalianti con il discorso seducente e la musica – iscrive sistematicamente associazioni sessuali nella «musica» dell'utilizzo linguistico retorico; così essa recluta le catene associative diagnosticate da Darwin. Per Platone un simile veleggiare sulle tracce del corteggiamento sessuale sarebbe un argomento forte per la critica alla «conduzione delle anime» (*psychagogia dia logon*) tramite la retorica.¹⁴⁷ Darwin si astiene da un qualsivoglia giudizio sul fenomeno. A lui spetta il merito di aver dato alla nostra eccitabilità attivata dalle parole una genealogia, che sebbene sia speculativa è per principio non-metaforica, presenta un modello tanto razionale quanto coerente.

Così Darwin dà una risposta fondamentale alla domanda su come il nostro sistema linguistico possa essere collegato al nostro, in parte molto più antico, sistema di affetti. Basta il solo *nesso rappresentativo* di valori affettivi, azioni e disposizioni per ancorare gli affetti anche come *forza propulsiva* nell'accadere del linguaggio stesso? Darwin pare ritenere improbabile una simile incorporazione degli affetti tramite la pura rappresentazione. Egli radica il nostro sistema di affetti nel più antico strato evolutivo del linguaggio, ovvero nell'espressività emotiva preverbale e vocale e nella sua elaborazione ipotetica nella protomusica che si è evoluta prima del linguaggio simbolico. Il *logos* umano si allontana di molto da questo strato arcaico e non sta più o non più esclusivamente a

¹⁴⁷ Platone, *Phaidros* 261a.

servizio del corteggiamento sessuale. Eventualmente esso contiene tracce di una protomusica che correla con uno spettro affettivo antitetico di corteggiamento sessuale e che risale ad una «fase molto remota».

Al di là delle analogie formali fra musica e linguaggio, Darwin scorge un transfer di funzioni basato su queste similitudini. Le qualità musicali del linguaggio non sono descrivibili solo mediante categorie retoriche quali ritmi, metri, figure sonore di ogni tipo, figure di ripetizioni e antitesi nella sintassi e nella semantica, prosodia e stilistica. Esse incrementano anche – sia secondo la retorica antica che secondo recenti studi empirici¹⁴⁸ – gli obiettivi retorici della persuasione (*persuadere*), della conquista (*conciliare*), del diletto artistico (*delectare*) e del moto emotivo (*movere*). L'utilizzo nel discorso di qualità linguistiche affini alla musica gioca quasi sempre sulla nostra tastatura dei meccanismi del piacere: figure sonore, ritmi, e altri schemi di ripetizione possono, secondo Cicerone «essere di per sé piacevoli».¹⁴⁹ In modo altrettanto virtuoso l'oratore gestisce le emozioni degli uditori attraverso i mezzi dell'invenzione retorica (*inventio*) e pone la propria prospettiva in risalto. Queste strategie vengono spesso vagliate e combinate in modo diverso. Esse perseguono lo scopo di aumentare l'accettazione del discorso e/o la valutazione dell'oratore o il piacere o l'ammirazione per il discorso. In questo le elaborazioni affini alla musica di oratori e poeti sono i corrispettivi funzionali dei canti artistici che mirano alla seduzione sessuale, alla conquista e al piacere.

L'arte di parlare in maniera più ammaliante di altri dovrebbe essere (stata) un vantaggio sociale; in alcuni casi (come

¹⁴⁸ Cfr. Mothersbaugh, «Combinatory and Separative Effects of Rhetorical Figures»; Giora, «Weapons of Mass Distraction: Optimal Innovation and Pleasure Ratings»; Peer, «The Measurement of Metre».

¹⁴⁹ Cicerone, *Orator* 134.

nel discorso di seduzione) potrebbe avere procacciato anche obiettivi sessuali.¹⁵⁰ Pare che le sovradeterminazioni retoriche del “segnale” linguistico vengano utilizzate da tutta la specie umana a scopo comunicativo per calibrare l'intenzione del discorso sull'interlocutore, per aumentare il coinvolgimento emotivo e il successo dell'atto persuasivo. Questi mezzi vanno molto al di là delle elementari possibilità dell'espressione emotiva prelinguistica e vocale e anche della prosodia orale emotiva. Darwin vede in questi mezzi retorici affini alla musica, e che anche nella moderna linguistica sono significativamente senza luogo, un nuovo utilizzo dell'ipotetico adattamento prelinguistico della protomusica arcaica. Egli sottolinea che poeti e oratori in regola non sono consapevoli su cosa si basino e che il transfert di affetti provenienti dall'ipotetica fonte arcaica è cognitivamente indecifrabile.

D'altro canto vale: se l'eredità musicale rende il linguaggio “più bello”, più coinvolgente, più emozionante e persuasivo, questa eredità vaga ha funzioni chiare e tendenzialmente adattive. Nella misura in cui i mezzi retorici e musicali non provengono singolarmente dall'archivio della protomusica, ma sono stati modificati al fine della loro applicazione in campo musicale, adempiono tutti i criteri di un adattamento con compiti specifici. Dalle considerazioni di Darwin risulta una lacuna della quale nessuno sembra essersi accorto: quella di una teoria evuzionistica delle capacità retoriche. Queste capacità non sono coestensive ai temi che genericamente vengono trattati dalle teorie evuzionistiche del linguaggio. Come le capacità narrative, le capacità retoriche sono una parte specifica della nostra facoltà linguistica e come le capacità narrative, le figure retoriche sottostanno alle regole di acquisizione ontogenetiche che non sono identiche a quelle dell'apprendi-

¹⁵⁰ Cfr. Dutton, *The Art Instinct*, p. 147ss.

mento basilare delle parole e della sintassi. Gli ormai numerosi studi sull'ontogenesi e sui meccanismi (neuro)cognitivi della comprensione dell'ironia scandagliano almeno una piccola, ma significativa, isola in questo vasto campo di ricerca. Tanto più le figure retoriche permettono versioni artistiche, quanto più si può presupporre una loro varianza interindividuale e culturale.

La prosodia affine alla musica (sequenze tonali melodiche, ritmi, cadenze) è per Darwin solo *una* delle molteplici caratteristiche del linguaggio. Egli non espone chiaramente come si collochi questa eredità protomusicale del linguaggio nel suo nuovo contesto simbolico. In ogni caso il linguaggio *non* è, secondo la prospettiva di Darwin, ridicibile alla possibile eredità dalla musica. Per questo non si può dedurre dalla sua teoria che con l'evoluzione del linguaggio le funzioni pregresse della musica diventino obsolete. Tecumseh Fitch tira questa conseguenza:

Nella misura in cui l'ipotesi del protolinguaggio musicale è calzante, si impone ovviamente la domanda sul suo utilizzo attuale. Secondo questa ipotesi la protomusica avrebbe avuto degli scopi precisi (corteggiamento sessuale e/o atteggiamento territoriale); essa esiste solo come un retaggio, perché le sue funzioni fondamentali sono state sostituite nell'uomo dal linguaggio.¹⁵¹

Questa conclusione è tutt'altro che scontata. Sebbene Darwin non precisi le funzioni che la musica umana dovrebbe svolgere rispetto alla protomusica «semi-umana», egli non conclude che con la sopravvivenza associativa di un significato della musica basato su «odio e rivalità» la musica serva direttamente e primariamente al corteggiamento sessuale. Ma l'evoluzione del linguaggio umano non rende affatto la musica un relitto sopravvissuto a se stesso che ha perso la propria

¹⁵¹ Fitch, «The Biology and Evolution of Music», p. 26.

funzione. La sopravvivenza delle caratteristiche emotive legate alla musica in un contesto cognitivo non dovrebbe avere solo fenomenologicamente ma anche funzionalmente un altro effetto rispetto alla musica. Bisognerebbe chiedersi, nell'ottica di una teoria della differenziazione, come e con quale portata l'evoluzione del linguaggio sposti e ridefinisca (l'ipotetico) campo della musica prelinguistica e quali specializzazioni nella divisione del lavoro si determinino dalla coesistenza e parziale concorrenza delle due.

I toni musicali, i ritmi e le cadenze con carica affettiva attraversano l'intero campo del linguaggio. Si possono trovare anche «nel linguaggio comune». Le indagini psicoacustiche sulla modulazione della voce lo confermano. Primariamente Darwin pensa a delle elaborazioni linguistiche che aumentino il potere musicale ed affettivo del «linguaggio comune». A questo ci pensa la triade formata da «oratore, cantore o musicista» (430) che è per lui un «*impassioned orator*, bard, or musician» (II 337). Darwin sembra assentire alla domanda assai discussa se l'oratore debba condividere o meno l'eccitamento che deve trasmettere. Siccome è interessato primariamente ai richiami affettivi, alle riserve di affetti dimenticate, bisogna supporre che egli ascriva al vero eccitamento più correlazioni che a quello simulato. A prescindere da questo, la figura dell'oratore come drammaturgo degli affetti è il nocciolo di ogni retorica.

«Il parlare quotidiano» e le arti dell'oratore, del poeta e della musica appartengono ad un continuo nel quale Darwin contestualizza gli sviluppi incessanti delle componenti linguistiche del linguaggio. Questi sviluppi «codificano» le risonanze affettive di diversa intensità dello spettro affettivo della protomusica. Solo in questo particolare e molto ristretto senso di un ritorno associativo e, di per sé oscuro, «ritorno mentale» e di un'insistenza di energie affettive che ipoteticamente risalgono a forme passate di corteggiamento musicale, Darwin

colloca l'origine delle arti legate alla musica nei meccanismi di corteggiamento sessuale (quantomeno cerca di trovarne il nesso). Egli offre quindi il primo e per ora unico modello della produzione simbolica nella materialità (musicale) dei segni marcatamente affettivi, non rappresentazionali, e in latenza sessualmente connotati.¹⁵²

La teoria darwiniana del linguaggio retorico-musicale sgombera il campo dalle difficoltà che la teoria *costly signal* ha con il linguaggio umano.¹⁵³ Secondo Amotz Zahavi le parole non possiedono l'affidabilità e fedeltà che hanno i «segnali costosi» per via del dispendio nella loro produzione.¹⁵⁴ Mentre il pavone non può fingere il suo piumaggio, il seduttore può millantare grazie alle sue parole qualsivoglia promessa che non ha intenzione di mantenere. Secondo Zahavi il linguaggio non è idoneo ad essere un *handicap* con valore di verità. In effetti gli ambiti di funzionalità aperti dal linguaggio sono riconosciuti dalla teoria evuzionistica come parte del suo adattamento manipolativo. Ai meccanismi mistificatori corrispondono sempre meccanismi di individuazione di mistificazione. Per questo alla veridicità di una dichiarazione d'amore sono collegate delle aspettative importanti. Queste riguardano meno il messaggio dichiarato che il modo della sua trasmissione: il tono, la modulazione della voce, i gesti di accompagnamento, la pertinenza rispetto alla situazione e alla persona. Siccome il parlare è una complessa azione multimodale ci sono buone probabilità di scovare in uno dei registri i segnali di mancanza di «sincerità» (*honesty*). Di norma la multimodalità innalza la comprensibilità di una comunicazione linguisti-

¹⁵² Questo modello non potrà riscontrare l'interesse dell'odierna psicologia perché è troppo speculativo e profreudiano.

¹⁵³ Steinig, *Als die Wörter tanzen lernten*, soprattutto p. 51.

¹⁵⁴ Zahavi/Zahavi, *The Handicap Principle*, pp. 80 e 221-223. V. anche Knight, «Ritual Speech Coevolution»; Power, «Old Wives' Tale: The Gossip Hypothesis and the Reliability of Cheap Signal».

ca, poiché le ridondanze intermodali – ogni singola modalità dice con altri mezzi tendenzialmente la stessa cosa – sgombera il campo da possibili inesattezze e ambiguità. Viceversa, nella ricerca critica di incongruenze la parziale non-ridondanza dei singoli canali può essere d'aiuto perché permette di scovare elementi che corroborino il dubbio rispetto al contenuto di una singola comunicazione verbale. In questo possiamo basarci su un'asimmetria dei singoli canali rispetto alla loro possibilità di essere manipolati. Parole "sincere" possono essere sostituite facilmente da non sincere; tuttavia per un'intenzione mistificatoria è difficile manipolare contemporaneamente la prosodia del parlare, i gesti di accompagnamento e i segnali di tutto il corpo. Integrare tutta questa musica di accompagnamento spontaneamente in un messaggio interamente fallace è un esercizio in cui si incappa facilmente in discrepanze rivelatrici che possono irritare.

L'ipotesi di Zahavi del linguaggio umano "a buon mercato" è possibile solo perché egli astrae dalla multimodalità di partenza. La prosodia emotiva e i movimenti del viso e del corpo che accompagnano il linguaggio sono per lui esterni al linguaggio e quindi antidoti o complementi del linguaggio, *al di là* di questo linguaggio. Ma la sua ipotesi non coglie nel segno neanche dove il linguaggio umano è privo della prosodia emotiva corporea e della presenza di un corpo articolatorio: nella letteratura scritta. Il linguaggio poetico non crea solo un equivalente fantasmatico di una voce «autoriale». Esso è, in quanto *puro linguaggio di parole*, gravato da notevoli difficoltà proprie. Il linguaggio poetico esercita il suo potere, anche come prosa, attraverso il proprio ritmo, dunque attraverso una caratteristica della composizione che non è facile da imitare. Entrambe, la «voce» immaginaria di un autore letterario e il ritmo muto delle sue frasi, sono delle signature relativamente impermeabili alle mistificazioni. I lettori prendono atto spontaneamente di tali signature anche quando non sono in grado

di descriverle analiticamente attraverso concetti appropriati. Il linguaggio poetico sottostà spesso a complesse regole metriche e/o a regole relative ai generi il cui rispetto richiede un grande impegno artistico. Per questo e grazie ad altri aspetti, sul linguaggio poetico – e sul linguaggio del “buon oratore” – si ripone l’aspettativa di una ricca elaborazione retorica, che richiama l’attenzione, che procura al lettore/ascoltatore un gioco di affetti cangianti e un «piacere» solo formale nella sua elaborazione. Un linguaggio su cui si basano tali aspettative non è evidentemente un linguaggio “a buon mercato” e un “segnale” utilizzabile per la mistificazione senza che risulti no costi aggiuntivi.

3. PAVONI E ARTISTI: CRITICA DELL’IPOTESI NEODARWINISTA

L’estetica darwiniana è soprattutto una teoria dell’evoluzione e dell’effetto della «bellezza». Essa cerca di spiegare come all’interno di una specie possano formarsi degli ornamenti sessualmente dimorfi, che sottendono i meccanismi generali della preferenza estetica che ne stanno alla base, quali funzioni hanno simili preferenze, quali fattori determinano la diversa gradazione ornamentale fra i sessi nelle diverse specie e con quali caratteristiche comportamentali fra i sessi essa si correla. Il modello ornitologico delle arti umane – unitamente alle ipotesi sui nostri «antenati semi-umani» – riproduce tutti questi fattori del modello ornamentale fisico. Rivolgendo lo sguardo verso le arti dell’*homo sapiens sapiens* si configurano chiare limitazioni di tale modello e nuove concettualizzazioni che se ne distaccano. Per le arti visuali e musicali ciò vale in misura diversa.

Le attualizzazioni neodarwiniane ignorano ampiamente le differenze riscontrate da Darwin fra modello animale e musica umana, proprio come quelle fra bellezza naturale e l’abbell-

limento artificiale attraverso le pratiche e gli oggetti delle arti visive. La legittimità dell'equiparazione fra il modello animale e le arti umane non viene sufficientemente differenziata sulla base degli standard del modello animale. Così si offre il fianco ad una critica immanente a questa equiparazione. Una siffatta critica è l'oggetto del presente capitolo.

Il modello darwiniano contiene precisi pronostici sui correlati comportamentali delle caratteristiche esteticamente privilegiate. Queste previsioni forniscono dei criteri sulla base dei quali l'equiparazione delle arti umane con i meccanismi della selezione sessuale estetica può essere valutata. Nel fare questo esame non mettiamo solo in conto che, nell'interesse della critica immanente, presenteremo volenti o nolenti un cortocircuito fra gli effetti sessuali delle caratteristiche fisiche e gli effetti delle arti umane, che a molti lettori risulterà indigesto. Anzi, lo forzeremo coscientemente e lo strapazzeremo per rendere più evidenti i limiti di questa equiparazione.

I risultati che possono essere raggiunti con una critica di questo tipo sono limitati da un problema di fondo. L'ipotesi darwiniana sulle doti vocali e musicali umane sottolinea espressamente che la loro genesi sessuale «risale ad un tempo molto remoto» (II 334) e che oggi può essere percepita solo attraverso lontani echi. Contemporaneamente l'atteggiamento attuale, ovvero quello immagazzinato culturalmente, rimane l'unica base esistente per lo studio dei caratteri comportamentali evoluti. Un'analisi statisticamente rilevante della correlazione fra successo artistico e successo riproduttivo sarebbe una novità e una grande sfida (innanzitutto per i tempi arcaici in cui questo atteggiamento si è ipoteticamente sviluppato). In mancanza di questi dati rimane per il momento solo la trattazione discorsiva e una cauta valutazione di evidenze più o meno aneddotiche. Questa riflessione si basa in parte sulla trasmissione della storia culturale di secondo ordine: su *rappresentazioni* o *proiezioni* che nella mitologia, nella letteratura e in

altri discorsi culturali in modo diretto o obliquo hanno stabilito un legame fra attività artistiche e successo riproduttivo.¹⁵⁵

L'etnologia riporta dei casi di attrazione sessuale suscitata da giovani cantanti.¹⁵⁶ Geoffrey Miller, il fautore principale di questa ipotesi della premiazione sessuale delle capacità artistiche, riporta volentieri come conferme le star artistiche moderne e le popstar.¹⁵⁷ Modigliani, Picasso, Mick Jagger e Jimi Hendrix sono noti per il loro "successo" straordinario nei confronti dell'altro sesso. Ma quanto sarebbe rappresentativo questo fenomeno che non è pensabile senza la funzione rafforzante dei moderni mezzi di comunicazione? L'unica forma realistica e di impianto conservatore di abbracciare l'ipotesi del *singing for sex* è la cosiddetta ipotesi dell'«ago della bilancia». Essa non richiede che ci siano stati dei concorsi di canto e di danza con immediate e spettacolari conseguenze per i vincitori o i perdenti fra gli uomini delle «primeval times». Su una lunga fase evolutiva sarebbe sufficiente che fra gli antagonisti nella competizione sessuale che come partner mostrano delle capacità equivalenti, delle risorse equipollenti, e degli analoghi schemi comportamentali, essendo tutti gli altri fattori uguali [«all other things being equal»], siano prescelti in modo superiore alla media quelli che in *aggiunta* ottengono una preferenza leggermente superiore nell'autopresentazione estetica. Le prestazioni della danza e del canto sembrano essere panculturalmente diffuse e apprese senza impedimenti e la loro diversa esecuzione è valutata criticamente. Alcuni contesti comunicativi quotidiani possono aver dato senz'altro delle

¹⁵⁵ Sarebbe sicuramente possibile analizzare in modo molto più sistematico le mitologie delle più diverse culture che narrano l'effetto sessuale delle arti; l'impegno necessario supererebbe di gran lunga l'obiettivo e i limiti dell'analisi cursoria e aneddotica qui riportata.

¹⁵⁶ Cfr. Hagen/Bryant, «Music and Dance as a Coalition Signaling System», p. 23 e Catchpole, *Birdsong: Biological Themes and Variations*.

¹⁵⁷ Cfr. Miller, *The Mating Mind*, p. 73ss. e «Evolution of Human Music through Sexual Selection», p. 331.

occasioni per esporre e osservare diverse qualità nei movimenti del corpo, nei vocalizzi e nelle presentazioni multimediali coordinate. In un tempo culturale più evoluto, le festività sociali e rituali, che erano da sempre collegate a un dispendio notevole di autodecorazioni, canto, danza, potrebbero avere contemporaneamente offerto un palcoscenico per le autopresentazioni sessualmente rilevanti.

L'antico mito orfico corrobora quest'ipotesi almeno in parte.¹⁵⁸ Orfeo diventa grazie al suo canto chiaramente un'attrazione sessuale eccezionale. Il suono della sua cetra ha su Euridice l'effetto di un contatto soave come una carezza (*mulcens*).¹⁵⁹ E dopo la perdita definitiva di Euridice la musica triste di Orfeo ispira a molte donne un forte desiderio sessuale. Così Ovidio esprime laconicamente il *sex appeal* basato sulla musica del cantante:

Molte erano le donne ansiose d'unirsi al poeta.¹⁶⁰

Il mito di Orfeo è quindi la prima rappresentazione del fenomeno delle *fans*. Le donne cadono collettivamente e contemporaneamente ai piedi del cantante: attrazione estetica e sessuale convergono.¹⁶¹ In una crescita iperbolica della sua potenza avvincente e manipolatoria, la musica di Orfeo è in grado di rendere gli dèi propizi e attirare uccelli e pesci nel suo incanto. Il mito di Orfeo fa risaltare maggiormente la capacità di convincimento della musica poiché Orfeo non ha l'intenzione, dopo la perdita definitiva di Euridice, di puntare sul corteggiamento sessuale. Egli vuole perlopiù comme-

¹⁵⁸ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi* X, I-XI, 66.

¹⁵⁹ Igino, *Fabulae*, 164.

¹⁶⁰ Ovidio, *Metamorfosi* X, 81ss.

¹⁶¹ Il canto delle sirene ha effetti analoghi con una distribuzione inversa dei ruoli sessuali; viene però interpretato meno esplicitamente come attrattore sessuale.

morare cantando la perdita di Euridice e il suo amore per lei. Ma persino questo canto funebre risveglia nelle ascoltatrici un desiderio sessuale focoso. Quest'ultimo è talmente incontrollabile che le menadi non sopportano il rifiuto sessuale del cantante che è soggettivamente disinteressato al corteggiamento che egli però oggettivamente, attraverso la musica, esprime. In un'intimità surrogata lo fanno a pezzi.

Orfeo esperisce attraverso la sua morte precoce la trasfigurazione mitologica in cantante ideale e contemporaneamente amante ideale. La sua attrazione sessuale e il suo successo riproduttivo, che secondo il modello evolucionistico sarebbero correlati positivamente, si allontanano radicalmente: egli muore senza discendenti. Il suo mito esalta oltre al grande effetto sessuale della sua musica, anche il carattere esorbitante e il rischio legato alle grandi capacità artistiche. Questo modello di cantante non lascia in eredità una lunga lista di discendenti che sia anche evolutivamente ricca.

Come il mito di Orfeo, anche il mito moderno delle popstar si confà meglio al classico modello di corteggiamento maschile e di scelta femminile che al suo contrario. Le *fans* femminili mostrano nelle apparizioni dei cantanti maschili delle forme più dirette di eccitazione sessualmente connotata, anche di eccitamento, di quanto valga l'inverso.¹⁶² Se questo moderno fenomeno occidentale non fosse derivabile dall'educazione e da altre coniazioni culturali e se fosse transculturalmente valido, potrebbe trattarsi della traccia di una scelta piuttosto femminile verso le *performances* canore maschili in tempi evolutivi (una dimostrazione ferrea di queste circostanze è difficilmente reperibile). Goethe ha offerto una variante di questo tema nella sua poesia sull'*acchiapparatti*:

¹⁶² Cfr. Fritzsche, «Fans und Gender», pp. 238-241 e Fritzsche, *Pop-Fans. Studie einer Mädchenkultur*.

È anche il molto abile cantore
un acchiapparagazze all'occasione;
in tutte le città dove è stato
più di una ha subito il suo incanto.
E fossero le ragazze così sciocche
E fossero le donne così ritrose,
tutte soffrono pene d'amore
al canto e al tocco di queste corde.¹⁶³

Il cantante come «acchiapparagazze/Mädchenfänger» – la teoria artistica neodarwinista non potrebbe essere colta in modo più pregnante. Il predicato riferito a Ulisse «vielgewandt/abile invece di polivalente» (*polytropos*) fa coincidere l'idea di una ricchezza dei mezzi estetico-retorici con la notevole scalrezza di Ulisse che anche dopo il suo ritorno a casa nei confronti dell'amata Penelope si dimostra «abile invece di polivalente» in campo sessuale. La poesia di Goethe non spiega se l'effetto esercitato dal cantante si traduca in atti sessuali diretti con il suo coinvolgimento o se le canzoni risvegliano e rafforzino nel pubblico le «pene d'amore» che sono dirette ad altri oggetti.

Anche per Platone la produzione artistica e l'eros sono fortemente legati senza che per questo gli artisti diventino delle superstar sessuali. Le immagini fittizie di artisti che vengono trasmesse nel mito, nella letteratura e nella filosofia non narrano né una traduzione chiara di un *appeal* estetico-sessuale in atti sessuali né ascrivono loro univocamente una ricca discendenza. Essi non conoscono queste correlazioni né come ideale né come affermazione realistica a malapena evidente. L'eros artistico e sessuale sono correlati regolarmente, ma questa correlazione rimane primariamente a livello fantastico.

¹⁶³ Goethe, *Tutte le poesie*, vol. 1, tomo 1, p. 227.

Il mito artistico di Pigmalione può servire come ulteriore esempio del diffuso svincolamento fra il successo artistico, quello sessuale e quello riproduttivo. Ovidio narra che Pigmalione non sapeva cosa farsene delle donne reali del suo tempo.¹⁶⁴ Egli si crea una donna fatta di pietra. Egli le parla e le fa dei doni. In un passo successivo tocca la statua come se fosse un oggetto sessuale, la bacia e l'accarezza. Alla fine chiede ad Afrodite di concedere la vita alla pietra e compie, non appena il suo desiderio è stato esaudito, l'atto sessuale. L'antica beffa su questo atteggiamento sembra ben fondata.¹⁶⁵ La lettura di bell'ingegno – Pigmalione come simbolo di entusiasmo estetico e di capacità di illusione – trascura che il donatore dell'immagine sessuale del mito è precario e caratterizzato da: rapporti difficili con le donne reali, una sessualità narcisistica e incestuosa con un'immagine della donna autoprodotta, una tendenza fatale a indugiare nell'incesto da parte dei discendenti (Mirra), l'estinzione dell'intera stirpe con la morte di Adone, il quale non si lascia sedurre neanche da Afrodite.¹⁶⁶ Pigmalione festeggia con l'infusione della vita nella pietra un successo massimale come artista. La sua opera come scultore rappresentata da allora uno, forse *il*, modello di rappresentazione esteticamente "vivace". Ciononostante: un esempio di successo riproduttivo eccezionale nel senso della teoria evuzionistica non è fornito dal mito, sebbene esso leghi il successo artistico direttamente ad una premiazione attraverso l'atto sessuale.

Per questo una delle immagini culturalmente più potenti della natura dell'artista non pensa la prassi artistica come ottimizzazione del successo sessuale e concepisce la fama, che è più duratura e che può essere causata dalle opere artistiche,

¹⁶⁴ Ovidio, *Metamorfosi* X, 243-297.

¹⁶⁵ Arnobius, *Adversus Nationes* VI, 22 e Clemente Alessandrino, *Protrepticus* 57, 3.

¹⁶⁶ Cfr. Menninghaus, *Das Versprechen der Schönheit*, pp. 13-65, soprattutto pp. 33-35 e pp. 40-57.

come equivalente, sostituta o superamento della prole generata sessualmente. Platone definisce entrambe le forme di autoriproduzione – quella artistica e quella sessuale – in modo analogo come *éros* e *tókos en kalò*, come *desiderio di bellezza e creazione/parto del bello*.¹⁶⁷ Il parallelismo sottolinea il rapporto analogo fra il creatore/autore e il prodotto nella procreazione biologica e culturale. Entrambi i processi garantiscono al creatore una sopravvivenza dopo la morte. Platone annota che in questa prospettiva le opere d'arte sono da privilegiare rispetto ai bambini. Nessuno ha ottenuto un monumento o una fama imperitura per la procreazione di un bambino, qualcuno però per la creazione delle sue opere come artista o pensatore.¹⁶⁸ Richard Dawkins ha rafforzato questo argomento attraverso un riferimento al costante mescolamento dei geni nella riproduzione sessuale e l'ha ripreso per la sua distinzione fra l'evoluzione biologica che prolifera attraverso *geni* e quella culturale attraverso *memi*.¹⁶⁹ I concetti romantici sulla *generatio* artistica hanno letto la creazione di opere d'arte come risposta maschile al privilegio del parto che è appannaggio delle donne: «La donna partorisce uomini, l'uomo l'opera d'arte».¹⁷⁰

Uno sguardo sommario sulla storia sociale dell'artista solleva anche notevoli dubbi sulla sostenibilità dell'argomento di Miller. Anche fra gli autori più noti, i musicisti e i pittori, la maggior parte ha vissuto una vita piuttosto modesta dal punto di vista materiale e anche sessuale; per non parlare di quelli sconosciuti. Il luogo comune sugli artisti «squattrinati» riflette questa condizione. Diventare ed essere degli artisti non sembra una strategia particolarmente promettente per ottenere uno status e un successo riproduttivo.

¹⁶⁷ Platone, *Simposio*, 201d-212b; Ritter, *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*, Fr. 495-497 e 504.

¹⁶⁸ Platon, *Simposio* 209b. Cfr. Orazio, *Carmina* 3, 30.

¹⁶⁹ Dawkins, *Das egoistische Gen*, pp. 304-322.

¹⁷⁰ Ritter, *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*, Fr. 495.

Bastano le poche star fra gli artisti per sostenere una tesi evolucionistica? Secondo il modello del pavone di Darwin vige: più selettiva è la selezione sessuale, più rapido è il suo effetto. Fra il pavone più bello di una popolazione e i molti altri, che a noi uomini sembrano parimenti belli, le femmine del pavone, il cui gusto è tarato su distinzioni minime, determinano notevoli differenze nel successo riproduttivo. La selezione estetica comporta aumento delle differenze; essa è ingiusta, crudele, lunatica e autorafforzante. Essa lascia sul campo della campagna vittoriosa dei belli e vincenti, una scia sterminata di perdenti e di esistenze fallite. Analogamente il favore del pubblico crea uno spartiacque fra i pochi artisti che giungono al successo e i molti che si impegnano invano per essere “selezionati” dai fruitori. Come il mercato del matrimonio per gli animali altamente ornati, anche il mercato per le eccellenze artistiche è oltremodo selettivo e per questo molto dinamico. La miseria dei molti pavoni, che in rapporto agli altri sono dei pavoni meno belli e la miseria dei molti artisti senza successo compongono questo quadro. Manca però ogni evidenza che gli artisti di successo possano concorrere con la sessualità poligama e con il grande successo riproduttivo dei pavoni “selezionati” su lunghi lassi temporali e con una certa regolarità. È nota un'affermazione di Arthur Rubinstein che sottolinea il *momento immaginario* delle associazioni sessuali legate alle arti umane: durante i concerti avrebbe sovente cercato una donna attraente nel pubblico *immaginandosi* di suonare per lei.¹⁷¹ Che questo aneddoto sia solo una pettegolezzo o meno, Darwin l'avrebbe probabilmente apprezzato.

Gli ornamenti sessuali si sviluppano tipicamente con l'inizio della maturità sessuale per raggiungere la forma che è ritenuta attraente in breve tempo, prima di sbiadire e poi scompa-

¹⁷¹ Secondo Dutton, *The Art Instinct*, p. 226.

rire completamente. Analogamente bisognerebbe dedurre che anche le capacità artistiche – nella misura in cui esse dovrebbero essere spiegabili dalla selezione sessuale – raggiungano uno sviluppo particolarmente notevole nella fase della maturazione sessuale e nell’annessa fase adulta del corteggiamento intenso di partner sessuali. Per le arti ornitologiche del canto, della danza e dell’autopresentazione propizia sembra essere questo il caso. Se c’è una socializzazione favorevole, i giovani possono essere dei ballerini e delle ballerine molto aggraziati e anche dei cantanti (a prescindere dalle limitazioni dovute agli effetti della muta della voce maschile)¹⁷² ed essi sembrano acuire queste doti negli anni successivi alla pubertà che sono sessualmente particolarmente attivi. Sicuramente le ballerine e i ballerini professionisti possono affinare la qualità delle loro esecuzioni anche in età avanzata; rapportato alla loro vita complessiva l’apice delle loro arti è legato strettamente alla fase della riproduzione sessuale. Questo conferma la tesi che le arti culturali del canto e della danza si basino eventualmente su di un adattamento arcaico finalizzato alle rappresentazioni nel corteggiamento sessuale.

Per le altre arti, soprattutto per la pittura, le arti plastiche e la letteratura vige che, perlomeno per quel che riguarda le culture storiche osservabili, la maestria estetica viene raggiunta solo in un’età nella quale lo splendore fisico degli anni giovanili è già trascorso. I *casting-show* attuali focalizzano a maggioranza sull’aspetto, il canto e il movimento (i tre domini dell’estetica dei volatili), quasi per niente sulle capacità poetiche e plastiche. Ci sono popstar a bizzeffe nella musica popolare e nelle arti performative (innanzitutto nella recitazione cinematografica), sono invece molto più rare fra i pittori, scultori e nei poeti epici e drammatici. La forma cantata della lirica – come forma al

¹⁷² Miller, «Evolution of Human Music through Sexual Selection», p. 354.

confine fra la musica e la letteratura – sembra essere nei tempi storici un’eccezione. Delle liriche (d’amore) abbastanza accettabili sono prodotte da ragazzi molto giovani che da adulti non avranno ambizioni poetiche. La pittura e la scultura – quindi proprio quelle arti che secondo la tradizione archeologica rappresentano la fonte dell’arte – sono particolarmente gravate dalla tecnica, dall’insegnamento e dall’apprendimento e sono quindi solo parzialmente compatibili con l’età prevista dalla teoria della selezione sessuale. Basta il riferimento alla lunga fase riproduttiva nella specie umana, che riguarda soprattutto quella maschile, per interpretare le arti che sono perfezionabili solo in tarda età come strumenti di corteggiamento di uomini più “maturi”? Sono forse gli uomini nella loro ontogenesi del comportamento di seduzione estetico-sessuale idealmente prima danzatori, cantanti e poeti lirici, poi pittori, scultori e poeti lirici, autori di drammi e romanzieri, per, con le parole di Darwin, «sedurre le donne» («to charm the females»)?

Ogni risposta a questa domanda viene complicata dalla circostanza che la distinzione estetica nell’uomo ha creato delle forme che non possono essere rappresentate con il modello del pavone. Nella nostra specie altamente sociale in cui vige la divisione del lavoro, i pregi estetici che un individuo non possiede da solo possono essere acquisiti, presi in prestito, addirittura essere rubati. I reali, i sovrani di ogni tipo e le sfere sociali più alte si ergono a pavoni di oggetti ereditati, comprati, e conquistati senza dover essere necessariamente “belli” o saper cantare o ballare particolarmente bene. Secondo la teoria del *costly signal* l’attornarsi di prodotti artistici e rappresentazioni non dimostrerebbe «buon gusto» («good taste»), ma perlopiù la semplice presenza di molte risorse in eccesso.¹⁷³ Una siffatta autodecorazione attraverso l’acquisto di splendore estetico

¹⁷³ Voland, «Aesthetic Preferences in the World of Artifacts».

è concepita come un indicatore di status e permette molti vantaggi sociali, fra i quali possono rientrare anche quelli sessuali.

La teoria del *costly signal* è intellettualmente brillante poiché astrae semplificandolo il modello darwiniano della preferenza estetico-sessuale dal suo contesto – ovvero dalla spiegazione dei dimorfismi sessuali e la molteplicità delle disposizioni comportamentali ad essa correlati – e lo riduce a uno dei molti meccanismi di preferenza della selezione naturale. La concettualizzazione di Thorstein Veblen dell'esposizione del consumo cospicuo «conspicuous consumption» nelle classi agiate che non devono guadagnarsi il pane quotidiano («leisure class») l'ha influenzata profondamente.¹⁷⁴ Ciò dà un'indicazione sulla portata e sui limiti di questa ipotesi. La teoria di Bourdieu sulle «distinzioni sottili» supporta la sua sostanza sociologica.¹⁷⁵ Secondo quest'ultima le forme estetiche e le sue pratiche di ogni tipo servono come segnali di differenziazione di classe e di status. Le classi agiate possono permettersi dei capi alla moda, degli arredi e delle opere d'arte più costosi. La maggior parte delle opere d'arte più apprezzate nella nostra tradizione ha ornato – e continua ad ornare – i palazzi e le chiese dei regnanti politici e religiosi. La filosofia estetica classica suole trascurare questo semplice dato di fatto. Perciò la teoria neodarwiniana dell'arte come segnale di potenza e di status svolge un importante contributo alla comprensione del fenomeno estetico.

La segnalazione estetica dello status sociale ha due funzioni. La *distinzione competitiva* rispetto agli individui più umili ne è una; solo questa può essere intesa come un'analogia del modello competitivo darwiniano. Oltre a ciò i segnali di status hanno la funzione complementare di comunicare l'appartenenza al proprio *in-group* (classe, ceto). Questo secondo valo-

¹⁷⁴ Veblen, *The Theory of the Leisure Class*.

¹⁷⁵ Pierre Bourdieu, *La distinzione*.

re segnaletico suffraga la *cooperazione* e la *coesione* all'interno di un gruppo. Il modello del pavone non contempla una simile funzione sociale dell'elaborazione estetica. Anche nel contesto della teoria *costly signal* questa finalità non è mai menzionata, a differenza che in Bourdieu. Qui risiede una debolezza fondamentale dell'utilizzo spregiudicato del modello darwiniano. Le specie ornitologiche che erano soggette in modo più forte alla selezione evolutivistica dovuta a ornamenti e arti spettacolari non hanno di regola una vita sociale molto sviluppata. Le bellezze maschili sono solitamente poligami e riluttanti alle relazioni; solo i loro ornamenti esorbitanti permettono loro di cavarsela comunque. Essi assolvono nella forma più pura il dispositivo concorrenziale della selezione estetica.

Il genere umano è invece una specie con una vita sociale fortemente sviluppata che comprende la vita di coppia a lunga scadenza, così come legami di gruppo e alleanze di ogni sorta. Evidentemente le arti corroborano anche simili energie coesive nella forma di narrazioni foriere di senso identitario, nella sincronizzazione musicale e nell'apprezzamento collettivo delle opere d'arte.

Rispetto all'analisi puramente sociologica di Bourdieu, la segnalazione estetica dello statuto sociale nella teoria *costly signal* viene intesa spesso come indicatore di "buoni geni" e dunque di fitness biologica. Questo stuzzica una serie di domande senza risposta: se le risorse per l'acquisizione di oggetti di status estetici non sono guadagnate dal soggetto, ma ereditate o rubate, come possono essere considerate ancora degli indicatori di fitness (genetica)? La separazione fra produzione e recipiente di opere d'arte non offre forse un campo da gioco immenso per delle strategie diversive (adattive)? Le arti dell'autodecorazione non sono un campo ideale per finzioni di ogni tipo? Non mettono così in questione l'equipollenza fra i segnali «costosi» con quelli «onesti-sinceri»? Oppure la capacità di illudere esteticamente è una prova rea-

le di qualità superiori di tipo manipolativo e motorio? Fino ad ora queste domande non sono state considerate. Certamente la teoria del segnale di status richiede, analogamente al modello del pavone, caratteristiche estetiche discriminanti e quindi il meccanismo evolucionistico della preferenza sessuale.

Un esproprio vincente delle prestazioni altrui è secondo gli standard sobri della teoria evolucionistica una strategia adattiva spesso legata a meccanismi diversivi. Per questo è pensabile che in un dato momento, da qualche parte, un individuo abbia avuto l'idea geniale di non poggiarsi solo sul proprio aspetto e sulle proprie capacità coreiche e canore cercando aiuto presso altri individui che possedevano capacità eccellenti nell'elaborazione estetica. Se questa strategia abile ha portato il successo sperato, potrebbe aver messo in moto un processo evolutivo (culturale) che ha favorito, da parte della richiesta, la produzione di oggetti estetici elaborati. Così sarebbero nate quelle forme artistiche che generano oggetti e programmi spettacolari che, staccati dal corpo dell'artista, sono basati perlopiù sulla tecnologia e che presuppongono delle prestazioni specifiche della capacità simbolica umana. Se l'effetto sullo status degli artefatti acquisiti era significativo – il che sarebbe fra l'altro confermato dalla prassi diffusa nella bassa e media età della pietra degli esosi doni funerari – gli artisti avrebbero potuto ricavarne per se stessi un vantaggio indiretto.

Simili scenari ipotetici mantengono in vita almeno una fragile possibilità speculativa che anche quelle arti di cui la maestria è acquisita solo dopo l'acme del corteggiamento sessuale o i cui prodotti non siano vantaggiosi per l'artista, debbano la loro genesi ad un meccanismo complesso della selezione sessuale. È molto più opportuno pensare la distribuzione socialmente discriminante degli oggetti visivi di marcata valenza estetica con un modello che leghi i meccanismi di gerarchia sociale con quelli dell'invenzione culturale e della diffusione di strategie estetiche distintive. Queste ultime potrebbero ba-

sarsi sulla sensibilità evoluta per gli ornamenti sessuali di bel-l'aspetto e averne fatto un nuovo utilizzo.

Ora confronteremo punto per punto le implicazioni comportamentali del modello del pavone¹⁷⁶ con quelle delle arti umane per focalizzare lo sguardo su possibilità e limitazioni di un simile transfer:

(1) *Più il sesso di una specie è ornato in modo spettacolare – di solito quello maschile – più forte soggiace alla scelta sessuale da parte dell'altro sesso. Il «potere di scelta» e la bella apparenza sono inversamente correlati.*

Anche il successo dell'artista è totalmente dipendente dalla sua accettazione da parte dei clienti, mecenati e critici. Questi hanno il «potere di scelta» («power of choice»). Un artista straordinario che non trova riconoscimento, rimane un grande artista, ma non può contribuire all'evoluzione (culturale) delle arti. Questa dipendenza ha solo nella dimensione comportamentale della decorazione corporale, della danza e del canto una connotazione sessuale legata alla scelta da parte dell'altro sesso. Le arti della pittura, della scultura e della narrazione sottostanno molto meno ad una selezione reciproca da parte dei sessi. Sotto il patriarcato le preferenze estetiche dei patroni/clienti maschili erano decisive per il successo dei pittori e scultori a loro volta maschili. Un successo sessuale dell'artista sull'altro sesso può risultare solo come riflesso del suo successo nel mondo maschile. Se questo parametro di selezione dovesse risalire fino alle pratiche evolutive degli status symbol, esso sospenderebbe il modello darwiniano, se non automaticamente almeno limitandone fortemente la portata. In ogni caso

¹⁷⁶ Cfr. Darwin, *The Descent of Man*; Low, «Sexual Selection and Human Ornamentation»; Trivers, «Parental Investment and Sexual Selection»; Gangestad, «Sexual Selection and Physical Attractiveness»; Selander, «Sexual Selection and Dimorphism in Birds»; Buss, «Sex Differences in Human Mate Selection Preferences»; Lande, «Genetic Correlations between the Sexes in the Evolution of Sexual Dimorphism and Mating Preferences».

la distribuzione asimmetrica fra la capacità dei produttori e il potere dei fruitori rimane intatta. I recipienti, che con la loro percezione e le loro preferenze estetiche spingono in avanti l'evoluzione delle arti, non devono – come le pavone femmine – disporre a loro volta dei pregi dell'aspetto, del canto, della danza e della pittura. Devono “solo” giudicare e selezionare.

(2) *Più il sesso di una specie è ornato in modo spettacolare, più forte è la concorrenza anche all'interno del proprio sesso.*

La legge della concorrenza spietata nei mercati molto combattuti è simile in entrambi i contesti. Dove molti pavoni spettacolari corteggiano dei partner sessuali o dove molti artisti corteggiano lo stesso pubblico, tendenzialmente c'è un'alta competitività sia nel campo dei pavoni che degli artisti; dunque i parametri saranno costantemente elevati.

Nonostante questa analogia marcante, rimane una sfida notevole definire le condizioni plausibili alle quali la concorrenza fra gli artisti e nel modello del pavone possa portare ad un'evoluzione genetica che favorisca delle capacità artistiche maggiori (o che possa averla avvantaggiata nei tempi evolutivi). E in aggiunta: è poco chiaro se e come delle capacità complesse come le elaborazioni di movimenti, suoni e immagini e storie possano essere state tramandate geneticamente. Ci sono poche evidenze che i bambini di grandi artisti abbiano ereditato le loro esorbitanti capacità artistiche.

(3) *Più il sesso di una specie è ornato in modo spettacolare, più è alta la possibilità che viga la poligamia come sistema di riproduzione (il pavone è un uccello prototipicamente poligamo).*

Nella misura in cui i dati etnologici ci permettono di trarre delle conclusioni sui tempi di creazione delle arti non sono gli artisti/artigiani ma i membri della società di più alto rango a essere gli individui con gli ornamenti più vistosi. Anche lo sguardo su molti reali dei tempi storici suggerisce una correlazione fra ricchi ornamenti e la poligamia. Gli artisti divi e le popstar moderne presentano alcuni parallelismi.

(4) Più il sesso di una specie è ornato in modo spettacolare, più breve è il periodo in cui – relativamente all'intera esistenza – può trarre dei vantaggi dal suo aspetto.

Questa regola vale per i diversi ambiti dell'elaborazione estetica in una gradazione decrescente. Essa è più evidente nel tipo di «bellezza» che Darwin tratta quasi esclusivamente: le caratteristiche sessualmente attraenti dell'aspetto esteriore delle quali gli individui non possono cambiare nulla. L'essere umano è già in questo un'eccezione. Egli si esercita già dalla prima età della pietra – e in parte già prima – come attivo decoratore di se stesso (attraverso la pitturazione, i tatuaggi, piercing, le pietre preziose ecc.) e come deformatore di se stesso che opera tramite interventi mirati sul proprio fisico, per esempio accorciando i denti o modificando la forma del cranio.¹⁷⁷ Le pratiche dell'autoabbellimento non sono limitate alla fase del corteggiamento sessuale. Soprattutto gli individui più altolocati e i portatori di una carica (come i capi, gli sciamani, preti, reali e militari) indossano fino in età avanzata degli ornamenti elaborati. Essi portano questi oggetti di decorazione preziosi anche come corredi funerari in tomba – il che finora non è stato interpretato come una preparazione al prossimo turno di corteggiamento sessuale. Simili pratiche traducono la logica evoluta della differenza sessuale in altri strati di differenziazione sociale, atta soprattutto all'indicazione e l'affermazione dello status sociale, del ruolo e del prestigio. È ipotizzabile che vi siano degli effetti retroattivi di questa prassi sulla «fitness inclusiva»,¹⁷⁸ ovvero il successo riproduttivo sessuale su più generazioni (per esempio attraverso dei vantaggi sullo status di bambini e nipoti).

Il secondo ambito del modello ornitologico, che include le arti delle *performances* di canto e danza, subisce nell'uomo un

¹⁷⁷ Cfr. i riscontri a p. 67 e pp. 219-227.

¹⁷⁸ Hamilton, «The Evolution of Altruistic Behavior».

relativo indebolimento del suo riferimento prioritario o esclusivo al contesto di corteggiamento sessuale. Entrambe le arti non possono essere praticate nella stessa misura oltre la fase della somma attrattività fisica, come vige per il portare i gioielli. Ma rispetto agli animali sono legate in modo meno ristretto e chiaro alla finestra temporale del corteggiamento sessuale. Anche qui si può osservare un relativo distacco dal movente sessuale diretto.

Il terzo ambito dell'elaborazione estetica comprende la creazione di oggetti "belli" distaccati dal corpo (quadri, statue) e di opere narrative e musicali che mirano a una tradizione trans-generazionale tramite l'istruzione e la memorizzazione, a volte anche su archivi mnemonici esterni, che sono un'esclusiva dell'uomo. Questo ambito si distacca maggiormente dal breve lasso temporale del corteggiamento sessuale nel modello animale darwiniano. I suoi prodotti – più che oggetti decorativi personali – puntano ad una sopravvivenza "memetica" dopo la morte del loro creatore e sono quindi dei corrispettivi (concorrenziali) della replicazione genetica del proprio sé nei propri discendenti.

Il topos ricco di risonanze del valore eterno delle opere d'arte articola questa differenza fra le opere d'arte umane e il modello ornitologico e animale. I vantaggi nell'aspetto esteriore dei corpi organici e le arti del canto e della danza che sono legate al tempo e allo spazio sono degli arabeschi fuggevoli dello splendore estetico. La loro temporalità radicale appartiene integralmente alla loro distintiva preziosità. L'affermazione di Burke che la vita breve dei fiori ne aumenta l'impressione di bellezza¹⁷⁹ viene suffragata dalla logica evuzionistica secondo la quale la selettività del privilegio estetico è legata

¹⁷⁹ Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, p. 116.

all'improbabilità e all'instabilità connaturate alla presenza delle caratteristiche esteticamente apprezzate.

La pretesa di eternità simbolica che spesso è legata alle opere d'arte non supera la temporalità distintiva del "bello", semmai incorpora la temporalità in modo paradossale. Si realizza poiché la durata apprezzata non è solo da attribuire ai mezzi come la pietra, il minerale, lo schermo o la scrittura, ma anche alla capacità delle opere di richiamare anche in tempi e contesti diversi l'attenzione su di sé e di rendere possibili nuove fruizioni. Il topos retorico dell'abbondanza e ricchezza (*ubertas*) è l'equivalente dell'infinità estetica goduta da atti finiti quali il guardare e ascoltare. Per questo l'opera d'arte che apparentemente "resta" non è veramente stabile e eterna. Essa serba invece il potenziale di una sempre nuova e diversa contemporaneità.

L'ammirazione per le opere d'arte i cui creatori sono defunti da tempo non ha un corrispettivo nel modello ornitologico dell'elaborazione estetica. Essa è disfunzionale come attrattore sessuale¹⁸⁰ e richiede una spiegazione che integri la distanza spaziale, temporale e funzionale del corpo del produttore nel concetto delle arti umane. *Le arti umane che tendono ad espandersi nel tempo e nello spazio sono anche quelle la cui pratica è meno vincolata al lasso temporale dell'incipiente o appena raggiunta maturità sessuale.* La maggior parte delle opere d'arte più ammirate *non* sono nate in età adolescenziale. Anche se il concetto di "opera della maturità" fosse un concetto moderno: relativamente agli esempi di Darwin sarebbe semplicemente assurdo.

La presente spiegazione di alcune previsioni del modello della selezione sessuale non soddisfa, come annunciato all'inizio, nessun canone scientifico. Semmai essa sostituisce dei dati mancanti sul comportamento degli artisti e delle vite degli

¹⁸⁰ Dutton, *The Art Instinct*, p. 235.

artisti con delle riflessioni aneddotiche. Più di una prima, temporanea e sommaria analisi non può essere effettuata in questo modo. Il suo risultato è quello che ci si può aspettare dalla distinzione cronologicamente precisa e categoriale di Darwin fra la protomusica sessuale e le pratiche culturali dell'«oratore, poeta e musicista»: assai vario. Non ci sono delle evidenze empiriche affidabili per una correlazione positiva fra le capacità artistiche e il successo sessuale su scala evolutiva. Le analogie spericolate fra pavoni e artisti e patroni artistici non soddisfano i criteri del modello di biologia evolutiva darwiniano – a prescindere dal fatto che l'applicazione indistinta di questo modello alle arti umane contraddice la posizione di Darwin stesso.

Contemporaneamente ci sono indizi di una parziale persistenza degli ipotetici meccanismi arcaici della selezione sessuale, soprattutto nelle rappresentazioni mitologiche, nei concetti filosofici più antichi e, non ultimo, nella *folk psychology*. Quello che con i mezzi di una rilevazione statistica sul successo artistico e sessuale non dovrebbe essere misurabile, ha ottenuto nell'immaginario sociale del linguaggio e dei miti artistici una presenza virulenta. Dal mito di Orfeo, passando dalla poesia di Goethe sul «cantante» come «cacciatore di ragazze», fino alle biografie delle moderne popstar il nesso fra sesso e vita esprime una forza mai messa in dubbio che attinge dalle risorse del modello darwiniano. Nell'immaginario culturale questo modello incontra molto meno opposizione che nell'ottica sobria dell'empiria culturale. Gli effetti retroattivi fra gli *immaginari* sessuali e quelli artistici possono valere come prove empiriche *sui generis*. L'archivio culturale dell'uso linguistico, dei miti artistici e dei sogni, dei desideri e delle altre fantasie relative all'arte, appartiene alla specie simbolica umana non meno dell'esperienza – anche di quella empiricamente testata (quella della lettura, rappresentazione ecc.) – dei risultati calcolabili della riproduzione.

La concettualizzazione fondamentale di Platone, Darwin e Freud e di molti altri che vedono nella predilezione sessuale di certe caratteristiche fisiche un modello alla base di tutte le valutazioni estetiche necessita in ogni caso di una limitazione critica e di uno sviluppo. Le ipotesi di Darwin non contengono nessuna affermazione sulle peculiarità e funzioni delle arti umane, grazie alle quali queste si distinguerebbero *positivamente* dal canto dei volatili e dalla presunta protomusica sessuale. Il riconoscimento delle differenze rimane solo opaco e viene concepito solo *ex negativo*, ovvero come una mancanza di pertinenza del modello animale (cfr. II 333).

I capitoli seguenti rielaborano questi stretti confini delle riflessioni di Darwin sulle arti umane. Il capitolo III propone di specificare il modello evuzionistico delle arti *umane* interrogandosi sui loro supplementi più tipici che sono gli adattamenti umani dell'atteggiamento *ludico*, della *tecnologia* e dell'utilizzo *simbolico*. Questo ci permetterà di allargare lo spettro dei meccanismi caratterizzanti e delle funzioni e di coglierlo con maggiore precisione. Il divario enorme fra il modello biologico della selezione sessuale, che è orientato verso degli atti di scelta interamente inconsci rispetto agli ornamenti corporali naturali e verso la protomusica pretecnologica e presimbolica, e i primi dati dell'archeologia sulle arti non sembra incolmabile.

Prima però si discuterà nel capitolo II un'ipotesi funzionale che nell'antropologia e nell'etnologia ha un'antica tradizione e che nell'estetica evuzionistica si è imposto come contraltare diretto al modello ornitologico darwiniano. Secondo questa teoria le arti umane del canto, della danza e della musica strumentale non servirebbero alla competizione nel corteggiamento su base estetica, bensì alla *promozione della cooperazione e coesione sociali*.

II.

Il modello opposto: le arti come agenti di cooperazione e coesione sociale

1. SULLA TEORIA DEI SEGNALI COMPETITIVI E COOPERATIVI

Darwin ha riconosciuto nell'atteggiamento vocale degli uccelli e degli altri animali diverse funzioni al di là del *singing for sex*. Le sue considerazioni sulla musica «vocale e strumentale» negli uccelli iniziano con uno spettro di funzioni non sessuali:

La voce serve agli uccelli per esprimere varie emozioni come pena, paura, rabbia, trionfo o semplice felicità. [...] Alcuni uccelli che vivono in gruppo si chiamano a vicenda apparentemente per aiuto e, poiché essi volano da un albero all'altro, lo stormo è tenuto insieme per mezzo del reciproco cinguettio. Durante le migrazioni notturne di oche e altri uccelli acquatici si possono udire nel buio venire dal cielo fragorosi clamori dall'avanguardia, a cui rispondono altrettanti clamori da dietro. Certe grida servono da segnali di pericolo che, come il cacciatore conosce a sue spese, sono compresi dalla stessa specie e da altre. (II 51, 285)

I richiami non competitivi e di coordinamento delle specie sociali non sono sfuggiti a Darwin. Egli li ha elencati in modo laconico, stabilendo in un secondo momento un confine netto: come «vero canto» (II 51) può essere considerato solo il canto di corteggiamento degli uccelli con la duplice funzione di ostentazione della superiorità rispetto ai concorrenti e di conquista del potenziale partner sessuale. La forma fenomenica e la funzione comunicativa dei richiami di allarme, di soccorso e di coordinamento si basano su una premessa che nella situazione di corteggiamento sessuale non è data, ovvero su

una condizione disinteressata e non conflittuale degli individui in interazione rispetto alla motivazione del canto.¹ Come già accennato, i richiami sono nelle diverse specie relativamente semplici e poveri di variazioni, brevi sulla scala temporale e complessivamente ben riconducibili ad un significato. I canti sono invece ricchi di variazioni, in molti casi soggetti a lunghe esercitazioni, più estesi sulla scala temporale e complessi dal punto di vista sintattico e melodico. Nei canti non sono i significati codificati bensì i diversi parametri dell'*elaborazione del segnale stesso* a fare «effetto» sull'individuo corteggiato o quello in competizione.

John R. Krebs e Richard Dawkins hanno riassunto le differenze fra le strutture segnaletiche competitive e quelle di cooperazione sociale facendo riferimento alla teoria *costly signal* delineando così le caratteristiche distintive delle arti umane.² Secondo la teoria biologica dei segnali di Zahavi solo i segnali competitivi e manipolativi sono dispendiosi per l'emittente. Quest'ultimo ha interesse a intimorire altri individui, a confonderli e/o strumentalizzarli per i propri interessi. Per principio i riceventi non possono avere gli stessi interessi. Per questo in una competizione evolutiva essi esercitano una pressione sui costi dei segnali manipolativi affinché questi esprimano in modo affidabile le «intenzioni» e le qualità dell'emittente. Il risultato sono i molti segnali dispendiosi che sono osservabili nella comunicazione fra animali. Nel caso dei segnali vocali molte caratteristiche (la durata del canto, l'intensità, la complessità, il ritmo, la melodia ecc.) possono essere state sele-

¹ Alcune vocalizzazioni possono essere ibridazioni fra richiami e canti. I duetti dei gibboni sono considerati principalmente come atteggiamenti di *pair bonding*; contemporaneamente esprimono un comportamento territoriale. Cfr. il resoconto sulle ricerche sui gibboni in Mithen, *The Singing Neanderthals*, p. 112ss. e lo stato della ricerca sui duetti negli uccelli in Hall, «A Review of Hypotheses for the Functions of Avian Duetting».

² Krebs/Dawkins, «Animal Signals», pp. 390-392.

zionate evolutivamente come elementi qualitativi che permettono al ricevente di tirare delle conclusioni sull'emittente.

I segnali di cooperazione sono invece tendenzialmente «economici» (*cheap*) perché i partner della cooperazione hanno nella situazione in questione gli stessi interessi e l'elaborazione del segnale non dà loro nessun vantaggio nella competizione (ad esempio rispetto alla superiorità di un predatore). Per questo gli uccelli non cantano alla vista di un rapace delle arie complesse e non misurano agonisticamente la qualità del loro segnale. Nei richiami di allarme e negli altri richiami che servono alla cooperazione sociale all'interno del gruppo la selezione evolutiva del segnale ha privilegiato decisamente la discrezione, la semplicità e l'univocità del messaggio. Questi segnali possono e devono essere «economici» poiché non commercializzano i pregi individuali dell'emittente, ma servono ad uno scopo condiviso. Tale interesse non sarebbe avvantaggiato da un notevole dispendio dei costi di produzione, semmai ostacolato.

La classificazione di Krebs e Dawkins ascrive ai segnali vocali una chiara regola associativa: i segnali cooperativi hanno principalmente le caratteristiche robuste, semplici e ben decodificabili di richiami (ma non vale il contrario, ovvero non tutti i richiami sono cooperativi); i segnali competitivi tendono invece verso le caratteristiche acustiche complesse dei canti che in luogo di significati decodificabili comunicano la capacità di elaborazione del segnale stesso da parte dell'emittente. Questa tipologia di Krebs e Dawkins sta alla base della presente trattazione della musica cooperativa rispetto alla musica competitiva. Essa è utile per criticare alcune ipotesi sull'evoluzione della musica presenti nella discussione scientifica. Contemporaneamente si dimostrerà che questa base teorica necessita di una modifica per poter pensare una classe di segnali che sono sia cooperativi sia dispendiosi e che quindi non rientrano nel parallelismo delle due polarità *economico vs. dispendioso* e *richiami vs. canti*.

2. I CONFINI DELL'IPOTESI DEL «MATERNESE»

La correlazione tipologica fra i richiami e i segnali cooperativi e fra i canti e i segnali competitivi e dispendiosi può essere usata come argomento contro l'ipotesi che la prassi panculturale della comunicazione prelinguistica fra madre e figlio sia l'origine di tutta la musica.³ In un registro vocale superiore e con un ritmo accentuato il linguaggio rivolto ai neonati – chiamato anche IDS (*infant-directed-speech*) o *motherese* (maternese) – ha alcune caratteristiche universali che non possono essere apprese. Lo stesso vale per le nenie. IDS e nenie non richiedono solitamente un'esercitazione prolungata, hanno come prosodie dei messaggi emotivi relativamente chiari (“sono nelle vicinanze, tutto è a posto e sicuro, non c'è motivo di preoccupazione”) e non palesano una tendenza all'agonismo. Il destinatario esclusivo del canto non è solitamente oggetto di contesa fra le madri. IDS e nenie non presentano quindi la stessa complessità, varietà e dinamica trasformativa che vengono sviluppate quasi esclusivamente nei momenti di competizione. Sulla base di queste caratteristiche, i modelli di vocalizzazione della comunicazione madre-figlio rientrano più nella classe dei richiami specifici per ogni specie che nei canti, che richiedono una varianza altamente individuale e un'elaborazione massimale.

Questa classificazione tipologica lascia in sospeso la possibilità che la forma specifica del canto e del parlare nell'IDS non implichi solo una base ontogenetica, ma anche una base filogenetica della nostra sensibilità musicale. Essa suggerisce

³ Cfr. Dissanayake, «Antecedents of the Temporal Arts in Early Mother-Infant Interaction»; Id., «The Arts after Darwin»; Falk, «Prelinguistic Evolution in Early Hominids: Whence Motherese?»; Unyk et al., «Lullabies and Simplicity»; Trehub et al., «Parents' Sung Performances for Infants»; Trehub et al., «Infants' and Adults' Perception of Scale Structure»; McDermott/Hauser, «The Origins of Music», p. 33ss.

però di discernere, nel senso di Dawkins, fra l'eventuale evoluzione delle nostre capacità vocali allo scopo del corteggiamento sessuale rivolto verso un altro e l'*elaborazione* di queste doti stesse in un'«arte» («art») competitiva, in un «notevole sviluppo musicale» («*high* musical development») che include potenzialmente dei meccanismi di autorafforzamento evolutivo (II 335). Solo i prodotti di quest'ultimo tipo – e non il maternese e le nenie – vengono solitamente apprezzati per le loro alte qualità musicali. Che le mitologie e le teorie sulla musica umana si riferiscano principalmente al canto dei volatili e al corteggiamento sessuale, ma mai alle nenie, potrebbe avere un *fundamentum in re* invece di testimoniare solo una mancanza di conoscenza della propria discendenza.

Nella misura in cui una varianza altamente individualizzata e storica è (anche) un indicatore di una dinamica favorita dalla competizione, si delinea un quadro chiaro. La tradizione culturale della musica si sviluppa in un modo molto più dinamico delle caratteristiche vocali della comunicazione madre-figlio. Inoltre essa soggiace ad una maggiore pressione di cambiamento rispetto al linguaggio sia fra le generazioni sia, oggigiorno, all'interno della stessa generazione.⁴ A prescindere dal fatto che la produzione musicale stimolata dalla continua differenziazione sia stata rivolta o meno primariamente al canto in società (suonare) e l'ascolto, essa mostra delle caratteristiche che richiedono degli scenari e attrattori completamente diversi rispetto alla non competitiva coordinazione madre-figlio. A quest'ultima manca in ultima analisi – se considerata autonomamente – quel grado superiore di complessità sociale, sul cui sfondo si può concettualizzare la promozione della cooperazione favorita dalle arti umane.

⁴ Cfr. Dempster, «Is there even a Grammar of Music?», pp. 55-65.

3. I COSTI E I CONFLITTI DELLA COOPERAZIONE SOCIALE

I livelli più elevati di coordinazione sociale – soprattutto della vita in nuclei che sono costituiti da più membri che quelli dei genitori e della loro progenie – possono costituirsi evolutivamente solo quando per la specie in questione nel suo ambiente (evolutivamente) prefissato gli svantaggi della vita in gruppo sono compensati da vantaggi anche solo di poco maggiori. Gli svantaggi tipici della vita in grandi gruppi sono: una concorrenza maggiore all'interno del gruppo, un numero maggiore di parassiti e un maggiore rischio di infezioni.⁵ I vantaggi maggiori riguardano la difesa rispetto ai potenziali aggressori, la cooperazione basata sulla suddivisione del lavoro nella ricerca del cibo e nei conflitti con altri gruppi della medesima specie. Alcune specie animali – soprattutto insetti come formiche e api – hanno sviluppato degli atteggiamenti cooperativi che sopprimono il potenziale conflittuale all'interno del gruppo. I primati non appartengono a queste specie. Sebbene abbiano apparati evoluti in funzione del comportamento sociale,⁶ allo stesso modo tutti gli individui palesano caratteristiche marcatamente egoistiche. Il compromesso, che è per principio labile fra questi vettori, ha portato già negli scimpanzé, che sono i nostri parenti evolutivamente più stretti, dei conflitti perenni all'interno dei gruppi fra individui e parti di gruppo con coalizioni in continua mutazione.⁷

Anche nell'uomo, che presenta dei gruppi sociali più numerosi e una complessità sociale maggiore dei primati non-umani, la vita sociale è possibile solo a costo di conflitti perpetui per le risorse limitate, una continua negoziazione delle posizioni di potere e la sussistenza di minacce notevo-

⁵ Cfr. Alexander, «The Search for a General Theory of Behaviour».

⁶ De Waal, *Good Natured*, e Id., *The Age of Empathy*.

⁷ Wrangham/Peterson, *Demonic Males*.

li da parte di infezioni contagiose. La discussione che segue sul ruolo che le arti hanno svolto, o possono aver svolto, nella promozione della cooperazione/coesione sociale, avviene su questo sfondo di un evidente alto potenziale conflittuale e dei potenziali costi della vita in gruppi sociali.

4. L'ESPRESSIONE EMOTIVA VOCALE E LA MUSICA IN UN CONFRONTO DI TEORIA SEGNALETICA

La tipologia di Krebs e Dawkins sui segnali competitivi e cooperativi suggerisce di non tirare dalle caratteristiche dell'espressione emotiva vocale delle conclusioni affrettate sulle origini della musica. Patrick N. Juslin e Petri Laukka hanno fornito nel 2003 un bilancio su più di cento anni di ricerca sull'espressione emotiva vocale. La capacità di esprimere emozioni localmente – *prima* di ogni linguaggio e musica – è presente in molte specie, inclusi tutti i primati non-umani e umani. I suoi parametri (velocità, volume, altezza del suono, intonazione, precisione dell'articolazione ecc.) e la sua espressività specifica per ogni emozione mostrano anche alcune convergenze fra le specie.⁸ Questa continuità limitata è quella che ci fa supporre di capire spontaneamente le emozioni di rabbia, paura e le diverse emozioni in altre specie. L'espressione emotiva di questo tipo è il più antico strato delle capacità comunicative umane; essa viene processata nelle parti evolutivamente più antiche del nostro cervello.⁹ La codifica e decodifica delle emozioni non-verbali e acustiche mostrano quindi

⁸ Juslin/Laukka, «Communication of Emotions», p. 773; Leinonen et al., «Vocal Communication between Species: Man and Macaque», pp. 241-262; Leinonen et al., «Shared Means and Meanings in Vocal Expression of Man and Macaque», pp. 53-61.

⁹ Juslin/Laukka, «Communication of Emotions», p. 773. Cfr. anche Darwin, *The Descent of Man*, parte I, p. 54.

un'affidabilità culturale notevole al di là dei confini linguistici e culturali.¹⁰

Le caratteristiche acustiche dell'espressione emotiva puramente vocale (preverbale) caratterizzano a volte anche quell'espressione emotiva che abbiamo sviluppato successivamente grazie alle capacità di fine articolazione della musica e del linguaggio. La prosodia emotiva di un'espressione verbale è spesso comprensibile anche laddove non sia intellegibile nessuna parola della lingua utilizzata. L'intonazione cantata di gioia, rabbia ecc. è spesso comprensibile con una probabilità superiore alla casualità. Essa lo è unicamente sulla base della modifica dell'utilizzo della voce ed è quindi fondamentalemente autonoma dalla fattezze artistica specifica di un pezzo musicale. Cosa rivelano queste similitudini crossmodali «nell'espressione vocale e nella performance musicale» per le caratteristiche formali della musica stessa? La risposta di Juslin e Laukka è univoca:

L'ipotesi non vale per quelle caratteristiche di un pezzo musicale che solitamente sono indicate nella notazione (armonia, tonalità, progressione melodica).

Detto altrimenti: le «caratteristiche tipiche della musica come forma artistica» non sono né in rapporto né spiegabili dalle somiglianze crossmodali delle articolazioni emotive ben documentate.¹¹ Inoltre questi portati suggeriscono come l'evoluzione della musica abbia preso una direzione che è quasi contraria alle caratteristiche relativamente stabili delle espressioni emotive vocali.

Secondo Juslin e Laukka l'espressione emotiva vocale codifica solo poche emozioni basilari con elevata precisione di

¹⁰ Juslin/Laukka, «Communication of Emotions», p. 786.

¹¹ *Ibid.*, p. 774.

decodifica. Questa affidabilità viene raggiunta tramite la ridondanza dei tratti distintivi utilizzati: se questo o quell'elemento non sono presenti in modo univoco, gli altri permettono comunque una corretta codifica e decodifica. Il prezzo di questa robustezza basata sulla ridondanza non è triviale: gli elementi acustici utilizzati possono codificare molte meno emozioni di quello che sarebbe possibile solo teoricamente se ci fosse un utilizzo non ridondante. La conseguenza è che le emozioni (sociali) più distinte o le sfumate emozioni miste non possono essere comunicate in modo affidabile attraverso le sole modulazioni vocali. Jusslin e Laukka sospettano un motivo evolucionistico per questa limitazione su poche e rozze emozioni che sono universali e codificate in modo affidabile:

In ultima analisi è più importante evitare errori gravosi (p.e. confondere rabbia per tristezza) che poter fare delle distinzioni più sottili fra le emozioni (p.e. riconoscere diversi tipi di rabbia).¹²

Coerentemente nei risultati della ricerca relativi all'emozione piuttosto sottile dell'affetto tenero (*tenderness*), che rispetto all'«amore» era stata riassunta nelle categorie emotive «rabbia», «paura», «felicità» e «tristezza», si sono avuti i risultati di decodifica peggiori. Nella *performances* musicale i risultati sono ancora peggiori che nell'espressione emotiva vocale al di là della musica.¹³

Questi risultati e ipotesi forniscono perfino un orizzonte contrastivo alle capacità espressive della musica. Il trattato di Spencer *The Origin and Function of Music* attribuisce alla musica proprio una massimale differenziazione di sfumature emotive sempre più sottili. Anche Darwin vede nella musi-

¹² Ibid., p. 802.

¹³ Ibid., p. 786. È degno di nota che tristezza e tenerezza nell'espressione emotiva vocale vengono confusi facilmente sebbene la «tristezza» con la «rabbia» presenti in generale la maggiore precisione di decodifica. (Ibid., pp. 786, 787).

ca – accanto ad altre emozioni basilari – molteplici «emozioni miste» (II 335), che attraversano lo spettro fra «amore» e «guerra» in modo quasi cromatico. Analogamente nella ricerca attuale viene considerata un ricettacolo di emozioni sottilmente graduate.¹⁴ Spencer e Darwin correlano le sfumature sottili dell'evocazione emotiva musicale con una difficoltà maggiore di distinzione categoriale, addirittura con un piacere nella percezione di moti emotivi indefiniti di stampo diverso. Diversamente dai richiami di molte specie animali che sono facilmente (de)codificabili, anche le sequenze tonali complesse dei canti di corteggiamento si sottraggono, nelle loro singole parti come nell'insieme, ad un'attribuzione chiara di singoli messaggi (emotivi) o stati d'animo dell'emittente. Analogamente la ricchezza allusiva della musica umana, che richiama gli affetti, non può minimamente essere compresa e decodificata tramite il ricorso alla prosodia verbale e preverbale dell'espressione emotiva.¹⁵ Complessivamente si impone l'ipotesi che la musica si comporti, *sulla base delle sue caratteristiche prettamente musicali*, in modo complementare rispetto alla limitazione alle poche, vaste e chiaramente decodificabili categorie emotive che solitamente caratterizzano l'espressione emotiva puramente vocale.

A questo punto è possibile trovare un nesso fra la tipologia di Krebs e Dawkins dei segnali economici e costosi e la distinzione ad essa correlata di richiami e canti. Pare che il paradigma dell'espressione emotiva vocale dei mammiferi (inclusi i bambini) possa essere equiparato ampiamente allo spettro dei richiami negli uccelli. Ciò significa che questi segnali non sono scelti grazie alla loro elaborazione intrinseca, ma sulla base della loro robustezza (transculturale) e univocità. Nel senso della tipologia di Krebs e Dawkins bisogna supporre che l'e-

¹⁴ Zentner et al., «Emotions Evoked by the Sound of Music».

¹⁵ Scruton, *The Aesthetics of Music*, p. 201.

spresione emotiva umana tramite la voce non si sia evoluta principalmente per scopi competitivi, bensì cooperativi.

Proprio all'opposto sta il canto degli uccelli e la musica umana. Entrambi richiedono un grande impegno melodico, ritmico e temporale e sono dispendiosi per il metabolismo; entrambi soggiacciono ad un'alta varianza individuale e culturale e richiedono molto più studio e esercizio dell'elementare espressione emotiva vocale. Le singole sequenze di queste musiche non permettono – in relazione alla complessità della loro fattezze compositiva – quasi mai un'interpretazione referenziale attraverso la loro riduzione a chiare emozioni basilari. Entrambe le forme musicali corrispondono per questo a tutti i criteri dei «costly signals» e «true songs». Esse lasciano supporre un'origine competitiva. La teoria darwiniana della musica corrisponde a tutte queste conseguenze che possono essere desunte dalla differenza fra le caratteristiche basilari dell'espressione emotiva vocale e l'elaborazione musicale artisticamente elaborata di segnali acustici.

5. LA MUSICA E LA DANZA ESPRIMONO UNA RICERCA DI ALLEATI?

Secondo la riformulazione tipologica di Krebs e Dawkins dei segnali scadenti e costosi c'è da attendersi che i canti impegnativi o altre pratiche estetiche debbano servire sempre per la concorrenza individuale nella spartizione dei beni non condivisibili e non allo scopo della cooperazione sociale. Alcuni rappresentanti dell'ipotesi della sincronizzazione e cooperazione interpretano il canto comune esplicitamente come una «forma modesta e semplice di interazione». Ognuno potrebbe senza grandi «sforzi» (*costs*) inserirsi in un canto comune, mentre contemporaneamente svolge qualche altra attività utile per se stesso.¹⁶

¹⁶ Mithen, *The Singing Neanderthals*, p. 214.

Questa prospettiva sottovaluta il dispendio necessario per l'apprendimento e la memorizzazione di ritmi, armonie e testi specifici per ogni cultura che permettano una partecipazione spontanea. I riti sociali formali non sono da interpretare del tutto come «segnali scadenti» (*cheap signals*). Le danze che vengono eseguite devono essere studiate ed esercitate, gli strumenti musicali devono essere costruiti, intonati e curati e conosciuti attraverso una lunga prassi, i testi devono essere imparati e memorizzati ecc. Sicuramente la musica può essere interpretata in un contesto ritualizzato come una «biotecnologia della formazione di gruppi». ¹⁷ Ma non si tratta sicuramente di linguaggi dai segni semplici e cooperativi. Sembra essere il caso contrario: abbiamo a che fare con delle tecniche costose della cooperazione e coesione.

Alcune vocalizzazioni semplici permettono una duplice attribuzione: all'interno di un gruppo funzionano come «segnali scadenti», per gli esterni possono invece essere costosi, nella misura in cui a prescindere dalla loro semplicità, possano essere difficili da imitare e simulare. Questo è il caso dei "dialetti locali". Già i richiami degli scimpanzé si differenziano per sottili variazioni fonetiche da un gruppo all'altro. I membri di un clan possono distinguere immediatamente fra il proprio gruppo e uno straniero; pare molto difficile simulare acusticamente la falsa appartenenza ad un gruppo. ¹⁸ Analogamente avviene nelle lingue umane. Da una certa età in poi i dialetti e le lingue straniere non possono essere apprese senza acquisire un accento rivelatore. Così la molteplicità delle lingue umane e la varietà dei dialetti assicurano e corroborano l'appartenenza ai gruppi. Sono delle carte d'identità fonetiche

¹⁷ Freedman, «A Neurobiological Role for Music in Social Bonding». Cfr. anche Blacking, *How Musical Is Man?*; Benzon, *Beethoven's Anvil: Music in Mind and Culture*; McNeill, *Keeping Together in Time*.

¹⁸ Cfr. Mitani, «Dialects in Wild Chimpanzees»; Crockford, «Wild Chimpanzees Produce Group-Specific Calls».

difficili da falsificare. Sulla base della lingua umana costituita da parole si danno nuovi tipi di segnali cooperativi «scadenti» che per gli esterni sono difficili da decifrare ed esprimere. Anche espressioni minime fra i membri di un gruppo contengono una grande ricchezza di allusioni condivise, incluse le finzioni ideologiche, che sono utilizzate a fini comunicativi. Gli individui che appartengono ad altri gruppi non possono percepire queste semantiche da *insider* («conspiratorial whispers») anche laddove posseggano il lessico e la sintassi della lingua.¹⁹ E dovrebbero assumere su di sé una notevole mole di studio linguistico e culturale per produrre a loro volta questa forma di messaggi compressi di allusioni subcutanee nella lingua straniera.

Sono queste distribuzioni asimmetriche del dispendio che condizionano la selettività dei segnali costosi per la teoria *costly signal*: gli individui privilegiati nella concorrenza dei segnali sono quelli a cui il dispendio non risulta troppo difficile, semmai abbastanza facile. Se il dispendio per l'espressione simulata e quella "vera" fosse uguale, il segnale costoso non sarebbe particolarmente inimitabile. Un'affidabile segnatura fonetica del gruppo implica, proprio come la produzione di suoni competitiva e sessuale, la possibilità di apprendere la sua varietà. Dall'altra essa non rimarca la differenza individuale nella produzione seduttiva-competitiva rispetto agli individui dell'altro sesso, ma l'appartenenza ad un gruppo, che come comunità sta in concorrenza, conflitto o cooperazione regolata con altri gruppi. L'estensione della teoria *costly signal* ai segnali di coordinamento ha in questo esempio un limite specifico: essa vale solo per la "politica estera" del gruppo, non per la comunicazione interna al gruppo.

¹⁹ Krebs/Dawkins, «Animal Signals», p. 391 e Knight, «Ritual Speech Coevolution», p. 71.

Sulla scia di osservazioni e ipotesi sui primati di Thomas Geissmann,²⁰ i ricercatori Edward H. Hagen, Gregory A. Bryant e Peter Hammerstein sostengono l'ipotesi che la musica umana sia nata come una produzione segnaletica di questo specifico tipo: come messinscena di un gruppo sociale *per un altro gruppo sociale* (ovvero alcuni altri gruppi di potenziali amici o nemici).²¹ Questa teoria dell'«alleanza» si basa su due linee di comparazione:

(1) Svariati primati strettamente imparentati con noi umani mostrano un atteggiamento territoriale. Nella maggior parte dei casi, anche negli scimpanzé, questo è legato a richiami ad alto volume (*pant hoots*). Gli scimpanzé producono, prima e dopo gli incontri ostili, questi richiami chiassosi, a volte associati al tambureggiare sulle radici degli alberi.²²

(2) La seconda comparazione riguarda una linea di animali, che, come gli uomini – addirittura nello stesso periodo e nella stessa nicchia ecologica – si sono evoluti come cacciatori in comunità e spesso si sono suddivisi il bottino: i leoni, i lupi e le iene. Tutti e tre palesano il loro atteggiamento territoriale attraverso dei richiami udibili a grande distanza; i leoni e i lupi anche nella forma di richiami multipli da parte di diversi individui.

In entrambe le linee la vocalizzazione serve all'indicazione della presenza fisica, alla possessività riferita al territorio e alla qualità/forza di un gruppo. Nella maggior parte dei casi questa autosegnalazione è sufficiente per respingere gli intrusi. Essa è perciò una strategia adattiva per potersi assicurare le proprie risorse anche senza la lotta. Secondo questa ipotesi,

²⁰ Geissmann, «Gibbon Songs and Human Music from an Evolutionary Perspective».

²¹ Hagen/Bryant, «Music and Dance as a Coalition Signaling System» e Hagen/Hammerstein, «Did Neanderthals and Other Early Humans Sing?».

²² Arcadi et.al., «A Comparison of Buttress Drumming by Male Chimpanzees from Two Populations», pp. 135-139.

noi uomini avremmo formato un atteggiamento territoriale che era coordinato socialmente e che presumibilmente comprendeva oltre a singoli richiami sequenze sonore più elaborate. Da ciò si sono formate le attività musicali umane. I canti bellici e le danze, che si sono diffuse in ogni cultura, sono l'attestato principale di questa ipotesi. Il fenomeno include tanto il comportamento territoriale, che richiede un'acustica ad ampio raggio, quanto l'esecuzione genuinamente musicale. Gli inni nazionali e i cori dei fans rientrano in questa categoria.

L'etnologia non conosce un equivalente umano dei richiami animali nel proprio territorio che per il leone, il lupo e lo scimpanzé sono simili per tipo, portata e frequenza. Le azioni belliche, che sono frequenti in molte culture tradizionali e che generano degli stati di mobilitazione sociale, sono diverse dal marcamento del territorio. Hagen e Hammerstein sostengono che ai richiami territoriali delle specie comparate sembra mancare la possibilità di essere appresi e la varietà che sono tipiche per la musica degli uccelli e dell'uomo e quindi una delle caratteristiche imprescindibili del concetto di «arte» darwiniano. Per questo gli autori postulano l'esistenza di un'ulteriore pressione adattativa tipica della nostra specie che avrebbe permesso che, a partire dai richiami di routine dei nostri parenti (secondo la linea di discendenza da un lato, e secondo la caratteristica di cacciatori carnivori dall'altro), nascesse la musica umana. Questa caratteristica distintiva sarebbe la tendenza umana a creare *larghe intese fra gruppi diversi*.

Il transfer singolare dell'atteggiamento cooperativo, noto anche fra gli scimpanzé e gli altri primati, all'atteggiamento di cooperazione non solo *all'interno* dei gruppi ma anche *fra* i gruppi rende la vita sociale di molto più complessa. Esso sostituisce i confini chiari dell'*in-group/out-group* attraverso una moltitudine di distinzioni graduali, meno stabili e potenzialmente confuse. In questo contesto diventano importanti non solo le espressioni della propria identità fonetica, ma anche

la segnalazione della capacità di coordinazione di un gruppo. Questo potrebbe avere favorito un processo evolutivo al cui apice stanno i gruppi umani i quali attraverso le loro esecuzioni vocali e teatrali altamente coordinate mostrano ad altri la loro «capacità di allearsi», così come gli uccelli mettono in mostra attraverso le loro arti canore la loro «qualità di accoppiamento» rispetto ad altri potenziali partner sessuali:

Se gli alleati vengono selezionati sulla base di esecuzioni musicali e coreiche – e la qualità di altri prodotti culturali che vengono messi in risalto durante le festività quali i cibi, l'abbigliamento, le opere d'arte – allora ne dovrebbe risultare una “corsa agli armamenti” nella produzione di segnali sempre più convincenti della propria capacità di allearsi. E i potenziali alleati giudicherebbero in modo sempre più discriminante tali segnali. Alla fine di questo processo potrebbe essere nato quel sistema che palesa una vastità di qualità di coalizioni che chiamiamo musica.²³

La motivazione semiotica recita: chi vuole proporre un'alleanza cooperativa dovrebbe dimostrare che è capace di prestazioni cooperative dispendiose. Le esecuzioni musicali complesse che richiedono una preparazione di settimane e di anni e una perfetta sincronizzazione servono in questo contesto come dei predicatori affidabili per delle future prestazioni cooperative nelle alleanze sociali, politiche e militari.²⁴

Per quanto questa argomentazione sia coerente, essa non corrisponde né alla tesi di Darwin sull'ornamento, né a quella di Zahavi sul *costly signal*. Queste non affermano in nessun modo che la qualità canora sessualmente privilegiata sia la *rappresentazione* di una qualsivoglia altra qualità del com-

²³ Hagen/Hammerstein, «Did Neanderthals and Other Early Humans Sing?», p. 10.

²⁴ Hagen/Bryant, «Music and Dance as a Coalition Signaling System», p. 28ss.

portamento e che permetta di fare delle inferenze sulla fedeltà sessuale e sull'impegno cooperativo nell'allevamento della prole. Secondo il modello basilare della selezione sessuale di Darwin e la sua riformulazione da parte di Fisher nella *runaway selection*, basterebbe che le capacità canore venissero tramandate in parte alla prole e che fossero nuovamente privilegiate dalla generazione successiva di scelte femminili.²⁵ E per il «modello dell'indicatore» di Zahavi basta che si palesi un impegno apparentemente inutile senza che vi sia una capacità che metta in luce performativamente o iconicamente un comportamento per il quale l'osservatore dovrebbe privilegiarlo.²⁶

Secondo il modello dell'*alliance quality* la capacità di coordinazione delle esecuzioni musicali dispendiose esprime un valore di *segnale significativo per un altro gruppo*, che viene corteggiato come potenziale alleato. Viene negata espressamente l'ipotesi che la musica contribuisca alla coesione sociale *all'interno* del gruppo di esecutori.²⁷ Il modello di Hagen permette facilmente una lettura contropelo rispetto alle sue posizioni. Se le esecuzioni di fronte agli alleati necessitano di un apprendimento e un esercizio che dura mesi se non anni, l'esercizio *all'interno* del gruppo richiede molto più tempo ed energie delle (ipotetiche) recite in occasione di incontri forieri di alleanze. Per questo il vantaggio all'interno del gruppo di simili pratiche potrebbe essere maggiore rispetto al suo valore rappresentativo ai fini della "politica estera".

È dubbio se le festività foriere di alleanze nelle culture tradizionali siano state o meno uno stimolo per la maggior parte

²⁵ Fisher, *The Genetical Theory of Natural Selection*.

²⁶ A prescindere da ciò una perfetta messinscena musicale potrebbe suggerire anche che gli esecutori sono in grado di utilizzare delle strategie diverse particolarmente efficaci nei confronti del potenziale alleato.

²⁷ Hagen/Bryant, «Music and Dance as a Coalition Signaling System», p. 30.

delle esecuzioni musicali e coreiche. Le fonti citate da Hagen e Bryant non corroborano sufficientemente una tesi quantitativamente significativa in tal senso.²⁸ Giacché le alleanze e le strategie matrimoniali esogame correlano strettamente queste festività per suggellare le alleanze sono contemporaneamente opportunità d'incontro per single e occasioni per festeggiare matrimoni.²⁹ Gli esercizi collettivi di canto, danza e musica nel quadro di ricorrenze non sostituiscono in questa logica la valutazione della «qualità di accoppiamento» individuale attraverso la valutazione della «capacità di alleanza» del clan, ma le esercitano entrambe contemporaneamente.³⁰

6. IL DISPENDIO ESTETICO E LA COOPERAZIONE/COESIONE ALL'INTERNO DEL GRUPPO

Hagen, Bryant e Hammerstein trasferiscono il modello del corteggiamento individuale concorrenziale attraverso segnali costosi, che hanno un effetto accattivante o respingente, dalla dimensione individuale all'interazione fra gruppi sociali. Le loro riflessioni sulla musica non entrano in conflitto con la tassonomia di Krebs e Dawkins che suddivide i segnali in base alle polarità correlate positivamente di *dispendioso-scadente*, *affidabile-inaffidabile* e *concorrenza-cooperazione*. Se si trattasse solo di cooperazioni vantaggiose *all'interno* di gruppi, questa tassonomia non predirebbe una produzione musicale elaborata e un segnale dispendioso sarebbe un investimento sbagliato. Dove invece i gruppi concorrono nel loro insieme per i migliori alleati, l'obiettivo della cooperazione impone una concorren-

²⁸ Kirschner/Tomasello, «Joint Music Making», p. 355.

²⁹ Hagen/Bryant, «Music and Dance as a Coalition Signaling System», p. 40.

³⁰ Hagen/Hammerstein, «Did Neanderthals and Other Early Humans Sing?», p. 10.

za spietata, come nel caso del corteggiamento individuale per il partner sessuale. Perciò le condizioni delle *performances* musicali di grandi gruppi sono conformi alla teoria della produzione di segnali dispendiosi.

Esiste anche un'altra strada per concepire, in modo non contraddittorio, la formazione di produzione di segnali dispendiosi *all'interno* dei gruppi. Le estetiche filosofiche, le teorie rituali, le teorie artistiche etnologiche e le teorie psicanalitiche sulla cultura affermano spesso delle tesi sull'arte che non si lasciano conciliare facilmente con la teoria *costly signal* di Krebs e Dawkins. Secondo questa teoria nella cultura umana le pratiche estetiche dispendiose corroborerebbero non tanto la concorrenza fra gli individui o fra gruppi diversi, bensì favorirebbero la cooperazione sociale e la coesione *all'interno* di un gruppo. Come può essere risolto tale dilemma? Possono forse esistere anche all'interno dei gruppi dei «costly signals» della cooperazione sociale? Ammesso e non concesso che sia così: quali condizioni particolari devono sussistere affinché attraverso le impegnative «arti» estetiche la cooperazione sociale non sia impedita, ma favorita?

La risposta che formuleremo in seguito è la seguente: le pratiche estetiche laboriose possono essere favorevoli alla cooperazione e coesione sociali se l'appartenenza ad un gruppo sociale o ad un certo strato sociale di questo gruppo non è una questione semplice e ap problematica, ma un bene precario, costantemente da avvalorare che richiede impegno, conformità alle norme date ed, eventualmente, anche gravi sacrifici. L'assicurazione di un ordine sociale basato sulla cooperazione è necessaria soprattutto quando:

– l'appartenenza ad un gruppo non si fonda sulla comunanza degli interessi, ma su premesse instabili (conflitti strutturali in base a degli interessi antagonisti, alleanze mutevoli, ascese e discese in graduatorie e gerarchie);

– se nella gestione di questi conflitti ci sono degli spazi significativi per differenze individuali (come non sembra essere il caso negli insetti sociali);

– e se l'elaborazione consapevole di simili conflitti e della propria posizione al riguardo è un fattore determinante della vita sociale, per quanto questa elaborazione possa essere ideologica.

Queste circostanze sono estremamente selettive. L'ultima condizione caratterizza, secondo le conoscenze attuali, soprattutto la navigazione umana attraverso i conflitti egoistici ed individuali ed i comportamenti a favore della socialità. Ed è presumibilmente proprio perché la scena dello spirito e della coscienza umani si è evoluta a fattore motivazionale per il suo atteggiamento che, nel caso particolare della cultura umana, le impostazioni altruistiche non vengono messe alla prova e soddisfatte solo attraverso la validazione di atti concreti. Esistono invece anche delle pratiche simboliche per la creazione, il rafforzamento e quindi anche la verifica della disponibilità ad un atteggiamento conforme al gruppo (in particolare i riti di ogni tipo). Simili pratiche possono, o dovrebbero essere, esteticamente dispendiose; la partecipazione ad esse non avrebbe un valore segnaletico se per i partecipanti fosse «senza aggravii». Alle testé citate condizioni le autodecorazioni, le esecuzioni musicali, le danze e l'utilizzo sovra- o paranormale del linguaggio potrebbero essere delle caratteristiche funzionali di riti sociali nei quali i gruppi rafforzano simbolicamente i propri fondamenti, valori e regole comportamentali.³¹

In un simile contesto il dispendio estetico ha la funzione (ideologica) di associare la coordinazione sociale ad un premio esteticamente piacevole e di renderlo così affettivamente positivo. Il canto, la danza e il suonare assieme implicano

³¹ Irons, «Religion as Hard-to-Fake Sign of Commitment» e Sosis, «Why Aren't We All Hutterites? Costly Signaling Theory and Religious Behavior».

dei processi prolungati di sintonizzazione reciproca e svolgono dunque una funzione altamente cooperativa. Essa provoca, quando è ben eseguita, un piacere causato dal mero funzionamento. Per questo l'impegno estetico che richiede è qualcosa di supplementare e di diverso rispetto alla *rappresentazione* dell'energia sociale che esiste autonomamente e indipendentemente da esso. Esso fornisce, o addirittura è, nella sua *performance* motoria, cognitiva, e affettiva, questo prezioso collante sociale.³² Il fattivo «noi» dell'appartenenza ad un gruppo viene incarnato concretamente (*embodiment*) ed esperito come evento. L'effetto estetico vissuto del «we-ness» stimola, grazie al premio dato da un coinvolgimento piacevole, altri tentativi di coordinazione. Esso favorisce inoltre il passaggio delle azioni simboliche alla quotidianità.

È incerto come l'approccio altruistico del canto e del suonare in comunità possa essere pensato nei termini della teoria *costly signal*. Kirschner e Tomasello non vedono nella musica un segnale dispendioso, bensì uno *strumento* bioculturalmente evoluto foriero di coesione sociale.³³ Essi pensano primariamente alla sintonizzazione vocale fra madre e figlio e alle forme semplici di far musica insieme. In questi casi i toni non “segnalano” un'eccellenza competitiva dei musicisti che cooperano, ma sono mezzo o strumento per *produrre*, grazie all'azione musicale, una sintonizzazione reciproca – a prescindere dai segnali ulteriori che i musicisti che suonano insieme possano produrre.

Quando però si tratta di spiegare l'enorme varietà culturale e soprattutto l'enorme dispendio richiesto dall'apprendi-

³² Roederer, «The Search for a Survival Value for Music»; Huron, «Is Music an Evolutionary Adaptation?»; McNeill, *Keeping Together in Time*. Delle evidenze sperimentali per l'ipotesi della *social cohesion* sono fornite da: Wiltermuth/Heath, «Synchrony and Cooperation»; Schögler/Trevarthen, «To Sing and Dance Together»; Kirschner/Tomasello, «Joint Music Making»; Anshel/Kipper, «The Influence of Group Singing on Trust and Cooperation».

³³ Kirschner/Tomasello, «Joint Music Making», p. 355.

mento, dalla tecnica degli strumenti e dalla manualità sotteso alla musica, non basta ridurre la musica ad un utile strumento di coordinazione sociale. Se ne ricava tutt'al più una condizione che somiglia alla distinzione fra richiami e canti. I richiami coordinati che non hanno una funzione nella competitività all'interno del gruppo devono essere semplici e univoci per non mettere a repentaglio i vantaggi ottenibili attraverso un eccessivo dispendio di energie. Lo stesso vale per le forme semplici del cantare e suonare insieme. Se la musica non fosse che un semplice «strumento» di coesione interna del gruppo non sarebbero state create quelle formidabili opere musicali che Darwin ha formalmente comparato con gli elaborati «songs» degli uccelli. Per creare simili opere c'è *anche* bisogno di meccanismi di competizione e questi sono motivati meglio dalla teoria *costly signal* che da quella che li concepisce come «richiami» e «utensili».³⁴ A prescindere da queste considerazioni, anche i segnali sessuali dispendiosi hanno una funzione strumentale diretta nella misura in cui inducono nel partner corteggiato una disponibilità all'accoppiamento (che è pur sempre una sintonizzazione sociale).

L'esercizio delle religioni, che pare essere una caratteristica transculturale delle culture umane, corrisponde alle teorie qui esposte delle attività esteticamente dispendiose. Le religioni, che promettono ogni bene possibile senza chiedere niente in cambio non vengono evidentemente prese sul serio. Da nessuna parte si sono potute affermare stabilmente. Invece le religioni che sono cognitivamente, emotivamente ed economicamente impegnative riducono il livello di conflittualità di una società, sostengono i valori condivisi e i codici etici ed elargiscono o promettono premi in cambio dell'appartenenza e la partecipazione. L'adorazione religiosa di esseri superiori con-

³⁴ Wilson, *Sociobiology*, p. 561.

tiene inoltre uno scenario che somiglia direttamente al corteggiamento sessuale e che, in quanto tale, sollecita l'impegno estetico: gli dei vengono corteggiati, come i partner sessuali, per ottenere i loro favori (in questo caso: benevolenza, grazia, aiuti) mediante molti e diversi segnali dispendiosi (una dimostrazione ripetuta, spesso disciplinata e lunga della propria venerazione, del giuramento di fedeltà e del sacrificio).

Il fenomeno della religione evidenzia il rovescio di ogni promozione esteticamente corroborata di coesione e cooperazione sociale. Lo stesso gruppo sociale che con grande dedizione afferma l'amore condiviso per i "propri" dei e che così facendo rafforza la propria coesione interna può rivolgersi minacciosamente, con una motivazione e un'efficienza analoghe, nei confronti di altri gruppi sociali che venerano altre divinità usando pratiche distinte. La cooperazione e la coesione interne si accompagnano di regola con un potenziale aggressivo e con tendenze aggressive verso l'esterno. I miti corroboranti la socialità, i riti di iniziazione, dell'appartenenza e della partecipazione che determinano e rafforzano una spaccatura fra l'atteggiamento *in-group* e *out-group* hanno probabilmente provocato nella storia dell'umanità più violenza che le arti della sessualità competitiva. Alle pratiche estetiche che corroborano la socialità coordinata non può essere affibbiata una superiorità morale o un maggior grado di civilizzazione o di nobiltà rispetto alle competitive e individualistiche espressioni dell'aspetto, del canto e della danza nel contesto della selezione sessuale.³⁵

³⁵ Si confronti l'appunto sarcastico di Miller: «La concorrenza del gruppo sostituisce la logica dell'omicidio con quella del genocidio. Nessun progresso morale. I modelli delle selezioni delle comunità non sono solamente narrazioni di legami caldi e accoglienti all'interno di gruppi; essi devono essere anche racconti di come questi caldi e accoglienti gruppi superano e annientano altri gruppi, che non trascorrono lo stesso tempo con le danze attorno al falò». («Evolution of Human Music through Sexual Selection», p. 351). Vedi anche la critica di Pinker all'ipotesi della *social cohesion* («Towards a Consilient Study of Literature», p. 173ss.).

La riflessione onnicomprensiva delle arti e dei riti religiosi di Ellen Dissanayake trascura di tenere conto in misura sufficiente del potenziale di violenza delle pratiche estetiche e religiose che stimolano la socialità. Solo per questo può tenere distinti i rituali e l'elaborazione estetica dai competitivi meccanismi di *display*. L'impegno del «making special» dovrebbe, secondo Dissanayake, bastare da solo come indicatore dell'importanza del bene comune.³⁶ Non risulta chiaramente perché questa preoccupazione condivisa e foriera di socialità dovrebbe condurre all'estremo impegno estetico, finanziario e fisico e in che misura lo sforzo apparentemente non competitivo dovrebbe essere adattivo.

Una diagnosi delle strutture conflittuali che sono alla base di tutti i riti e delle religioni e all'interno dei gruppi rinvia invece immediatamente a vantaggi *diversi* e quindi a elementi competitivi che sono legati all'esistenza delle religioni e dipendenti dalle variabili dello status sociale e dagli interessi sociali. Le religioni, i miti sociali e i mondi simbolici che vengono condivisi dai gruppi e che quindi ostacolano il potenziale di conflittualità degli interessi individuali non favoriscono in egual misura il benessere dei membri del gruppo. Alcuni individui ne traggono dei vantaggi maggiori di altri. Questo vale soprattutto per quelli che in date condizioni sociali detengono il potere politico, sociale ed economico e per sciamani, preti e gli altri detentori del potere religioso. Ne consegue che la promozione della cooperazione e della coesione sociali non stanno, perlomeno in questi casi specifici, che sono legati alla cognizione simbolica e alla complessità delle strutture sociali umane, solo dalla parte dell'egoismo dei geni quale livello autonomo di meccanismi evolucionistici collettivi. Al contrario: i sistemi di pensiero simbolici e gli oggetti che possono

³⁶ Dissanayake, «The Arts after Darwin», soprattutto p. 258.

essere condivisi da un gruppo possono essere a loro volta pensate come delle forme sociali che servono in ultima analisi a complesse strategie di «massimizzazione della fitness» egoistica (o che perlomeno abbiano avuto questa funzione). L'ipotesi neodarwiniana che l'evoluzione passi solo attraverso la selezione individuale e che qualcosa come una «selezione di gruppo» sarebbe un semplice fantoccio, non coglie nel segno, se è vero, com'è vero, che i meccanismi sociali della coesione del gruppo favoriscono a loro volta le differenze sociali e individuali. Proprio questo è implicato dalla teoria qui esposta.³⁷

Inoltre con la teoria di Dissanayake di una «preoccupazione» condivisa per il bene comune non si può rispondere alla domanda sul perché le arti si evolvano spesso molto più dinamicamente dei dogmi religiosi e dei riti. Questo vale anche per le opere d'arte prodotte per gli spazi religiosi e i riti. È discutibile se questa differenza possa essere compresa senza un momento decisamente competitivo fra opzioni artistiche antagoniste, fra i loro relativi mecenati o fra le religioni in competizione.³⁸

³⁷ Cfr. i tentativi di David Sloan Wilson di trovare all'antiquato concetto di selezione di gruppo una collocazione concettuale in un modello a più livelli. Vedi soprattutto Wilson, *Darwin's Cathedral*.

³⁸ Si possono addurre altri quattro limiti della teoria di Dissanayake: (1) Le arti decorative e visuali, che sono state trattate approfonditamente da Darwin, sono considerate da Dissanayake in modo fugace. In generale la critica all'ipotesi della *sexual-selection* risulta molto superficiale e non fa mai riferimento alle posizioni di Darwin stesso, ma solo alla sua variante neodarwinistica. (2) Un momento centrale dell'estetica kantiana e di molti altri – il momento della valutazione («il giudizio estetico») – viene congedato con poche annotazioni sul valore limitato del predicato «bello». (3) A ciò corrisponde lo spostamento dalla prospettiva della ricezione a quella della produzione, ovvero dell'«artifying»; al contrario il potere evolutivo della preferenza estetica è stato pensato da Darwin, Dawkins e l'estetica classica in poi primariamente dalla prospettiva della «scelta» («giudizio») dell'osservatore. (4) E per finire, le differenze fondamentali delle singole arti vengono vanificate attraverso il riferimento al concetto multiuso di «making special».

Dall'analisi kantiana del giudizio estetico si apre una prospettiva di filosofia trascendentale sul rapporto fra ricezione estetica e «sensus communis». ³⁹ Il giudizio che qualcosa sia bello è nell'analisi di Kant soprattutto un atto sociale linguistico: un'implicita pretesa ⁴⁰ rivolta agli altri di provare lo stesso e una richiesta di esprimerlo. Conseguentemente i giudizi estetici implicano e favoriscono una «comunicabilità generale», ⁴¹ una specie di surf sulle stesse linee d'onda senza la necessità di condividere determinati concetti, valori e interessi. Kant fa un passo oltre: il giudizio estetico implica come effetto della sua stessa forma – nota bene, senza che vengano propagati dei valori concreti come contenuti proposizionali – una indiretta e latente evocazione di idee morali e le ammanta con un'efficace prossimità sensoriale. ⁴²

La correlazione della filosofia trascendentale del giudizio estetico, del *sensus communis* con la promozione degli orizzonti etico-sociali ha un suo pendant nelle riflessioni evolucionistiche che si interrogano sulla funzione delle pratiche estetiche all'interno di complessi mondi sociali. Anche i nostri più stretti parenti, i primati non-umani, regolano i problemi dell'ingiustizia della distribuzione all'interno dei gruppi soprattutto attraverso la gerarchia e la violenza – e limitatamente a situazioni in cui c'è la presenza fisica. Durante l'assenza fisica degli animali dominanti le strutture di potere decadono rapidamente e vengono sostituite da tentativi opportunistici di trarre vantaggi da questa assenza. Per poter stabilizzare i gruppi sociali con un elevato numero di membri in modo che la numerosità sia un vantaggio per la cooperazio-

³⁹ Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, pp. 213 e 238.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 211.

⁴¹ *Ibid.*, p. 217.

⁴² Cfr. la definizione di Kant del bello come «simbolo della eticità» (*Ibid.*, p. 351) e del sublime come «necessità» di pensare la legge morale (*Ibid.*, p. 268).

ne e la suddivisione del lavoro vengono utilizzate delle soluzioni che non dipendono dalla presenza fisica costante dei detentori del potere. Si utilizzano, per dirla altrimenti, i sistemi di mediazione simbolica.

I mezzi simbolici di superamento dei conflitti e di promozione della cooperazione sociale necessitano delle particolari capacità cognitive dell'uomo (uso simbolico, linguaggio). L'ipotesi che le canzoni, i miti e le narrazioni siano delle sottospecie dei meccanismi di *social cohesion* delle culture umane, è quindi in linea di massima conforme con l'ipotesi del «cervello sociale» (*social brain*). Secondo quest'ultima la grandezza del cervello umano si sarebbe evoluta per sostenere le esigenze della cooperazione e coesione sociale in grandi gruppi con intrinseci conflitti d'interessi e una complessità notevole nelle alleanze di potere. Poiché queste strategie non sono pensabili senza le particolari capacità cognitive dell'uomo, la dipendenza della socialità umana dalle strategie di risoluzione della conflittualità simbolicamente mediate corrisponde a una regola generale osservata presso i primati: la grandezza del gruppo sociale e la complessità dell'organizzazione sociale correlano positivamente con la grandezza relativa (relativa al volume totale del cervello) della neocorteccia, ovvero la parte più giovane del nostro cervello.⁴³

La partecipazione ai sistemi di credenze comunitarie, ai riti esteticamente elaborati e agli oggetti simbolici è, dal punto di vista dell'autoregolamentazione della complessità sociale, una prestazione eccelsa della distensione dei conflitti e della coordinazione mediata simbolicamente.⁴⁴ Essa contribuisce ad evitare che la concorrenza di tutti contro tutti per le risorse reali come il cibo, i territori, i partner sessuali, la prole ecc. non

⁴³ Dunbar, *The Human Story*, p. 71.

⁴⁴ Girard, *Das Heilige und die Gewalt*; Gans, *Originary Thinking*; Coote/Shelton, *Anthropology, Art, and Aesthetics*.

annienti i possibili vantaggi che possono nascere dalla cooperazione sociale. Come ha notato Freud, la creazione di ideali simbolici e di oggetti di culto divinizzati permette anche ai meno fortunati di identificarsi (narcisisticamente) con la propria situazione e addirittura con la cultura dominante. Essi agiscono sul piano culturale come «pacificatori». ⁴⁵ I referenti immaginari a cui si crede e gli oggetti simbolici che tendenzialmente possono essere “acquisiti” da tutti allo stesso modo – mettendo in larga misura fra parentesi la concorrenzialità – favoriscono quindi la creazione e il mantenimento delle capacità di cooperazione dei gruppi (l’effetto «we-ness»). ⁴⁶ Simili prestazioni delle pratiche religiose sono spesso accompagnate e corroborate dall’attivazione dei meccanismi di piacere in modo tale che, nonostante l’impegno cognitivo e materiale richiesto, ci sia un loro reclutamento ai fini sociali dei riti (l’ipotesi di Marx dell’«oppio del popolo»). ⁴⁷

Dunque i canti e le danze eseguiti durante i riti hanno – per dirla con Aristotele – una funzione catartica. Essi riducono lo «stress» strutturale e individuale, che è inesauribile nelle strutture sociali complesse aventi un’iniqua distribuzione del potere e delle risorse e gerarchie e alleanze fondamentalmente instabili. Senza la sua periodica rielaborazione non potrebbe essere mantenuto o ristabilito un livello adeguato di cooperazione e coesione. Dissanayake ha legato questa funzione delle arti alla funzione protomusicale della comunicazione madre-figlio che riduce lo stress e rafforza il legame sociale. ⁴⁸ Le fruizioni artistiche più individualizzate ereditano eventualmente queste due fonti della funzione di diminuzio-

⁴⁵ Freud, *Die Zukunft einer Illusion*, p. 147ss. Cfr. anche Neumann, *Funktionshistorische Anthropologie der ästhetischen Produktivität*, pp. 163-165.

⁴⁶ Wilson, *On Human Nature*, pp. 169-193. Delle analoghe argomentazioni sull’utilità del credo religioso si trovano da allora in molti studi.

⁴⁷ Dunbar, *The Human Story*, pp. 168-200, soprattutto pp. 172-174.

⁴⁸ Dissanayake, «The Arts after Darwin», soprattutto pp. 254-258.

ne dello stress da parte delle arti.⁴⁹ Essa è un elemento centrale del paradigma della funzione evolucionistica orientato verso la «coesione sociale».

I primati non-umani non possono essere indotti, neppure con notevoli sforzi, ad adeguarsi nel movimento o nelle vocalizzazioni ad un ritmo predeterminato. Gli uomini lo riescono a fare senza sforzo già dall'età infantile. Sono all'interno dei primati gli unici che si possono adeguare nel movimento e nei suoni in modo flessibile a dei ritmi e metri prestabiliti. *Homo sapiens* è anche un *homo metricus*. È improbabile che queste facoltà siano nate per offrire unicamente un nuovo palcoscenico per le differenze individuali in competizione.⁵⁰ Le capacità di sincronizzazione altamente variabile nei movimenti corporei e nel canto potrebbero essere una premessa centrale dei meccanismi di coesione sociali incarnati.

7. LA RELIGIONE, LE IDEOLOGIE E LE ARTI

La teoria del *sensus communis* delle pratiche estetiche coincide, nella sua variante della *social cohesion*, con l'opinione in passato ampiamente diffusa che l'arte sia nata come «rafforzatore di un messaggio» (*message reinforcement*) della religione e delle ideologie politico-sociali.⁵¹ Relativamente ai meccani-

⁴⁹ Cfr. Trehub, «Human Processing Predispositions and Musical Universals», soprattutto p. 440; Eibl, *Animal poeta*, pp. 13, 23, 314-317; Mithen, *The Singing Neanderthals*, p. 98ss.

⁵⁰ Brown et al., «An Introduction to Evolutionary Musicology», p. 17; Geissmann, «Gibbon Songs and Human Music From an Evolutionary Perspective», p. 118; Molino, «Toward an Evolutionary Theory of Music and Language»; Richman, «How Music Fixed 'Nonsense' into Significant Formulas: On Rhythm, Repetition, and Meaning»; Merker, «Synchronous Chorus and Human Origins»; Freedman, «A Neurobiological Role of Music in Social Bonding».

⁵¹ Eibl-Eibesfeldt, *Human Ethology* e Dissanayake, «'Making Special' – An Undescribed Human Universal and the Core of a Behavior of Arts».

smi inerenti alle pratiche estetiche, ciò può essere spiegato nel seguente modo: nella misura in cui le rappresentazioni estetiche, soprattutto quelle funzionali, favoriscono i «suspension of disbelief» (Coleridge)⁵² – ovvero che nel contesto delle narrazioni impariamo a credere (almeno temporaneamente) a degli esseri che non esistono – esse sono cooptabili per tutte le pratiche sociali del *far credere*, quindi dell'implementazione degli schemi emotivi sociali e degli orizzonti immaginari che attraverso la loro capacità di dirigere le emozioni e motivazioni forniscono un collante dei gruppi sociali. Già Edmund Burke aveva postulato che, malgrado la differenza nei gusti, ci debbano essere dei momenti forti di preferenze unanimemente condivise, affinché le nostre «passioni» («passions») possano essere canalizzate e sincronizzate. Altrimenti «la normale coerenza della vita» non potrebbe essere mantenuta.⁵³

Le opere d'arte hanno fornito e forniscono dei servizi incommensurabili per la costruzione di un immaginario sociale, politico e metafisico atto a essere condiviso. Sono specializzate a risvegliare l'interesse e a creare coinvolgimento.⁵⁴ Esse sono, diversamente dagli dei e anche dai valori morali astratti e dalle ideologie politiche, concretamente visibili e/o udibili e diversamente dagli oggetti quotidiani non sono monouso, ma contengono la promessa di un valore eterno e di un desiderio sempre nuovo di essere fruiti. Come decorazione di luoghi sacri, come strumenti di riti sacri, come canti e danze tradizionali, sono inoltre un bene culturale comune o perlomeno condivisibile. Sicuramente ci sono delle differenze notevoli nel possesso delle opere d'arte preziose e quindi nelle correlazioni fra lo status sociale e le preferenze estetiche nel senso di Bour-

⁵² Coleridge, «Biographia literaria 2», p. 6.

⁵³ Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, p. 11.

⁵⁴ Boyd, «Evolutionary Theories of Art».

dieu.⁵⁵ Tuttavia gli oggetti e le pratiche estetiche sono condivisibili e comunicabili in modo diverso dalle risorse il cui controllo possibilmente esclusivo rappresenta la solita moneta della teoria evuzionistica, ovvero i viveri e i partner sessuali. La comunità e la società sono, secondo la teoria kantiana del *sensus communis*, la comunità e la società di coloro che condividono certi giudizi estetici e che sporadicamente li comunicano. Questa tesi non vale solo per i fenomeni odierni della coesione (e distinzione) favorita dalla moda e dalla musica nelle subculture giovanili, ma probabilmente già per l'origine delle arti.

La tesi del *message-reinforcement* suggerisce per il rapporto fra messaggi religiosi, politici e morali e il loro rafforzamento tramite le arti tre letture: (1) I messaggi sono il fatto primario e le arti sono nate come supplementi successivi atti a favorire la distribuzione e l'accettazione di questi messaggi (2) le elaborazioni estetiche coesistono con i messaggi religiosi, politici o morali (3) le elaborazioni estetiche sono più antiche dei messaggi religiosi e costituiscono le premesse necessarie per il loro successo.

Un confronto sulla base della teoria evuzionistica privilegia la terza lettura. Le vocalizzazioni coordinate negli uccelli, negli scimpanzé «belligeranti» e nelle altre specie sono evidentemente più antiche di ogni contenuto simbolico e dell'interpretazione di simili meccanismi di coordinamento motorio-affettivo. Questo portato archeologico indica per le culture umane una priorità delle pratiche estetiche rispetto a quelle religiose. Le arti non-figurative e dell'autodecorazione sono indubbiamente prodromiche alle pratiche religiose. E nella misura in cui le religioni non sono solo riti, ma anche «grandi narrazioni», dipendono in gran parte dalla capacità di narrare dell'uomo. Il suo primo ambito di utilizzo non può sicuramente essere stato la religione.

⁵⁵ Bourdieu, *La distinzione*.

Cercare nella religione l'origine delle arti mi pare essere un'attività senza sbocco fino a quando non ci saranno degli indizi inconfutabili che le religioni abbiano preceduto le arti. Nella prospettiva della tesi della *social cohesion* potrebbe essere più probabile interpretare queste due forme universali dello spirito umano come elementi differenti, che saltuariamente sono collegati a forme di produzione ed elaborazione di oggetti, figure, spazi, azioni, valori e narrazione che sono mediati simbolicamente, recepiti in comunità e venerati.⁵⁶

Se invece si restringono i criteri per le arti umane, i dati archeologici potrebbero essere interpretati anche come prove di una genesi contemporanea delle arti e delle religioni. Conard⁵⁷ definisce «l'uomo culturalmente moderno» sulla base dei ritrovamenti archeologici che testimoniano la co-esistenza negli ultimi 40.000 anni delle seguenti caratteristiche: le tecnologie differenziate create dalla pietra e altri materiali organici; una produzione altamente elaborata di oggetti ornamentali, tridimensionali e artigianali; l'arte figurativa; la musica strumentale così come l'evidenza diffusa di sepolture lussuose e quindi di sistemi religiosi. Questo coacervo di caratteristiche è temporalmente delimitato. Secondo il sapere archeologico attuale non era presente 80.000 anni fa. A quel tempo le tecnologie (1) erano meno differenziate e raffinate (2) la decorazione corporea era limata alla colorazione e all'applicazione di oggetti naturali perforati (3) l'arte figurativa e (4) gli strumenti musicali non sembrano essere ancora presenti; e (5) gli indizi di pratiche religiose sono limitati e incerti. Queste fasi archeologicamente documentate della cultura umana potrebbero suggerire la conclusione che le arti figurative, la musica strumentale e i riti religiosi si siano sviluppati e diffusi nello stesso periodo.

⁵⁶ Dissanayake, «The Arts after Darwin», p. 257.

⁵⁷ Conard, «A Critical View» e «Cultural Evolution in Africa and Eurasia during the Middle and Late Pleistocene».

Se si volesse invece interpretare questa genesi coeva anche come concatenazione causale, i dati archeologici oggi a disposizione potrebbero sostenere la lettura di un'evoluzione parallela delle arti e religioni. Il confronto delle fasi temporali che ne sta alla base palesa però due notevoli lacune per una prospettiva evuzionistica sulle arti umane:

(1) La musica vocale e la danza, i testimoni più antichi per le arti estetiche evolute trovati da Darwin non vengono assolutamente contemplati. La ragione è semplice: non ci sono delle fonti archeologiche primarie delle arti performative che non lasciano tracce di oggetti. E delle fonti indirette nelle testimonianze scritte o dipinte si trovano solo molto più tardi e quindi non documentano il lasso di tempo evolutivamente rilevante. Visto che le «arti» estetiche degli uccelli e degli altri animali sono in regola delle pure arti performative, l'ipotesi darwiniana prospetta che anche le arti umane si siano evolute come arti performative molto prima che si siano creati e utilizzati monumenti plastici e strumenti musicali duraturi. L'archeologia non può né sostenere né smentire questa ipotesi fino a quando non riuscirà a scovare delle tracce oggettuali delle arti non-oggettuali. Per il momento questo non pare possibile per i tempi remoti. Una prospettiva sulle correlazioni fra arti estetiche e religione che si basa solo sull'archeologia patisce una miopia sistematica su questo punto determinante.

(2) Le arti umane più antiche della decorazione del corpo, quali la colorazione della pelle, l'applicazione di decorazioni fatte di oggetti naturali perforati, sono archeologicamente e etnologicamente ben documentate e più antiche delle testimonianze per le arti figurative, degli strumenti musicali e delle religioni. Proprio per questa ragione le arti molto antiche dell'autoabbellimento, che corrispondono al paradigma darwiniano della predilezione sessuale, non giocano un ruolo fondamentale nell'elenco delle caratteristiche della modernità culturale di Conard. Esso si orienta verso le nuove caratteri-

stiche, ovvero le nuove modulazioni di caratteristiche più antiche nate 40.000 anni fa. Per la questione annessa su come le arti figurative e le pratiche religiose siano legate evolutivamente alle pratiche più antiche della distinzione sessuale e sociale attraverso le arti decorative («l'ornamentazione»), non ci si deve attendere per ora delle risposte dall'archeologia. L'archeologia può documentare il semplice fatto che gli oggetti ornamentali abbiano fatto tradizionalmente parte del corredo funerario. Tuttavia la questione sul nesso profondo fra le usanze religiose e le estetiche dell'autodecorazione non può essere risolta con i soli strumenti dell'archeologia.

A conti fatti alla religione non può essere attribuito il nesso causale alla base della genesi delle arti.⁵⁸ Pare che le religioni abbiano fatto delle più antiche arti estetiche dell'autodecorazione un nuovo utilizzo (ad esempio nell'ornamentazione degli sciamani o dei preti, dei luoghi religiosi e di altro ancora). Questo utilizzo può essere stato un fattore importante per l'evoluzione successiva delle arti, ma non porta in nessun caso all'equivalenza funzionale della ricezione delle arti con le pratiche religiose. I riti religiosi e le narrazioni non vengono solo esercitati, ascoltati e creduti insieme; essi creano, in modo inatteso rispetto a queste premesse, una riserva di *sentimenti collettivi*, che nella prassi religiosa costituiscono una delle loro «effervescenze» (Durkheim).⁵⁹ Le canzoni non religiose e le narrazioni possono diventare un "bene" comune di molti individui, senza trasportare e attivare dei sentimenti genuinamente collettivi. Ogni persona può collegare ad una canzone, un quadro, una narrazione delle esperienze e sentimenti altamente individualizzati. La possibilità di condivisione nella ricezione non è necessariamente legata alla condivisione degli ideologi come è il caso nelle pratiche religiose e politiche.

⁵⁸ Dunbar, *The Human Story*, p. 189 e Nettle, *The Study of Ethnomusicology*.

⁵⁹ Durkheim, *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*.

Le opere d'arte che non collaborano alla religione, dischiudono quindi uno spazio *a sé stante* di partecipazione foriera di socialità. Questo spazio *non* è fondamentalmente una funzione di sentimenti e ideologemi collettivi (sebbene le opere d'arte ne siano raramente scevri). Esso permette una forma di partecipazione astraendo dall'agenda collettiva, che appiana le differenze, o addirittura in opposizione ad essa. Le opere d'arte permettono contemporaneamente le seguenti tre attività: la radicale individuazione dell'esperienza estetica, la condivisione nella ricezione ed un coinvolgimento nei processi sociali della valutazione («i giudizi estetici») e dell'interpretazione, che determinano a loro volta il ruolo e la collocazione degli individui nella rete della comunicazione sociale.

8. COMUNICAZIONE, CONDIVISIONE, PARTECIPAZIONE VS. CONCORRENZA ESTETICA

Le «arti» della seduzione sessuale, esercitate da innumerevoli esseri viventi, presentano ad un pubblico preciso (il potenziale partner sessuale) degli ornamenti e delle prestazioni esclusivi che non sono separabili dal corpo individuale al fine di indurre fra chi mette in mostra e chi valuta il più esclusivo dei rapporti, ovvero la copula. La distanza delle arti umane da questo modello diventa più percepibile quando si considera che le opere d'arte sono destinate alla condivisione sociale; nel caso dei riti la condivisione della produzione *e* della ricezione, in altri casi tendenzialmente di una ricezione comune. Probabilmente questo non vale ancora per le opere d'arte visive presumibilmente più antiche, ovvero le coloriture e gli ornamenti portati sul proprio corpo. Anche le plastiche e le pitture più antiche erano probabilmente delle proprietà individuali socialmente discriminanti. Diverso è il caso di come canzoni, danze, miti e altre narrazioni sono condivisi nelle culture uma-

ne. Queste opere d'arte non sono entità singole nel tempo e nello spazio. Esse permettono attraverso il loro *status di oggetto virtuale* un ampio raggio di condivisione sociale. Lo stesso vale per il conio estetico dell'architettura di molti luoghi pubblici e per la decorazione di luoghi sacri. Anch'essi sono tendenzialmente un bene pubblico (nella percezione) di tutti i fruitori e visitatori.

Lo scenario della selezione sessuale viene scardinato laddove si combini lo status di oggetto, la separazione delle arti umane dal corpo e quindi la differenza che diventa possibile fra produttore e fruitore con la condivisione delle opere artistiche nella ricezione. Ne consegue che *la condivisione sociale degli oggetti estetici (virtuali e reali) nella ricezione è una caratteristica distintiva elementare delle pratiche estetiche umane*. Probabilmente non ha ottenuto l'attenzione necessaria perché è così evidente da sembrare triviale.⁶⁰ Le pratiche e gli oggetti di questo tipo sono condivisibili e alleviano la concorrenza per le risorse non condivisibili o perlomeno non socializzabili. Di solito i partner sessuali non possono essere condivisi, perlomeno finché ne va della prole. Le risorse alimentari permettono tutt'al più un consumo cooperativo e partecipato, ma non tutti gli individui in concorrenza possono consumare contemporaneamente o in successione le cibarie a disposizione. Proprio questo è possibile nella ricezione delle prestazioni e degli oggetti estetici. Questi non sono consumati in una volta sola, ma imprecisate volte e possono essere in linea di massima "consumati" da tutti i membri di un gruppo.

Cheché siano le forme e i contenuti di un tale nutrimento dello spirito e dei sensi, già la loro basilare condivisione e la possibilità di una fruizione multipla nella ricezione dona ai gruppi sociali una risorsa preziosa. Quest'ultima offre accanto

⁶⁰ Gans, *Originary Thinking*.

alla lotta per il controllo esclusivo del cibo, del territorio, dei partner sessuali ecc. un *tertium datur*. Essa migliora già grazie alla propria particolare qualità ontologica la possibilità della comunicazione e della compattezza sociali.

Come denominatore unico per entrambi i modelli spicca la delimitazione o l'evitamento del perseguimento violento dei propri scopi. La selezione sessuale secondo le preferenze estetiche limita, secondo Darwin, la conquista violenta di partner sessuali («law of battle») e ha quindi degli effetti civilizzatori. La condivisione di canzoni, narrazioni e danze innalza analogamente le occasioni di cooperazione scerve da violenza o perlomeno con poca violenza. La teoria idealistica della soluzione pacifica ed estetica dei conflitti, addirittura della «conciliazione», assolutizza questo aspetto, sebbene in modo acritico. Essa trascura sia l'eredità competitiva della dimensione estetica stessa, sia la circostanza che i comportamenti, che all'interno di un gruppo migliorano le possibilità di coesione e cooperazione, aumentano anche il potenziale di aggressività nei confronti di terzi.

Se si concorda con la tesi di Darwin sulle pratiche dell'autodecorazione che originariamente avevano natura sessuale, si può supporre anche un loro cambio di funzione in relazione ad un aumento della differenziazione sociale. Più i grandi gruppi sociali presentano una differenziazione interna e le risorse vengono impegnate per oggetti ornamentali, più probabile è che le pratiche di autodecorazione non servano solo per la distinzione individuale nel contesto della selezione sessuale, ma anche per la distinzione sociale secondo il rango, la classe, il ruolo ecc. Gli *status symbol* sono, da un lato, competitivi come i segnali estetici nel modello dei *displays* sessuali: essi mirano alla distinzione da altri sottogruppi sociali. Dall'altro favoriscono la compattezza all'interno dello stesso gruppo sociale. Il segnale sessuale e competitivo risulta avere un duplice carattere sociale. Questo segnale fa contempo-

raneamente ricorso alle funzioni competitive e cooperative. Il catalizzatore di questo cambiamento di funzione è meno la modificazione delle pratiche estetiche stesse quanto la differenziazione del campo sociale nel quale operano.

Un'analogia differenziazione in polarità che si oppongono, ma che spesso interagiscono, si determina quando le pre-simboliche «arti» del corteggiamento sessuale (i canti, le danze) nell'uomo creano un connubio con il linguaggio e le altre forme di rappresentazione simbolica. La retorica persuasiva sottende principalmente la continuazione delle arti agonali/competitive a servizio degli interessi individuali. L'elaborazione retorica mira all'ottenimento di vantaggi attraverso il maggiore potere di persuasione della «bella» eloquenza. Anche le opere d'arte entrano in competizione per l'attenzione e il favore del pubblico: vogliono essere viste, ascoltate, cantate, amate, ammirate, venerate, preferite ad altre, possibilmente acquistate – e questo sempre di nuovo. Il riconoscimento sociale, la disseminazione e la sopravvivenza «memetica»⁶¹ sono analoghi al vantaggio sessuale attraverso la «bellezza».

D'altro canto il linguaggio non si è evoluto solo come strumento di potere manipolatorio ma anche come possibilità di cooperazione e coordinamento sociali.⁶² Il contributo del linguaggio rivolto ai neonati che fortifica il legame fra madre/genitore e bambino lo conferma, proprio come il linguaggio che supporta le pratiche sociali collaborative e la sincronizzazione cognitiva e affettiva dei gruppi attraverso le narrazioni comunemente accolte e/o le canzoni cantate insieme. Le stesse opere d'arte, che in analogia alla ruota del pavone concorrono per l'attenzione e il favore del pubblico, possono, dall'altra, grazie al loro successo e alla loro diffusione, collaborare alla costruzione di orizzonti culturali condivisi e quindi essere

⁶¹ Dawkins, *Das egoistische Gen*, pp. 304-322.

⁶² Tomasello, *Ursprünge der menschlichen Kommunikation*.

(anche) foriere di coesione. Questo secondo vettore funzionale non è consentito alla ruota del pavone, perlomeno non fra i pavoni stessi. Infatti la ruota del pavone favorisce sempre solo il successo riproduttivo degli individui.

9. AL DI LÀ DELLE DICOTOMIE: LE MOLTEPLICI COINCIDENZE FRA IL DISPENDIO ESTETICO COMPETITIVO E COOPERATIVO

I riti di corteggiamento sessuali si sono evoluti per permettere a singoli individui di prevalere su altri. I riti sociali legano invece il successo dell'azione individuale strettamente alle aspettative normative, ai codici affettivi e agli schemi comportamentali cooperativi che tendenzialmente sono condivisi da tutti i membri di un gruppo sociale. Ad un esame più attento i confini fra i due tipi di dispendio estetico diventano porosi. I riti sociali offrono molteplici occasioni per ammantarsi con delle pratiche di ornamentazione sessuali. Qualsiasi pittura e decorazioni del proprio corpo – il classico messaggio dei segni del corteggiamento sessuale – non sono mai così elaborate come in occasione delle feste rituali. Anche le capacità canore e coreiche che sono individualmente differenziate possono essere efficacemente valorizzate durante i riti sociali. Il palco dell'autorafforzamento della comunità può essere sempre usato anche come palco dell'autopresentazione (sessuale). L'assunto che la musica umana sia evolutivamente legata alle pratiche del canto, dell'ascolto e del movimento in comune non implica in nessun modo l'irrilevanza del corteggiamento e della scelta sessuale o degli orizzonti associativi sessuali.

Il massiccio e altamente sincronizzato canto in coro di alcuni insetti che corteggiano attraverso l'acustica mostra come una semplice distinzione fra canto individuale e in comune possa indurre in fallo. Rispetto alle spiegazioni passate basate sugli interessi sociali Richard D. Alexander ha offerto una nuova e

acuta prospettiva sul fenomeno.⁶³ Secondo quest'ultima, l'incredibile canto in coro degli insetti, il cui atteggiamento mostra solitamente una scarsa propensione all'organizzazione sociale, risponde a diverse cogenze adattive. Se parecchi individui maschili corteggiano cantando in uno spazio ristretto una femmina, la mancanza di coordinamento potrebbe portare ad un caos acustico. L'effetto di questa variabile ecologica comporterebbe che nessuno dei maschi sarebbe in grado di proporre indisturbato il proprio canto. Le particolari doti vocali, che sono valutate dalla scelta femminile, non potrebbero imporsi in un guazzabuglio. In questa situazione per gli animali maschili potrebbe essere adattivo sincronizzare il loro canto in un coro affinché gli schemi del canto di corteggiamento siano identificabili e la *performance* del singolo (il volume, la durata, le frequenze acustiche, il ritmo) comunque valutabile. Le strategie di accoppiamento evolute degli animali femminili potrebbero avere determinato la sincronizzazione del corteggiamento maschile. Difatti le femmine guadagnano una maggiore possibilità di scelta se possono decidere fra una moltitudine di corteggiatori che si presentano parallelamente anziché isolatamente a favore o contro ogni singolo corteggiatore. Il canto in coro è secondo questo modello, oggi largamente condiviso, lungi dall'essere un'esercitazione di cooperazione sociale e coesione. È semplicemente un modo molto particolare, e ingannevole per gli esterni, in cui si svolge, a specifiche condizioni ecologiche tipiche per ogni specie, il conflitto fra gli interessi dei diversi sessi e una concorrenza feroce degli individui maschili.

I rappresentanti incalliti di una spiegazione sessuale delle arti umane potrebbero essere tentati di spiegare anche i riti genuinamente sociali delle società umane come una forma

⁶³ Alexander, «Natural Selection and Specialized Chorus Behavior in Acoustical Insects», pp. 35-77. Cfr. anche Miller, «Evolution of Human Music through Sexual Selection», pp. 350-354.

particolare di concorrenza sessuale che si è potuta evolvere solo in una specie altamente sociale e capace di comunicazione simbolica. Questa forma assume l'aspetto ingannevole di un *display* cooperativo. Essa si nutre in modo parassitico dei sentimenti comunitari, che possono essere anche "autentici". Le forme di elaborazione estetica che vengono utilizzate in questo contesto hanno invece prevalentemente una genealogia competitiva. La pitturazione e decorazione del proprio corpo si basa sulle pratiche di ornamentazione del corpo che si sono evolute transculturalmente ai fini dell'autopresentazione sessuale e dell'indicazione del proprio status sociale. Anche l'aumento dei movimenti corporei che sfocia nella danza ha senz'altro forti implicazioni ed effetti sessuali. Anche il canto in comune offre molto spazio per gli effetti sessuali secondari, sia a causa del canto stesso – le diverse capacità canore degli individui sono valutabili anche nel canto in comune – sia grazie alla presentazione visiva del canto.

Quindi non basta rinviare ad una esecuzione della musica prevalentemente corale e che sincronizza interi gruppi per screditare la teoria darwiniana sulla protomusica sessuale.⁶⁴ Assolutamente no: gli ambiti della musica che favoriscono il corteggiamento sessuale e quelli che sostengono il coordinamento sociale non si escludono a vicenda.⁶⁵ Dei testi cripto-sessuali e competitivi possono sottendere i riti sociali atti a favorire la sincronizzazione emotiva. Questa coincidenza lega i concorsi di bellezza della selezione sessuale anche in modo elegante ai registri più *simbolici* delle pratiche estetiche. Nel contesto dei riti sociali l'intero spettro dei segnali sessuali può essere cooptato dal campo delle pratiche simboliche.

⁶⁴ Questa tesi affrettata è esposta in Mithen, *The Singing Neanderthals*, p. 180

⁶⁵ Così la pensano Kirschner/Tomasello, «Joint Music Making», p. 361 diversamente da Dutton, *The Art Instinct*, p. 226.

La contrapposizione fra un dispositivo narrativo di concorrenza individuale e di uno che sostiene la coesione collettiva nella teorizzazione dell'arte, ha spesso, se non sempre, delle forti implicazioni ideologiche. I neodarwinisti, che si sono consacrati all'ipotesi del gene egoistico, favoriscono principalmente i modelli di concorrenza individuale. Come se non bastasse essi mettono in dubbio l'effetto genuinamente evolutivo della selezione del gruppo. Molti etnologi e antropologi attribuiscono – contrariamente alle (supposte) tendenze “individualistiche” del mondo occidentale – nelle culture tradizionali un importante significato ai processi di credenze che stimolano la coesione e che sono legati ad azioni simboliche, oggetti simbolici e credenze simboliche. Ad un'attenta analisi questa opposizione si dilegua. Anche i sociobiologi concepiscono l'uomo come un essere genuinamente sociale e si interrogano sugli adattamenti del suo atteggiamento sociale, dell'altruismo, dell'anticonformismo, della condivisione dei valori morali e delle credenze religiose.⁶⁶ Al contrario, proprio un vaglio degli studi sul campo lascia poco spazio a mistificazioni romanticheggianti delle culture collettive non individualistiche.⁶⁷ In tutte le culture sembrano esistere dei conflitti atroci, spesso violenti, per gli interessi altamente individuali.

Non è possibile cogliere il ruolo delle arti attraverso dei modelli unilateralmente comunitari o unilateralmente agonali e individualistici. Anche nelle culture arcaiche vi era una valorizzazione particolare delle arti individualmente “migliori” della pittura, del canto, della danza e dell'autodecorazione. E la produzione artistica massimamente individualizzata del moderno occidente non è carente di una tendenza – fortemente promulgata dai media – alla costruzione culturale di oriz-

⁶⁶ Wilson, *Sociobiology*, pp. 106-129, 559-564.

⁶⁷ Wrangham/Peterson, *Demonic Males: Apes and the Origin of Human Violence*.

zonti di riferimento condivisi, di standard e aspettative estetici e di attribuzioni di valori simbolici.

I poli funzionali della concorrenza individuale e della coesione di gruppo sono facili da collegare in ambito estetico visto che si distribuiscono equamente su produzione e ricezione. I musicisti, i poeti e i pittori concorrono da un lato fra di loro per l'attenzione e il favore del pubblico e dei committenti. Dall'altro i loro prodotti procurano ai loro fruitori un orizzonte condiviso di percezioni esteticamente mediate, di valori e interpretazioni. La contrapposizione fra la concorrenza (distinzione) e la promozione della partecipazione (coesione sociale) può riemergere sempre di nuovo in questo processo. Le preferenze musicali, che mi fanno collimare con un gruppo di persone, mi distinguono da altri individui. Le interpretazioni di un mito o di un'opera d'arte, che condivido con un gruppo di persone, mi separano da gruppi che prediligono altre letture.

Come ha già mostrato Simmel nella sua *Filosofia della moda*⁶⁸ vale lo stesso per le mode, gli stili e le marche di abbigliamento. Essi concorrono fra di loro e i loro rispettivi clienti, ma creano nel contempo delle segnature di autorappresentazioni estetiche condivise. Queste possono essere interpretate – con buona pace delle differenze individuali – anche come segnali di appartenenza a precise comunità di gusti. Più una società è differenziata, più si può presumere che le comunità con lo stesso gusto estetico non compongano più un'intera collettività ma solo specifici sottogruppi che competono fra di loro per appartenenza, prestigio e vantaggi sociali. Per questo il dispositivo narrativo della concorrenza e coesione delle arti è forzatamente molteplice e presenta valori e ibridazioni storicamente e culturalmente diversi. Non è possibile ridurlo ad una formula generale o a un più generico “sia sia”.

⁶⁸ Simmel nella sua *Filosofia della moda*.

III.

Il corteggiamento sessuale, il gioco, la tecnologia e i simboli: i quattro vettori evolutivi delle arti

Le innovazioni nelle tecnologie, nei mezzi di conservazione e nei sistemi simbolici appartengono alle forze di cambiamento più potenti nella storia delle arti. Qualunque siano stati le canzoni trasmesse oralmente, i miti, e gli altri canti narrativi, con l'invenzione della scrittura, e soprattutto con quella della stampa, non si è modificato solo il loro modo di trasmissione, ma il campo intero delle arti linguistiche. La semplice introduzione della differenza fra orale e scritto rimodella questo campo. I computer e le e-mails rimaneggiano a loro volta il campo della scrittura; i testi scritti a mano e a macchina hanno da allora dei ruoli diversi e delle poetiche rinnovate. Le nuove possibilità di trasmissione e ricezione si ripercuotono massicciamente sulla produzione e ricezione delle arti verbali. L'ascolto e la lettura sono processati da sensi distinti e attraverso dei meccanismi neurocognitivi profondamente diversi. Anche come eventi sociali sono abbastanza difforni.

La creazione di nuove forme d'arte si ripercuote anche su quelle passate. Da quando esiste la fotografia, la ritrattistica e la pittura stessa sono diventate qualcosa di diverso. Da quando esiste il film, il racconto e il dramma non sono più quelli che erano una volta. Da quando esiste la musica elettronica, le forme musicali passate sono inserite in nuove coordinate percettive e di funzione sociale. L'aggiunta di un nuovo elemento implica sempre la modificazione e l'aggiustamento di quelli passati.

Al momento non esiste una ragione per escludere la lunga fase dell'evoluzione (protostorica) delle arti umane da questa

logica. Le riflessioni che seguiranno si basano su questa premessa. Esse partono dal presupposto che i corrispettivi umani delle arti ornitologiche del canto e della danza, di cui Darwin ha supposto l'esistenza già nel moderno *homo sapiens*, sono soggetti, da almeno 100.000 anni, a notevoli dinamiche di trasformazione, dovute soprattutto all'“innesto” cooptante delle nostre capacità di utilizzo degli utensili e della simbolizzazione. Un'ulteriore capacità fondamentale, che è molto antica, ma che presumibilmente non era legata alle ipotizzate arti sessuali, si è aggiunta come ulteriore elemento di trasformazione: l'atteggiamento ludico dell'uomo. La tecnologia, i sistemi simbolici e l'atteggiamento ludico non ampliano semplicemente il campo delle arti di autopresentazione e di corteggiamento aggiungendo nuovi prodotti; essi lo trasformano e favoriscono delle modifiche funzionali.

Ogni singolo adattamento configurato con il corteggiamento sessuale sarà qui interrogato per coglierne il contributo alla creazione delle caratteristiche specifiche delle arti umane. Le questioni principali sono: quali adattamenti evoluti per altri fini possono, attraverso la loro cooptazione, ottenere un nuovo utilizzo culturale e fungere quindi come catalizzatori di un nuovo fenomeno culturale? Come può essere descritto il processo che ha implementato la configurazione di queste diverse facoltà? E quali prestazioni funzionali degli adattamenti reclutati trovano dei corrispettivi nelle arti stesse?

1. IL CORTEGGIAMENTO SESSUALE, IL GIOCO E LE ARTI

Il corteggiamento e la scelta sessuali non sono un gioco. I pavoni e gli altri uccelli non giocano con le loro possibilità estetiche. Per loro è una questione di vita o di morte mostrare quello che hanno da offrire sotto il profilo del fisico, del canto, della danza o in qualità di architetti. Laddove la scelta del

partner si svolga attraverso un concorso di bellezza, il vecchio concetto di «Kunstrichter», ovvero di critico o giudice d'arte, ottiene un'impronta molto seria ed esistenziale. La posta in gioco dei candidati è il giudice femminile stesso, il loro premio è il successo sessuale nel corteggiamento. Il mancato successo è una sconfitta da evitare ad ogni costo e difficile da sopportare. Lo sforzo profuso per primeggiare in questa competizione è quindi illimitato. I contendenti non hanno problemi di motivazione. L'immagine dell'artista che è assorbito dalla propria attività si attaglia anche alla realtà di molte specie di uccelli che approfondono una dedizione totale nelle loro rappresentazioni esteticamente elaborate.

Sicuramente fanno parte del comportamento di corteggiamento umano anche i tratti giocosi che servono a testare la vicinanza e la corrispondenza dei sentimenti. Questa nota ludica è più una parvenza comunicativa dietro la quale al rischio sono concesse delle licenze e i rifiuti non provocano umiliazioni importanti. Il fine e l'esito del corteggiamento hanno, anche nel caso di innesti di aspetti ludici, dei correlati affettivi diversi rispetto a quelli del semplice gioco.

Uno sguardo contrastivo sulle scimmie e sugli altri mammiferi conferma questa frattura: il gioco è nella teoria evoluzionistica principalmente un'esercitazione dei comportamenti di caccia, difesa e fuga, ma non ha nulla in comune con le autopresentazioni nella danza e nel canto di fronte all'altro sesso. Sebbene molti uccelli "si esercitino" nel canto, questo atteggiamento non viene definito un gioco da parte degli ornitologi. A questa evidenza aneddotica corrisponde il fatto che nella biologia l'atteggiamento ludico è difficilmente riferito alla selezione sessuale. L'inclinazione al gioco tipica per ogni specie è spiegabile senza problemi attraverso la teoria della selezione naturale.

Le arti rappresentano un caso interessante dal punto di vista evoluzionistico, perché sono interpretate, da un lato, attraverso

il modello darwiniano della selezione sessuale, dall'altro sono spesso riportate, anche dai teorici dell'evoluzionismo, all'atteggiamento ludico. Entrambe le soluzioni sono affatto ben motivate. Tuttavia raramente o mai si tiene in considerazione che l'affinità col gioco delle arti umane – ammesso e concesso che sia così – non è facilmente conciliabile con lo scenario darwiniano della selezione sessuale. Chi pensa alle arti partendo dall'atteggiamento ludico, le pensa a partire da un atteggiamento che *non* appartiene al raggio d'azione delle elaborazioni estetiche nei corteggiamenti sessuali.

Dal punto di vista evoluzionistico questo non è un problema, poiché un atteggiamento che si è evoluto come trasformazione di un altro può generare, per definizione, delle nuove caratteristiche. Le analogie con l'atteggiamento ludico devono essere interpretate come una dote evolutiva delle arti, che richiedono una riflessione separata e supplementare. Le osservazioni di Darwin sul piacere (apparentemente) disinteressato di diversi uccelli nel movimento e nel canto offrono un ponte fra il modello del corteggiamento sessuale profondamente serio e l'atteggiamento ludico estetico:

Si è anche osservato che il canto del maschio non può servire da attrazione perché i maschi di certe specie, per es. i pettirossi, cantano in autunno. Ma niente è più comune del fatto che gli animali si compiacciano di praticare un istinto, che essi seguono in altri periodi, in vista di un concreto beneficio. Quante volte vediamo uccelli che volano liberamente, scivolando e navigando nell'aria per il loro solo piacere? [...] Perciò non è affatto sorprendente che i maschi continuano a cantare per il loro divertimento anche dopo che sia finito il tempo di corteggiare. (II 54, 286)

Vi sono quindi dei contesti nei quali gli atteggiamenti – incluse le arti del corteggiamento estetiche – sono praticate per il piacere di farlo e senza una finalità pragmatica («real good»). Darwin riporta anche di casi di canto ossessivo:

Che l'uso di cantare sia qualche volta assolutamente indipendente dall'amore appare chiaro perché si è scritto di un canarino sterile e ibrido che cantava mentre si guardava in uno specchio [...] [per un uccellatore] la prova che un cantore è veramente bravo consiste nel fatto che esso continua a cantare mentre la gabbia viene fatta roteare sulla testa del proprietario. (II 53, 286)

Si impone il confronto con le forme più acute di "pazzia" artistica (la *mania* di Platone in accezione artistica). Darwin spiega siffatte ossessioni, che sfociano nella disinteressata esercitazione delle arti estetiche, anche con la funzione duplice del canto che mira a "sedurre" l'altro sesso e contemporaneamente a primeggiare sui contendenti del proprio sesso o a spaventarli. Nell'ottica del momento competitivo gli uccelli maschi possono motivarsi reciprocamente in concorsi canori (sessuali) anche in assenza dell'oggetto sessuale, sempre che il canto non faccia parte del loro comportamento territoriale anche al di fuori del tempo della cova. Apparentemente Darwin suppone che l'assenza di un interesse sessuale reale modifichi il correlato affettivo della competizione. Invece dello stress acuto e della serietà troviamo un agone dai tratti liberi e ludici, una competizione che, almeno in apparenza, crea piacere. La concorrenza all'interno del proprio sesso e il piacere autogratificante non sono in contraddizione. Darwin osserva come «gli uccelli [...] si delizino della loro musica e cerchino di superarsi a vicenda» (II 277, 399).

Si può supporre che sia il piacere autoalimentato del proprio canto, sia la tendenza alla sfida musicale per il gusto della competizione abbiano come effetto secondario l'esercitazione al fine di migliorarsi che contribuisce al successo finale nel corteggiamento sessuale. L'esercitazione giocosa e disinteressata di un'arte e la sua funzione per la vita futura di un'organizzazione non si escludono, qui come altrove, a vicenda. Cionondimeno rimane la differenza fra un piacere autosufficiente e la serietà che vige negli scenari del corteggiamento sessua-

le. Il canto eseguito per il proprio piacere non presenta neanche approssimativamente gli stessi livelli di stress del canto competitivo per il partner sessuale. Le arti estetiche, che nella selezione sessuale sono valutate e premiate dall'altro sesso, conoscono quindi anche forme ludiche autogratificanti. Solo questo ponte permette di connettere, almeno in parte, l'aspetto ludico con il modello della selezione sessuale.

Le estetiche filosofiche di Kant e di diversi altri autori sono invece dominate dal paradigma del «gioco» e da una forma di «conoscenza» *giocosa*. Contemporaneamente esorcizzano qualsiasi forma di momento sessuale. Così facendo non hanno posto solo le basi per la veemente opposizione della tradizione umanistica nei confronti dell'estetica evolucionistica che si è creata sulla scia di quella darwiniana. Esse hanno anche un problema, visto che nel quadro di una teoria il cui shibboleth è «il libero gioco delle associazioni», la serietà specifica o addirittura l'ossessione dell'impegno artistico non trova spazio alcuno. Le considerazioni di Kant sul genio, che conformemente alla sua teoria determinano l'indeterminatezza del bello artistico, sono un ricordo (criptato) di qualcosa che deborda la teoria del giudizio estetico e del divagare dell'immaginazione. Al genio viene ascritto, con parole apertamente metafisiche, ciò che con il paradigma estetico prescelto non può essere spiegato. Il genio è spinto dalla «natura», non dalla «natura nel soggetto», ma dalla «natura» stessa.¹ Questa dona all'artista, come sostenevano le antiche concezioni dell'ispirazione, qualcosa di cui «lui stesso non sa, come in lui si siano potute creare le idee». Kant aggiunge che una simile descrizione del genio è per la teoria del giudizio (gusto) estetico un problema, un corpo estraneo, che deve essere tenuto sotto controllo.² Questo problema non riguarda solo il ruolo cognitivo

¹ Kant, *Critica del giudizio*, p. 280ss. (§ 46).

² Menninghaus, *Lob des Unsinnns. Über Kant, Tieck und Blaubart*, pp. 27-30.

del giudizio estetico per il genio «naturale», ma anche il tradizionale correlato affettivo dell'ispirazione dall'alto, dell'entusiasmo ecc. la "buona" pazzia (*manía*) secondo Platone. Entrambe non possono essere utilizzate da Kant.³ Come infatti si potrebbe salvaguardare la «libertà del gioco» in un campo le cui «regole» sono date dalla natura e in cui vige la forza della mania entusiastica che priva della «libertà»?

Le riflessioni di Darwin sul canto privo di finalità dei volatili offrono una via d'uscita. Esse pongono la variante ludica del canto degli uccelli nell'orizzonte di funzioni molto serie (il corteggiamento sessuale e il comportamento territoriale) che sono sicuramente più «naturali» delle intuizioni del genio umano. Analogamente l'attività geniale dell'artista umano che è opaca a se stessa potrebbe essere interpretata come una traccia erratica di una forza motivazionale molto seria – per dirla con Darwin: essa potrebbe essere interpretata come relitto dell'originaria natura sessuale della lotta per il primato in campo artistico. Una simile genealogia criptosessuale della vocazione artistica (serietà, passione) non è inizialmente più di un *aperçu*. A mente fredda, non è più speculativa e meno probabile delle ipotesi metafisiche di un dono appassionato da parte degli dei o della «natura» stessa.

Dopo queste considerazioni preliminari sulle relazioni tese fra una teoria delle arti umane basata sulla *sexual choice* e quella fondata sul gioco affrontiamo la teoria evuzionistica del gioco. Si può trovare un atteggiamento ludico in molti mammiferi e uccelli.⁴ Anche i primati non-umani ne fanno parte. Le scimmie si esercitano nel gioco della caccia e della lotta e mostrano atteggiamenti ludici esplorativi spin-

³ Ibid., p. 30ss. e Kant, *Critica del giudizio*, pp. 249-252ss.

⁴ Fagen, *Animal Play Behavior*; Panksepp et. al., «The Psychobiology of Play: Theoretical and Methodological Perspectives» e Panksepp, «The Ontogeny of Play in Rats».

ti da curiosità cognitiva.⁵ Questo tipo di atteggiamento ludico si avvicina alle corrispondenti modalità giocose dei bambini piccoli. Esso potrebbe – collegato alle capacità nell'utilizzo degli strumenti – aver offerto la base evolutiva che permette agli scimpanzé di sfruttare in modo giocoso-esplorativo le potenzialità che gli uomini mettono loro a disposizione dando loro carta e colori.⁶ Per questo Bernhard Rensch ha raccolto un certo numero di studi sulle preferenze estetiche e le produzioni artistiche delle scimmie sotto il titolo «Play and Art in Monkeys and Apes».

Notoriamente le forme ludiche servono per apprendere e migliorare le capacità motorie e comunicative vitali, soprattutto le abilità competitive della caccia, dell'attacco e della difesa. Questi e altri vantaggi funzionali di lunga e media durata non appartengono di regola – o perlomeno non obbligatoriamente – alla percezione di sé di colui che gioca. Concretamente il gioco viene percepito piuttosto come privo di scopo e animato da una passione che si autoalimenta nell'immediatezza del gioco ovvero la gioia del gioco in quanto tale. In ciò risiede una delle sue affinità con il piacere estetico.

L'atteggiamento ludico implica di regola l'importante capacità cognitiva di saper tracciare un confine netto («decoupling») fra la combattività reale, che può avere delle serie conseguenze, e la sua simulazione «off-line», che evita simili conseguenze.⁷ Poiché il gioco è di solito un'interazione sociale, bisogna che vi sia una sincronizzazione comunicativa nell'interpretazione cognitiva di una data situazione (gioco vs. non-gioco) condivisa da tutti i partecipanti. Ne fanno parte diverse forme di *Invito al gioco*, per esempio l'urtare un

⁵ Rensch, Bernhard, «Play and Art in Apes and Monkeys», pp. 105-110.

⁶ Cfr. Rensch, «Malversuche mit Affen»; Morris, *The Biology of Art*; Lenain, «Ape-Painting and the Problem of the Origin of Art», pp. 207-209.

⁷ Storey, *Mimesis and the Human Animal* e Tooby/Cosmides, «Does Beauty Build Adapted Minds?».

potenziale partecipante, l'offerta di un oggetto adatto al gioco o la segnalazione tramite gesti di una predisposizione al gioco. Colui che inizia un gioco deve segnalare alla persona che ha di fronte di essere in procinto di fare qualcosa che è nel contempo attacco e non-attacco. Il partner di giochi potenziale deve comprendere questo invito al gioco e accondiscendere in poche frazioni di secondo ad un *contratto ludico*. Egli assume, palesemente, a sua volta un ruolo di attacco o difesa, che non è "serio", ma solamente simulato. Fa parte di questo contratto che i ruoli siano interscambiabili, che entrambi i giocatori abbiano tendenzialmente le stesse possibilità di vincere le partite (pare che gli animali più forti tendano a volte a limitare la propria supremazia) e che ogni giocatore possa abbandonare a suo piacere la modalità ludica.⁸ Questi sono accordi molto complessi. L'atteggiamento ludico non implica solo le capacità cognitive e di comunicazione sociale, bensì le esercita e le rafforza.

I segnali esterni per lo stato «on» della modalità ludica sono difficilmente espliciti come nel «play-face» di molte specie di scimmie. Tuttavia la sincronizzazione comunicativa pare funzionare rapidamente ed in modo affidabile. Per via di questa necessità di coordinamento, il gioco non è solo una palestra per l'ottimizzazione di capacità motorie individuali, ma anche per la creazione comunicativa di uno scenario di attenzione e azione condiviso che include delle preimpostazioni (schemi) sincronizzate con precisione della valutazione cognitiva e affettiva. Gli uomini giocano anche nella loro immaginazione con il confine delle cornici cognitive fra gioco e serietà. Essi possono rendere consapevolmente ambiguo il loro atteggiamento e lasciare per un certo lasso di tempo in sospeso se stanno agendo seriamente o se stanno già giocando. E posso-

⁸ Martinelli, «Liars, Players, and Artists», p. 86.

no anche tentare di spacciare a posteriori un atteggiamento problematico come “semplice gioco”.

Lo svincolamento giocoso di molti importanti schemi attitudinali dalle loro conseguenze crea, in contesti non-ludici, uno spazio (didattico) scevro da rischi in cui la realtà è messa fra parentesi e ha una sussistenza virtuale.⁹ Essa crea un mondo parallelo o secondario («twin earth») accanto a quello reale e quindi un’ontologia multipla.¹⁰ Nei rispettivi mondi valgono delle cornici cognitive diverse, che per la stessa azione implicano impronte, valutazioni e conseguenze diverse. Proprio questo strappo ontologico nell’*unica* realtà crea – invece di sfociare in una confusione cognitiva – una *libertà d’azione* interamente nuova e potenzialmente vitale. Esso permette, dalla posizione eccentrica della realtà sospesa, un miglior approccio alla realtà. L’atteggiamento ludico umano che arricchisce queste possibilità attraverso l’aggiunta delle facoltà del linguaggio e dell’uso simbolico, è una grande scuola di tutte le tecniche funzionali e di simulazione, anche di quella estetica.

Le arti moltiplicano il gioco con le cornici cognitive che codificano ogni mondo con regole diverse. Ogni genere, addirittura ogni singola opera richiede e implementa la costruzione implicita di un proprio “campo da gioco” con precise regole. Le prassi giocose e artistiche si avvicinano in questo ai sistemi assiomatici. Creando dei mondi autonomi e autoreferenziali in grande quantità e diversità, le opere d’arte non mettono in forse il realismo ingenuo dell’*unica* realtà esistente solo attraverso l’opposizione binaria fra gioco e realtà, ma anche

⁹ Tooby/Cosmides, «Does Beauty Build Adapted Minds?»; Deacon, «The Aesthetic Faculty», p. 30ss.; Eibl, *Kultur als Zwischenwelt*, pp. 164-169; Neumann, *Funktionshistorische Anthropologie der ästhetischen Produktivität*, pp. 36-61.

¹⁰ Lillard, «Pretend Play as Twin Earth». Cfr. Cosmides/Tooby, «Consider the Source: The Evolution of Adaptations for Decoupling and Metarepresentation».

attraverso le sottili sfumature e gradazioni fra le ontologie anti- e pararealistiche. Così acquisiscono la consapevolezza per la selettività delle nostre disposizioni percettive e attitudinali e ci abituanano all'idea che tutto potrebbe essere un po' o totalmente diverso. In questo senso le prassi artistiche si comportano in modo metariflessivo rispetto alle abitudini rodiate della percezione e del comportamento e favoriscono l'apertura di nuovi ambiti ludici di variazione. Grazie a questa capacità di distanziare la realtà, l'arte sostiene l'avviamento di nuovi adattamenti (culturali). Più dinamica è l'evoluzione culturale, più è potenzialmente importante questa prestazione. Coerentemente le poetiche e le estetiche della modernità usano sottolineare, anche sopravvalutandola, la correlazione fra arte, automatizzazione, straniamento, innovazione e trasgressione.

La consapevolezza che resta solitamente inconscia – proprio come nel passaggio dalla modalità ludica a quella seria – dell'utilizzo di elementi sempre uguali in modo sempre diverso e sempre innovativo, è raggiunto dalle opere d'arte dall'implementazione degli effetti di cornice. Nel suo scritto *Il perturbante* Freud vi ha fatto riferimento, sostenendo che fenomeni che in alcune forme della narrazione hanno dei forti effetti perturbanti, non hanno un analogo effetto affettivo in altre narrazioni.¹¹ L'ipotesi di Freud al riguardo è duplice: (1) le convenzioni stilistiche specifiche per ogni genere hanno il potere di confermare a piacere le correlazioni tipiche della quotidianità degli spunti e degli effetti affettivi o di scardinarle e sovvertirle. (2) I lettori riconoscono intuitivamente e in modo affidabile queste caratteristiche formali che regolano gli effetti affettivi senza poterle descrivere scientificamente. Entrambi i momenti, la forza modellizzante delle arti rispetto agli schemi di risposta affettivi più probabili e la con-

¹¹ Freud, «Das Unheimliche», pp. 271-274, soprattutto p. 274.

sapevolezza subcutanea delle complesse strategie formali e degli effetti di cornice, attendono ancora oggi una ricerca più approfondita da parte delle discipline che sono preposte allo studio di tali fenomeni.

La commutazione cognitiva nella modalità ludica non crea solo delle occasioni per esercitare e autoregolamentare gli schemi comportamentali motori, ma anche gli affetti ad essi correlati. Gli affetti aggressivi e difensivi sono considerati in modo paritario in quasi tutte le forme di gioco. La gioia per le “mosse” vincenti e la delusione per quelle perdenti spesso si alternano in rapida successione (quanto questo valga anche per gli animali non è in discussione in questa sede). Nelle riflessioni di psicologia evolutiva sul gioco questo aspetto è considerato molto meno dell’ottimizzazione dei programmi motori. Kant ha dedicato alla poetica degli affetti del gioco alcune considerazioni che sono tuttora stimolanti:

Perché il gioco (specialmente quello a soldi) è così attraente, e, quando non è troppo interessato all’utile, costituisce la migliore distrazione e il miglior modo di riposarsi dopo un lungo affaticamento dei pensieri – mentre stando senza far nulla ci si riprende solo lentamente? Il motivo è che esso consiste in un alternarsi incessante di timore e speranza. [...] Per quale ragione gli *spettacoli* (siano essi tragedie oppure commedie) sono così attraenti? Perché in tutte queste rappresentazioni si fanno avanti certe difficoltà – angoscia e imbarazzo, fra speranza e gioia – e così il gioco di emozioni fra loro opposte, alla fine della *pièce* teatrale, è per lo spettatore motivo di incremento vitale, dal momento che lo spettacolo gli ha suscitato un moto interiore.¹²

La maggior parte dei giochi sono competitivi e proprio per questo una palestra per i conflitti reali. Il loro svolgimento dipende in gradi diversi dalle capacità impiegate dal giocatore e dal caso. Senza il momento della contingenza – chia-

¹² Kant, *Antropologia dal punto di vista pragmatico*, p. 235.

mato anche «fortuna» – che limita la prevedibilità del decorso dei giochi rispetto alla capacità dei giocatori partecipanti, non si potrebbero definire dei giochi. Il gioco presenta una duplice sfida che riguarda tanto le proprie capacità ludiche, motorie e intellettuali, quanto le relazioni affettive con scenari in cui sono possibili decorsi contraddittori quali fortuna e sfortuna, vittorie e sconfitte. Kant teorizza un passaggio dal «temere» allo «sperare» per descrivere l'anticipazione della svolta nel gioco; il suo esito si polarizza fra «imbarazzo e gioia». Giocando si esercitano sia la tolleranza a esiti imprevisti come il fallimento, la sconfitta e la sfortuna, che la relazione con gli affetti negativi ad essi correlati. Il gioco di società «non t'arrabbiare» la cita già nel titolo. Senza la possibilità di potersi arrabbiare ad ogni mossa del gioco, la gioia per le eliminazioni scampate e per i propri colpi di fortuna avrebbe un'ampiezza e una cassa di risonanza minori. Entrambi i sentimenti, quelli negativi e quelli positivi, sono nel gioco vasi comunicanti. Ciò corrisponde anche all'opposta ipotesi cognitiva nella psicologia attuale. Essa sostiene che apprezziamo qualcosa tanto più, quanto il suo valore positivo viene risaltato dal contrasto negativo.¹³

La poetica della cena (*convivium*) è altresì una poetica del gioco dell'alternanza degli affetti:

Senza gioco infatti, si può dire, nessuna compagnia si diverte. Ma gli affetti, speranza, paura, gioia, collera, scherno, vi entrano in *gioco*, scambiandosi ruolo ad ogni istante, e sono così vivaci da far sembrare che la vita organica nel suo complesso sia eccitata come da un interno movimento, come dimostra lo stato d'animo brioso che ne deriva, anche se non si è né guadagnato né imparato nulla.¹⁴

¹³ Solomon, «The Opponent-Process Theory of Acquired Motivation».

¹⁴ Kant, *Critica della ragione*, p. 305. Cfr. Menninghaus, «Ein Gefühl der Beförderung des Lebens», pp. 85, 90-92.

Un analogo effetto vitalizzante che ha risvolti fisiologici è stato diagnosticato da Kant anche nel gioco con le rappresentazioni estetiche nelle arti per le quali dovrebbe valere: «ogni vario, libero gioco delle sensazioni [...] fa piacere in quanto promuove il sentimento della salute».¹⁵ Quest'ipotesi funzionale afferma in ultima analisi che il gioco – inclusa l'occupazione con le opere d'arte – non è utile alla vita perché esercita degli adattamenti futuri o perché solletica la comunicazione sociale, ma molto semplicemente *in quanto gioco*. In quanto tale fornisce ai nostri nervi, muscoli e ai nostri dispositivi cognitivi e affettivi del materiale e possibilità di lavoro, attivando altresì il nostro sistema di piacere e remunerazione. Una basilare differenza funzionale rispetto alla sospensione del gioco consiste nel fatto che l'esercizio del gioco in forma «libera» attiva un ampio spettro delle nostre «capacità» cognitive, affettive e motorie. Alla luce della dipendenza di tutte le nostre doti altamente flessibili e dei loro correlati neurali dal loro utilizzo («use it or lose it»), ogni utilizzo supplementare risulta utile.¹⁶ E ovviamente è meglio dell'ozio, della mancanza di stimoli e della noia che sono ovunque l'orizzonte negativo dell'estetica del XVIII secolo. Questa tesi recita nella forma abbreviata di una formulazione attuale: «Il gioco è di per sé una giustificazione. [...] Il gioco e il piacere sono delle funzioni biologiche».¹⁷

Nell'ottica della riflessione kantiana sui giochi d'azzardo e sulle commedie e tragedie, vale lo stesso per le arti. La loro fruizione implica «promozione della vita» perché essa mette

¹⁵ Kant, *Critica della ragione*, p. 304. Questo vale anche per la musica (Ibid, p. 305) e per l'occupazione con le idee estetiche: «Mi pare che si possa concedere ad Epicuro che ogni piacere, anche se suscitato da concetti che destano idee estetiche, è una sensazione *animale*, cioè corporea; senza che con questo si faccia minimamente torto al sentimento *spirituale* del rispetto per le idee morali [...] e senza che neppure si faccia torto al meno nobile sentimento del gusto» (Ibid, p. 308).

¹⁶ Nottebohm, «From Bird Song to Neurogenesis», pp. 74-79.

¹⁷ Martinelli, «Liars, Players, and Artists», p. 96.

lo spettatore «internamente in movimento». Anche Descartes aveva notato:

L'anima si compiace nel sentirsi mossa dalle passioni, checché sia la loro natura – a patto che le passioni non sfuggano al suo controllo.¹⁸

Questa ipotesi è contemporaneamente una premessa basilare dell'intera estetica del XVIII. Essa aveva molto prima di Kant un duplice statuto. Da un lato essa afferma un'evidenza lapalissiana: l'anima percepisce, a certe condizioni, la commozione come piacevole, anche indipendentemente dalla valenza di tali emozioni che sono procurate dal nostro *eccitamento* affettivo dell'esperienza soggettiva e dall'*intensità* emotiva ad essa legata.¹⁹ Le emozioni negative hanno spesso una particolare urgenza e intensità e sono soprattutto per questo perfettamente idonee, per non dire insostituibili, nella creazione di un forte stimolo ("kick") emotivo – perlomeno come *un* suo ingrediente. Contemporaneamente la frase di Descartes contiene un'implicazione funzionale: la ricezione di opere d'arte, anche di quelle con ampia partecipazione di emozioni negative, è funzionale alla nostra «anima», perché ci offre la possibilità di esperire intensamente e vivacemente la nostra sensibilità. Tale ipotesi converge con i moderni concetti sul «piacere funzionale» che si stagliano sull'orizzonte contrastivo delle analisi sui risvolti patologici della deprivazione sensoriale.

Le riflessioni di Kant sui giochi e le arti anticipano in modo abbastanza esplicito le ipotesi sull'economia degli affetti della psicologia del benessere (*well-being*). Nella misura in cui il gioco ha un effetto di regolazione sulle emozioni esso impli-

¹⁸ Descartes, *Œuvres philosophiques de Descartes*, p. 200: «L'âme [...] se plaît à sentir émouvoir en soi des passions, de quelle nature qu'elles soient, pourvu qu'elle en demeure maîtresse».

¹⁹ Frijda, «The Laws of Emotion».

ca dei vantaggi per l'esperienza degli individui che oggigiorno sono ascritti agli stati d'animo e alle disposizioni positivi.²⁰ Così contribuisce al benessere mentale («mental health»). Kant rileva, non senza un tono di leggera ironia, che «tutte queste emozioni rientrano nel moto che ci è gradito per ragioni di salute».²¹ È soprattutto la sua funzione di «svago» a produrre la tendenza alla ripetizione e continuazione dei giochi. Così si fornisce un ponte verso gli schemi ripetitivi e le ridondanze positive che non caratterizzano solo le serie musicali, ma tutte le opere d'arte.

Il parallelismo nella poetica degli affetti stabilito da Kant fra i giochi sociali e la ricezione di opere d'arte (come «tragedie e commedie») stabilisce un collegamento diretto fra gioco e arte. Esso include un genere artistico (la «tragedia») che non può essere considerato un esempio di poetiche ludiche. Le premesse fondamentali del rapporto fra gli uomini e le opere d'arte prevedono che i primi siano emotivamente coinvolti non solo dalle rappresentazioni delle sofferenze e di gioia di persone assenti o passate, ma anche di quelle solo immaginarie e «solo recitate», perfino di creature di fantasia. È soprattutto questo coinvolgimento emotivo che vitalizza il processo di ricezione. L'infantile *pretend play* a partire dall'età di 18 mesi mostra che la «stupefacente» capacità di provare affetto per entità e creature fittizie, inventate o indefinibili trova la sua base nelle forme di gioco simbolico in cui i bambini definiscono un pezzo di legno una persona per poi mettere in scena dei piccoli drammi sociali che coinvolgono i loro affetti.

Le predisposizioni cognitive («mind frames», «cognitive schemata»)²² del gioco e della produzione artistica sembrano

²⁰ Fredrickson, «The Role of Positive Emotions».

²¹ Kant, *Critica del giudizio*, p. 247.

²² Abelson, «Psychological Status of the Script Concept» e Brewer/Nakamura, «The Nature and Functions of Schemas».

analoghe anche nell'implicare una consapevolezza dell'irrealità dei loro scenari. Tale coscienza oscilla fra i poli di un'immersione totale (l'essere sprofondato nel gioco, nella musica, nel libro o nel film dimenticando la realtà) e la consapevolezza della differenza ontologica che mette distanza fra sé e la propria esperienza. Entrambe non dovrebbero presentarsi come alternative, ma in forme ibride: anche il lettore più immerso non può perdere interamente la consapevolezza della differenza ontologica. Dal *Don Chisciotte* di Cervantes a *The purple rose of Cairo* di Woody Allen, l'arte ha sempre utilizzato il fantasma della soppressione del confine fra il mondo libresco/lo schermo e la realtà per trarne dei forti effetti comici e per mettere in evidenza la dimensione patologica di questa perdita di distinzione. Anche la conversione della statua di Pigmaliione in moglie non induce lo spettatore a compiere un'analogia eliminazione delle differenze fra le cornici dell'arte e della realtà. Semmai proprio questa sospensione diventa un *adynaton* – come rappresentazione spettacolare di un'impossibilità umana – e, a sua volta, l'oggetto di una lettura allegorica che vive della differenza delle cornici cognitive dell'arte e della vita le cui differenze in nessun modo possono essere annullate.

La riflessione di Kant sull'«aspetto vivificante» del gioco e della ricezione artistica utilizza un concetto teorico che nell'estetica del XVIII secolo gioca un ruolo fondamentale; esso appartiene ai «principi» fondamentali dell'estetica secondo Fechner²³ ed è stato riscoperto solo di recente nello studio dei piaceri intellettuali («pleasures of the mind»):²⁴ il concetto di «alternanza emotiva». Questo concetto si basa sulla duplice prospettiva che singole emozioni, siano esse positive o negative – per esempio l'amore, l'ammirazione o la tristezza – non possano essere la causa sufficiente dell'interesse duratu-

²³ Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, pp. 246-253.

²⁴ Kubovy, «On the Pleasures of the Mind», pp. 134-154.

ro per le opere d'arte. La ricezione contraria non è solo anti-tetica alla temporalità limitata delle emozioni vissute profondamente; un'orgia di ammirazione continuativa diventerebbe subito noiosa, come un quadro che rappresentasse solo la bellezza. Infine, la legge della mutazione dell'esperienza basilare fa sì che la comunicazione sociale porti sempre a conflitti e che quindi non si possa fare a meno di emozioni negative. La teoria dell'alternanza artistica di sentimenti antitetici fa della cognizione dell'instabilità intrinseca dei singoli sentimenti, del potenziale conflittuale della comunicazione sociale e del potenziale di focalizzazione dell'attenzione dei picchi contrastivi un programma di poetica degli affetti. Secondo le riflessioni di Kant questo insegnamento riferito all'arte della mutevolezza delle emozioni è ricalcato sull'andamento delle emozioni nei giochi tradizionali. La teoria darwiniana degli affetti basati sulla musica prevede un analogo "bagno alternato" delle emozioni, nella misura in cui lo scenario di corteggiamento sessuale della protomusica oscilla fra dedizione e rivalità, tristezza per il rifiuto e trionfo. Tale oscillazione non ha di per sé qualcosa di giocoso e non può quindi spiegare da sola le affinità fra i processi affettivi nei giochi e nelle opere d'arte.

Le convergenze riscontrate finora fra l'atteggiamento ludico e le arti – ovvero l'analogia nelle cornici cognitive, nelle licenze, esperienze, capacità d'apprendimento che si offrono nella modalità «offline» del gioco e della ricezione artistica che ci sollevano dall'onere della realtà, ci permettono entrambi la promozione della nostra vitalità tramite la semplice attivazione dei nostri sensi e affetti – suggeriscono nel loro insieme che le arti umane possano aver profittato della ben più antica prassi del gioco. Si possono menzionare, senza nessuna ambizione di completezza, anche altri tratti di affinità e differenza fra le due forme di comportamento.

Il gioco è un'attività autotelica. Esso non crea nel suo esercizio un prodotto materiale stabile, né implica dirette con-

seguenze per la realtà al di fuori della cornice del gioco. L'energia, il piacere e i vantaggi del gioco riguardano principalmente l'esercizio performativo delle capacità ludiche stesse. Al contrario del puro gioco il comportamento estetico partorisce spesso un oggetto fisico. Le arti performative sono invece fugaci come il gioco constando di gesti che si esauriscono in essi stessi. Entrambi, il gioco e la ricezione/produzione artistica condividono la qualità di essere percepiti intrinsecamente come *piacevoli* e quindi di essere autoappaganti. Dal punto di vista della teoria evuzionistica questo premio in piacere è contemporaneamente utile, poiché sostiene l'esercizio di attività potenzialmente adattive e/o contribuisce al benessere soggettivo e quindi anche ai vantaggi funzionali nell'ottica della psicologia del *well-being*. Il piacere ludico e quello artistico non si differenziano fundamentalmente dal piacere sessuale.

L'estetica filosofica sostiene la stretta relazione fra gioco e arte. Soprattutto la tradizione kantiana utilizza diffusamente il concetto di gioco per concettualizzare i fenomeni e le funzioni dell'estetico. Kant stesso ha definito la percezione soggettiva della bellezza addirittura come «*libero gioco delle facoltà*». Da allora il legame fra arte e gioco è divenuto un *topos*.

Tre ulteriori ponti fra il gioco e l'arte saranno costruiti solo nei paragrafi successivi. Alcune caratteristiche tipicamente umane dell'atteggiamento ludico si presentano in concomitanza con l'utilizzo delle capacità tecnologiche (l'uso di oggetti costruiti tecnicamente) e delle pratiche simboliche (la stipulazione delle regole tramite il linguaggio, l'esecuzione linguistica del gioco, la dimensione simbolica del gioco stesso). Inoltre ci sono delle caratteristiche ontogenetiche che sembrano correlare l'atteggiamento ludico con le sue disposizioni e con le pratiche artistiche. Prima che gli uomini raggiungano la fase del gioco che richiede una motricità complessa e l'uso del linguaggio, essi esercitano in modo giocoso i loro organi di articola-

zione e testano le possibilità dell'uso simbolico dei suoni (*babble language*).²⁵

All'età di 18 mesi si formano contemporaneamente la capacità linguistica, le forme di gioco simbolico, che interpretano cose e persone per qualcosa di diverso da quello che sono (*pretend play*) e la capacità della rappresentazione ipotetica.²⁶ Ciò indica un collegamento cognitivo stretto fra gioco, linguaggio e coinvolgimento nelle modalità della finzione e del possibile. D'altronde il periodo del gioco umano, che esiste solo nelle specie che hanno un'età preadolescenziale estesa, è più lungo nell'uomo che in tutte le altre specie. Esso si estende fino all'età adulta e non può, proprio per questa caratteristica, essere pensato come prassi di esercizio infantile. Queste peculiarità ontogenetiche paiono rafforzare la sensibilità per le pratiche artistiche.

2. LA TECNOLOGIA E LE ARTI

La teoria darwiniana della selezione sessuale secondo i parametri dell'aspetto, del canto e della danza e addirittura dell'architettura offre 4 percorsi pretecnologici verso le arti umane: (1) uno visivo, attraverso la sensibilità per i diversi gradi di attrazione esercitati dagli ornamenti corporali naturali (2) un ulteriore percorso visivo tramite la sensibilità per le diverse rappresentazioni artistiche del proprio corpo come il movimento corporeo (danza) o l'architettura senza strumenti (3) uno uditivo, attraverso la sensibilità per la qualità delle esecu-

²⁵ Cfr. Ibid, p. 86 e pp. 251-253.

²⁶ Meltzoff, «Towards a Developmental Cognitive Science», p. 23ss. Sulla disseminazione evolutiva del *pretend play* basato sull'immaginazione cfr. Mitchell, «Pretending and Imagination in Animals and Children»; Lyn, «The Development of Representational Play in Chimpanzees and Bonobos»; Jensvold/Fouts, «Imaginary Play in Chimpanzees».

zioni canore e (4) uno audiovisivo, tramite la sensibilità per le diverse qualità delle rappresentazioni visive del piumaggio o dei movimenti che sono legate al suono.

Tutte queste forme di autopresentazione estetica studiate da Darwin non implicano nel regno animale l'utilizzo di strumenti. Nella misura in cui le relative specie non conoscono in assoluto l'uso di strumenti, questo dato può sembrare triviale. Ma anche quegli animali che hanno bisogno di strumenti non lo fanno di regola nel contesto o per lo scopo di pratiche di corteggiamento esteticamente elaborate. La ricerca, il procacciamento, l'elaborazione e l'assunzione di cibo sono le tipiche forme evolute dell'impiego di strumenti. Nell'uomo si aggiunge – probabilmente molto prima dell'utilizzo di strumenti con finalità di autoabbellimento – l'utilizzo di utensili come armi nella lotta con altri uomini. Gli uccelli giardinieri utilizzano il loro becco come utensile da costruzione durante il periodo di accoppiamento, ma questa è solo una delle molte forme dell'uso strumentale del proprio corpo ed è molto diversa dall'impiego mirato di oggetti esterni al corpo, che devono essere cercati o prodotti. E gli oggetti che gli uccelli giardinieri cercano e utilizzano come ornamenti dei loro viali sono impiegati come mezzi di corteggiamento, ma non come utensili in senso stretto.

Dei casi intermedi si trovano nei nostri parenti più stretti. È stato osservato che gli scimpanzé sventolano nel periodo del corteggiamento sessuale dei rami allo scopo di attirare l'attenzione.²⁷ Il *leaf-clipping display*, un ostentativo e ritmato schema motorio accompagnato da rumori prodotti dalla frantumazione di grandi foglie che ogni popolazione di scimpanzé adopera con diverse modalità (fra cui il corteggiamento) impiega a sua volta degli oggetti naturali o, a volte, artificiali come mezzi (espressivi) di comunicazione.²⁸ In questo caso abbiamo

²⁷ Nishida, «Sexual Behavior of Adult Male Chimpanzees», p. 385.

²⁸ Nishida, «The Leaf-Clipping Display», pp. 117-128.

forse a che fare con l'utilizzo di utensili per scopi sessuali o altre finalità, sebbene l'oggetto utilizzato non sia stato toccato o modificato da un altro oggetto, come è tipico per tutti gli strumenti premoderni? Si tratta di un'analogia con l'utilizzo di oggetti magici e religiosi cui vengono ascritti poteri di natura mentale? Il contesto di *display* sessuale suggerisce di *non* equiparare l'impiego espressivo ed evocativo di un oggetto a fini segnaletici – lo sventolio dei rami rafforza il linguaggio segnaletico del proprio corpo (anche attraverso uno stimolo acustico supplementare), il *leaf-clipping* ha la stessa funzione – all'utilizzo strumentale di un utensile.²⁹ D'altro canto entrambe le forme di comportamento possono essere interpretate come forme particolarmente avanzate dell'utilizzo di strumenti: come equivalenti dell'uso di utensili coreografici nella danza o degli strumenti produttori di suoni musicali. Per giustificare un siffatto parallelismo bisognerebbe dimostrare che gli scimpanzé non apprendano solo parzialmente queste pratiche, ma che ci siano anche delle varietà individuali e artistiche nella loro esecuzione.

A prescindere da simili fenomeni eccezionali, le sfere della scelta sessuale e dell'utilizzo "regolare" degli utensili sono ben distinte. Anche le ipotetiche protoarti umane, che Darwin teorizza a partire dal mondo degli uccelli (in particolare il canto e la danza), se la cavano senza tecnologie basate sugli strumenti. A differenza delle forme artistiche evolute dei volatili e dei loro presunti corrispettivi umani, le opere d'arte umane più antiche che sono state tramandate implicano *l'utilizzo di tecnologie*. Questa caratteristica sembra fare ampiamente parte del concetto delle arti umane. Gli strumenti musicali tramanda-

²⁹ Degli esempi inequivocabili di utilizzo di strumenti a scopo estetico/sperimentale con colori e forme si presentano negli esperimenti pittorici dei primati non-umani, quindi in contesti in cui il loro atteggiamento era fortemente influenzato dall'intervento umano.

ti dall'età della pietra confermano che anche le arti del canto e della musica si sono legate già molto tempo fa alle tecnologie. Le pratiche documentate archeologicamente, soprattutto gli ornamenti e i disegni neolitici, soddisfano le due condizioni la cui mancanza giustifica la nostra ignoranza sulle primordiali arti performative umane: esse sono spiccatamente strumentali e contengono tecnologia, anche in misura massiccia. Nel caso della musica queste indubbie «opere» constano degli strumenti musicali stessi.

L'etnologia ha fornito molte testimonianze all'ipotesi darwiniana di un'ampia diffusione del canto e della danza nelle culture arcaiche. Cionondimeno un'equiparazione fra queste culture e quelle dell'età della pietra sarebbe un azzardo. Bisogna aggiungere che le pratiche documentate dall'etnologia contengono solitamente anche pratiche estetiche fondate sulla tecnologia di cui fanno parte strumenti musicali e oggetti decorativi, maschere e oggetti simili frutto della tecnica. Anche le pratiche etnologicamente attestate sostengono quindi l'ipotesi che al pensiero sulle forme artistiche umane si sia associata, al più tardi 40.000 anni fa, un'evoluzione tecnologica.³⁰ Le relazioni che Darwin ha consultato sulle elaborazioni estetiche presso i popoli africani, asiatici e americani non ne rappresentano un'eccezione (II 338-354). Queste narravano primariamente di ornamenti variegati prodotti tecnicamente o perlomeno trattati in qualche modo e delle formidabili tecnologie dell'alterazione del corpo per conformarsi ai bizzarri ideali di bellezza culturale.

Pare che l'utilizzo di utensili sia limitato ai mammiferi superiori.³¹ Negli ultimi decenni si sono accumulati sempre più

³⁰ Cfr. anche Gell, «The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology».

³¹ Anche di alcuni uccelli, come i corvi e le cornacchie, si riportano episodi di utilizzo di utensili.

esempi dell'utilizzo di strumenti fra gli animali e per le differenziazioni locali all'interno della stessa specie. Di conseguenza molti biologi ritengono appropriato parlare di «culture» apprese e tramandate anche nel caso degli animali. Gli scimpanzé che sono le creature che preferibilmente vengono accostate agli esseri umani, appartengono alle specie che utilizzano gli attrezzi.³² Anche alcune grandi scimmie producono utensili modificando in modo più o meno consistente oggetti trovati casualmente.³³ Ciò lascia supporre che gli ominidi abbiano posseduto da sempre le capacità di disporre di attrezzi. Questa supposizione viene comprovata anche da recenti evidenze di una nuova ipotesi secondo cui la segnatura neurale dell'utilizzo di utensili nell'uomo possa essere pensata come uno sviluppo di uno schema simile nelle scimmie.³⁴

Secondo le attuali conoscenze una nuova caratteristica della tecnologia umana è l'utilizzo sistematico degli utensili nella creazione di altri strumenti.³⁵ Questo utilizzo di utensili di secondo ordine comporta che gli uomini abbiano forgiato molto più spesso materiali resistenti (pietre, metalli) di quanto abbiano fatto i primati non-umani. Per l'archeologia questo legame fra l'utilizzo di attrezzi di secondo ordine e i materiali molto solidi ha importanti conseguenze. Solo questa configurazione ha permesso di scovare svariati testimoni databili delle tecnologie usate in tempi molto remoti.³⁶ I dati più conservativi

³² Dunbar, *The Human Story*, pp. 145-155.

³³ Boesch, «Tool Use and Tool Making in Wild Chimpanzees», pp. 86-99; van Schaik, «Manufacture and Use of Tools in Wild Sumatran Orangutans», pp. 186-188.

³⁴ Culham/Valyear, «Human Parietal Cortex in Action» e Dehaene/Cohen, «Cultural Recycling of Cortical Maps», p. 393.

³⁵ Cfr. Mithen, *The Prehistory of the Mind*, pp. 106-108. Perlomeno per le scimmie cresciute in cattività si attesano forme semplici dell'utilizzo di utensili di secondo ordine. Cfr. Lethmate, «Tool-Using Skills of Orang-Utans».

³⁶ Gli strumenti creati dagli animali usando materiali organici sopravvivono per lunghi lassi di tempo solo in condizioni estreme. Gli strumenti molli sono di regola deperibili e gli utensili più solidi non sono identificabili con

comprovano che gli uomini arcaici hanno prodotto e usato da minimo due milioni di anni in modo affidabile e in gran quantità utensili di pietra. Degli studi più recenti retrodatano questo limite a 3,4 milioni di anni prima della nostra era.³⁷

Il cammino eretto dell'uomo – la cui evoluzione (4 milioni di anni) risale a prima della costruzione di utensili manufatti come dimostrano riscontri evidenti³⁸ – ha svincolato le mani dalle incombenze della mobilità a quattro zampe e ha favorito così lo sviluppo dell'utilizzo di utensili (II 141). Ciononostante lo sviluppo nella differenziazione degli attrezzi tramandati è scarso fino ad almeno 500.000 fa. Questo dato è tanto più degno di nota, se si considera che proprio in questa lunga fase di apparente stagnazione tecnologica i nostri antenati hanno subito uno stupefacente raddoppiamento del volume del loro cervello. L'ipotesi del *social brain* afferma infatti che tale balzo in avanti dell'intelletto dell'uomo non sia stata stimolato dai problemi legati alla strumentalizzazione del controllo sulla natura, ma dall'elaborazione della complessità sociale.³⁹

La scarsa dinamica tecnologica durante molte centinaia di migliaia di anni non toglie che già i relativamente semplici attrezzi multifunzionali di pietra erano evidentemente molto efficienti e offrivano un netto vantaggio competitivo sugli altri animali. E non erano neanche semplici da costruire. Gli odier-

certezza come strumenti, poiché non sono stati modificati in funzione del loro utilizzo o solo minimamente e/o perché non sono stati utilizzati con lo stesso scopo abbastanza spesso per lasciare delle tracce evidenti del loro utilizzo. Ciò vale anche per i sassi che saltuariamente sono usati dalle scimmie come utensili.

³⁷ McPherron et al., «Evidence for Stone-Tool-Assisted Consumption of Animal Tissues before 3.39 Million Years Ago».

³⁸ Dunbar, *The Human Story*, pp. 22-23; 30.

³⁹ Humphrey, «The Social Function of Intellect», pp. 303-317; Dunbar, «Coevolution of Neocortical Size, Group Size and Language in Humans», pp. 681-735; Dunbar, «Grooming, Gossip and the Evolution of Language»; Dunbar, «The Social Brain Hypothesis»; Dunbar, «Evolution in the Social Brain», p. 1344; Kummer, *The Social Intelligence Hypothesis*.

ni studenti di scienze tecniche falliscono regolarmente laddove cerchino, anche dopo un lungo esercizio, di forgiare gli strumenti di pietra con dei presunti metodi arcaici.⁴⁰ Per questo gli strumenti di pietra primitivi erano triplicemente preziosi: grazie alle loro capacità funzionali, grazie alle risorse in tempo ed energie che richiedevano e per via della loro potenziale funzione segnaletica per il destino del loro costruttore.

Da queste riflessioni basilari ne consegue una che riguarda la *valorizzazione* degli utensili, il loro ruolo nell'economia sociale e affettiva dei gruppi umani: *se gli esseri umani per la maggior parte della loro storia sono stati cacciatori e raccoglitori e se in questo periodo hanno utilizzato soprattutto utensili artigianali, allora la valutazione critica degli utensili e le buone capacità nella loro produzione furono evidentemente vitali nel senso della selezione naturale*. Per questo le eccellenti capacità tecniche potrebbero aver procurato al loro possessore anche un riconoscimento sociale.⁴¹ La valutazione estetica degli strumenti in base alla loro simmetria, esattezza e finitura nella realizzazione, così come degli eventuali ornamenti, possono dare importanti riscontri sulle capacità rilevanti e eventualmente anche sul ruolo sociale degli individui; perciò essa poteva favorire decisioni sulle attività sociali (ad esempio la cooperazione). La valutazione estetica nella linea umana potrebbe, secondo l'ipotesi di Sherwood L. Washburn,⁴² essere nata in questa dimensione antica della valutazione degli utensili e poi essere stata trasposta su altri tipi di oggetti.

Mentre l'ipotesi di Washburn non menziona nemmeno la possibilità di una prassi ancora più antica di valutazione estetica – ovvero quella delle preferenze estetiche – la teoria del-

⁴⁰ Mithen, *The Prehistory of the Mind*, pp. 134-136.

⁴¹ Secondo Wilson, «On Art», p. 72; analogamente Dutton, *The Art Instinct*, pp. 175, 191ss.

⁴² Washburn, «Comment».

la *sexy handaxe* ha definito senz'esitazione la ben fondata importanza dell'estetica degli oggetti come una delle possibili varianti della scelta sessuale.⁴³ Essa interpreta la trasmissione di molte asce ben conservate e quasi inutilizzate, che sono forgiate più simmetricamente di quanto sia giustificato dal loro utilizzo pratico e che spesso sono esageratamente grandi, come prove del fatto che gli uomini dell'età della pietra, molto prima dei tempi dell'*homo sapiens*, dovevano esporre le loro capacità nella produzione di asce nell'ambito della selezione sessuale. Solo un'esposizione diretta assicurava che le accette non fossero ereditate, acquisite come bottino o rubate, ma costruite dal loro possessore. In questo modo si è avuto un eccesso di produzione di asce che in pratica non erano utilizzate – proprio nel senso dello spreco inutile («waste») della teoria *costly signal*. Solo la produzione finalizzata all'esibizione dell'atto della produzione – e non del prodotto stesso – poteva dimostrare in modo inequivocabile le buone qualità di un corteggiatore. L'inutile sovrapproduzione spiega a sua volta l'ottimo stato di conservazione di molte asce del neolitico.

Questo scenario, che è stato raccontato in modo arguto, offre un corrispettivo esatto al comportamento seducente dell'uccello giardiniere. Gli individui maschili di questa specie devono costruire dei viali grandi, ben costruiti, possibilmente ornati in modo vistoso, ma che per il resto sono inutili, allo scopo di sottoporli al giudizio femminile che ne valuta l'architettura e il design e che determina la fortuna sessuale di entrambi i sessi. Allo stesso modo la capacità di forgiare la simmetria delle asce potrebbe aver contribuito al successo sessuale degli uomini dell'età della pietra.

⁴³ Kohn, «Handaxes: Products of Sexual Selection?», pp. 518-526; Mithen, «The Singing Neanderthals», pp. 189-191 e Miller, «The Mating Mind», pp. 288-291.

Un tale scenario non è però compatibile con gli usi nel corteggiamento dell'*homo sapiens*. È inoltre difficile da interpretare come esso avrebbe potuto tenere conto della complessità della ricerca e della tutela del partner in gruppi sociali con diverse gerarchie e alleanze instabili. Il modello della scelta del partner del pavone e dell'uccello giardiniere ha delle premesse sociali completamente diverse; non potrebbe funzionare al di fuori di queste premesse. Cionondimeno esistono forti evidenze per una notevole importanza sociale degli utensili ben fatti ed esteticamente apprezzabili. La grande affinità fra l'ornamento (maschile) e le armi, che può essere riscontrata in qualsiasi museo etnologico e che è stata decantata nell'epica omerica e deplorata dalla poetessa Saffo,⁴⁴ ne è l'esempio cardinale. Gli scudi, le spade, i pugnali, i fucili e le rivoltelle – tutte le armi portate sul corpo – hanno conosciuto delle elaborazioni estetiche dispendiose. I codici estetici correlano con segnali di status o prestigio. Le capacità artigianali ed estetiche del portatore di siffatti oggetti contano poco o niente. Il possesso di simili armi è una dimostrazione sufficientemente affidabile delle proprie risorse materiali e del rango sociale. La tradizione archeologica conosce una sterminata quantità di utensili e armi che rinviano, attraverso la loro forma, ornamentazione e anche mediante la presunta colorazione originaria ad una impostazione estetica.

Diversamente dalle piume, dai viali, dalle danze e dai canti dai quali Darwin ha desunto il suo modello, le armi e gli strumenti hanno accanto al loro valore estetico anche un valore tecnico-pratico. Essi devono e possono essere distinti dagli oggetti che hanno *esclusivamente* un valore ornamentale. Spencer, il contemporaneo di Darwin, ha una sensibilità spiccata per il tipo di oggetti che possa essere considerato un

⁴⁴ Sappho 27a D.

corrispettivo delle poco pratiche piume del pavone nell'ambito delle pratiche ornamentali umane.⁴⁵ La sua ipotesi è che gli antichi oggetti ornamentali siano *trofei*. In effetti l'archeologia e l'etnologia hanno reperito molti gioielli che sono stati ricavati dai denti, dalle piume, dalle ossa e, in parte, dalla pelle di animali abbattuti. È interessante che i cacciatori dell'età della pietra non abbiano usato a scopo ornamentale i denti degli animali più cacciati (le renne), ma quelli dei mammut, degli orsi delle caverne, del lupo e delle volpi.⁴⁶ Anche gli altri materiali ornamentali dovevano sottostare alla condizione aggravante di essere rari nel loro ambiente e/o che dovevano essere procurati/portati da distanze notevoli.⁴⁷ I gioielli erano letteralmente un «segnale costoso» che richiedeva un dispendio eccezionale di tempo, abilità venatorie e risorse. Nella misura in cui gli ornamenti traggono il loro valore dalla loro natura di trofei le pratiche autodecorative confermano le teorie dell'indicazione della fitness e sono strettamente collegati ai meccanismi della selezione naturale.

Spencer sviluppa un ragionamento tanto sobrio quanto sorprendente secondo cui la «decorazione» delle uniformi non sarebbe che la continuazione delle pratiche arcaiche dell'ornamentazione mediante trofei. I contrassegni e le onorificenze sono assegnate principalmente per onorare l'uccisione (reale o potenziale) di nemici. Proprio tali contrassegni e onorificenze sono spesso molto variopinte. Il concetto dell'ufficiale «pluridecorato» coniuga in modo perfetto l'aspetto decorativo dell'apparenza esterna con il riferimento, che oggi giorno

⁴⁵ Spencer, *Ceremonial Institutions*, pp. 174-192.

⁴⁶ Cfr. Kölbl, «Ich, wir und die anderen», p. 167. Accanto alla loro conformità al principio estetico per via del loro notevole dispendio e la loro probabile potenza simbolica sociale e magica, i denti dei predatori hanno un altro vantaggio molto pratico per la produzione di gioielli: sono più durevoli dei denti dei ruminanti.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 169.

è divenuto molto discreto, al controvalore di questa decorazione che risiede nel numero dei nemici uccisi. Ancora oggi i soldati in uniforme da parata appaiono, a confronto dei civili, colorati e pavoneggianti. Ma anche i gioielli *non*-belli-ci potrebbero essersi evoluti dalle collane, dalle guarnizioni dei capelli, dagli amuleti, dagli ornamenti da appendere e dagli anelli che avevano le qualità di trofei. La metafora del «trucco da battaglia» per un alto grado di decorazione, riferibile anche dell'apparenza femminile, potrebbe essere interpretata come reminiscenza a questa origine dimenticata dell'ornamentazione.

Al contrario delle armi decorative, le catenine fatte di conchiglie o di denti di orso allineati non hanno un valore pratico, proprio come i contrassegni e le onorificenze. Le loro espressioni arcaiche – pare che delle lumache di mare siano già state usate 165.000 anni fa come ornamento⁴⁸ – implicano delle fini e durature tecniche di perforazione, collegamento, fissaggio, tramite le quali i corpi naturali (le conchiglie) o parti di esso (denti) vengono convertite a ornamentazioni per un altro corpo. Gli oggetti allineati non vengono prodotti tecnicamente. Ciononostante è già possibile parlare genericamente di un *design* estetico in relazione agli ornamenti progettati da qualcuno. Solo a partire dall'«esplosione creativa» di 40.000 anni fa è stata tramandata un'ulteriore classe di oggetti ornamentali. Questi riuniscono le caratteristiche delle armi (grande dispendio tecnologico per produrre oggetti tridimensionali interamente fabbricati dall'uomo) con le caratteristiche degli oggetti ornamentali prodotti dalle parti del corpo depredate (l'utilizzo interamente ornamentale come anello, braccialetto, catenina, spilla, ecc. nessun valore pratico al di là del contesto ornamentale, religioso, socio-simbolico). In questo caso si trat-

⁴⁸ Cfr. Haidle, «Wege zur Kunst», p. 242.

ta di gioielli di metallo, madreperla e altri materiali che sono tuttora utilizzati.

Con ciò siamo tornati al retaggio cognitivo-affettivo che pare essersi generato dalla nostra lunga storia nell'utilizzo tecnico di utensili per la forgiatura di gioielli.⁴⁹ La valutazione del «benfatto» dal punto di vista artigianale è contemporaneamente un giudizio di valore intellettuale che riguarda la sua forma e funzione e un giudizio di valore affettivo, che rende percepibile la potenziale importanza di questa buona fattezza per i propri scopi. La conseguenza motivazionale di tali giudizi risiede nel desiderio di possedere l'oggetto ben fatto o comunque di vederlo (di nuovo). Una simile valutazione dell'oggetto artigianale ben fatto condivide molte caratteristiche con la preferenza nella scelta sessuale per certi aspetti esteriori dei corpi naturali – anche questi sono giudicati come belli e desiderabili per i propri scopi – proprio come le «buone poesie», i «buoni romanzi», la «buona musica» ecc. nel campo della ricezione artistica. Tutte le tre reazioni all'oggetto ben fatto e di bell'aspetto contengono un momento di giudizio che mediante un correlato affettivo positivo (la volontà di osservazione sessuale, la valutazione esperta della manifattura dell'oggetto artigianale, il piacere estetico procurato dalle forme, dai suoni, dai racconti ecc.) sprigiona una forza motivazionale per azioni che favoriscono la socialità.

Nelle tecniche dell'ornamentazione corporale convergono gli adattamenti comportamentali della valutazione estetico-sessuale e quella tecnica. Le tecniche dell'autodecorazione sono doppiamente appaganti: sia per la loro perfezione intrinseca sia per la loro funzionalità nell'accrescere l'apparenza fisica. Va da sé che queste non possano che essere dei trucchi. La bellezza creata artificialmente dovrebbe abbellire l'apparenza

⁴⁹ Donald, «Art and Cognitive Evolution», p. 6.

disadorna la quale dovrebbe quindi ottenere una valorizzazione che non avrebbe senza tale supporto. Qui nasce ovviamente il nesso, culturalmente molto diffuso, fra bella apparenza e ingannevole tentazione.

Alla luce dell'effetto retroattivo, che per i nostri contemporanei è scontato, fra i meccanismi tecnici quelli estetico-sessuali e quelli delle pratiche di autodecorazione, il portato archeologico testé citato merita una maggiore attenzione: sebbene da un lato l'utilizzo di utensili da parte degli esseri umani sia documentato da più di tre milioni di anni, tuttavia le prove per una produzione tecnicamente dispendiosa di gioielli prodotti artigianalmente in forma tridimensionale esiste solo per l'ultimo rappresentante dell'ascendenza umana, ovvero il moderno *homo sapiens* e precisamente dal periodo fra 40.000 e 20.000 anni fa, da cui discendono anche la maggior parte delle opere non decorative. I ritrovamenti di ocre e di altri pigmenti minerali nelle cavità abitate da uomini sostengono l'ipotesi che già 250.000 anni fa potrebbero esserci state delle forme di decorazione del proprio corpo.⁵⁰ La fabbricazione del pigmento e l'applicazione dei colori implicano delle tecnologie appropriate. I gioielli del mesolitico, che sono stati reperiti in Africa e in Medio Oriente e che risalgono al lasso di tempo fra 80.000 e 120.000 anni fa,⁵¹ constano di oggetti *naturali* ritenuti preziosi e/o oggetti naturali difficili da procurare; questi furono perforati, e, in molti casi, colorati e resi applicabili al corpo.⁵²

⁵⁰ Cfr. D'Errico, «The Invisible Frontier», p. 197ss.; Barham, «Possible Early Pigment Use in South-Central Africa»; d'Errico/Soressi, «Systematic Use of Pigment by Pech-de-l'Aze' Neandertals»; Watts, «Ochre in the Middle Stone Age of Southern Africa»; Bar-Yosef et.al., «Shells and Ochre in the Middle Paleolithic Qafzeh Cave, Israel».

⁵¹ Vanhaeren et.al., «Middle Paleolithic Shell Beads» e Haidle, «Wege zur Kunst», p. 242.

⁵² Bouzouggar, «82,000-Year-Old Shell Beads from North Africa»; Zilhão et.al., «Symbolic Use of Marine Shells and Mineral Pigments by Iberi-

Durante la «upper paleolithic revolution»⁵³, svoltasi 40.000 fino a 50.000 anni fa, fu soprattutto l'Europa la protagonista di una rapida evoluzione artistica e tecnica. Gli uomini moderni che vi si erano insediati da poco hanno iniziato a praticare – apparentemente all'improvviso – tutte le arti visive ad un livello tecnico altissimo: la pittura figurativa, la scultura e l'incisione.⁵⁴ Al di là di questo hanno tramandato gioielli in quantità e varietà copiose le cui forme erano determinate interamente dagli uomini. Questa fulminea evoluzione e innovazione delle arti – delle più antiche arti decorative e delle nuove arti figurative, che allora non erano già più (direttamente) arti decorative – va di pari passo con l'evoluzione nella varietà, specializzazione e prestazioni della cultura strumentale umana che è documentata da circa 50.000 anni.⁵⁵

La nascita e la diffusione di quelle arti archeologicamente documentate, che diversamente dalle ipotetiche protoarti del canto e della danza hanno forgiato degli oggetti materialmente trasmissibili, correlano dunque strettamente con l'evoluzione della tecnica, che è descritta a volte come «rivoluzione», altre volte come affinamento e differenziazione di possibilità che singolarmente erano già presenti, ma che non erano utilizzate sistematicamente.⁵⁶ Un simile legame delle arti alla tecnica non significa che l'evoluzione di nuovi utensili raffinati sia stato il motivo scatenante per la nascita delle arti e che inver-

an Neandertals»; d'Errico et.al., «Nassarius Kraussianus Shell Beads from Blombos Cave»; d'Errico et al., «Additional Evidence on the Use of Personal Ornaments in the Middle Paleolithic of North Africa»; Conard, «A Critical View».

⁵³ Mellars, *The Neandertal Legacy* e Bar-Yosef, «On the Nature of Transitions: The Middle to Upper Paleolithic and Neolithic Revolution».

⁵⁴ Floss, «Die frühesten Bildwerke der Menschheit».

⁵⁵ Cfr. Dunbar, *The Human Story*, p. 30ss. come i contributi e le bibliografie di *Les chemins de l'art aurignacien en Europe. Das Aurignacien und die Anfänge der Kunst in Europa*.

⁵⁶ Questa è la lettura di Conard, «Cultural Evolution in Africa and Eurasia During the Middle and Late Pleistocene».

samente la ricerca di nuove arti abbia sospinto la cultura degli utensili a dei livelli fino ad allora sconosciuti. Dunbar ed altri suggeriscono un modello esplicativo più complesso.⁵⁷ Secondo lui l'uomo moderno avrebbe acquisito già 100.000 anni prima, quindi 150.000 anni fa, sia l'attuale volume del cervello che la capacità del linguaggio sintattico e simbolico – e quindi fondamentalmente anche la capacità di immaginazione, di finzione e narrazione. Pare però che ci sia stato bisogno di un periodo di incubazione maggiore prima che questi adattamenti relativamente nuovi potessero sviluppare il loro potenziale a favore della flessibilità della nostra cognizione e del nostro intero atteggiamento e si potessero ripercuotere sulla dimensione tecnica.

Nel senso dell'ipotesi del «cervello sociale» si può supporre che le nuove facoltà siano servite inizialmente alla cognizione sociale e che abbiano permesso dei livelli superiori di complessità sociale (aumento della numerosità dei gruppi sociali, divisione del lavoro, atteggiamento cooperativo, differenziazione di ordini sociali). La «rivoluzione» materiale nella cultura degli utensili e nelle arti avrebbe avuto, secondo tale modello, come premessa una «rivoluzione» simbolica e socio-cognitiva. Il raggiungimento di una soglia critica di complessità sociale, della comunicazione simbolica e della flessibilità socio-cognitiva potrebbe avere favorito lo sviluppo di nuove tecnologie più raffinate e di nuove pratiche artistiche che implicano dei livelli superiori di divisione del lavoro, attività simbolica e perizia tecnica. Quali ruoli abbiano giocato le specifiche condizioni dell'ambiente è difficile da appurare, visto che il nuovo comportamento si è imposto non solo sotto lo stress climatico dell'epoca glaciale, ma anche in concorrenza

⁵⁷ Dunbar, *The Human Story*, p. 30ss.; Tattersal, «Human Origins: Out of Africa»; Zilhão et al., «Symbolic Use of Marine Shells and Mineral Pigments by Iberian Neandertals», p. 1027.

diretta con gli uomini di Neandertal⁵⁸ e anche in molti contesti diversi.

Se i dati a disposizione sugli oggetti decorativi tramandati non dovessero essere rivisti profondamente, dovrebbe trovare conferma l'ipotesi che il connubio fra la produzione tecnologica di oggetti e la distinzione sociale e sessuale – e l'analoga predilezione di oggetti ben fatti dal punto di vista tecnico e di bell'aspetto e l'effetto retroattivo fra entrambi nelle arti decorative – sia stato possibile solo sulla base dell'evoluzione della capacità simbolica e del linguaggio. Il linguaggio e le capacità simboliche potrebbero – dopo una fase di affinamento nella cognizione sociale – aver dischiuso nuove possibilità di collegamento fra la valorizzazione estetico-sessuale e quella tecnico-artigianale.

A partire da questo schizzo dei possibili legami fra tecnologia e autodecorazione si danno anche delle conseguenze per la teoria *costly signal* dell'arte umana. Tale teoria sussume il dispendio artistico umano al concetto segnaletico che presiede gli ornamenti corporali naturali. Date queste premesse l'autodecorazione e la produzione di oggetti ornamentali tecnicamente dispendiosi non avrebbero dovuto “aspettare” l'evoluzione della capacità simbolica tipicamente umana.⁵⁹ Al contrario, la tarda coesistenza delle arti decorative tecnologicamente esigenti e di quelle non-decorative induce il sospetto che anche l'applicazione di ornamenti corporali possa essere spiegata unicamente come ricerca di effetti segnaletici sessuali diretti, ma anche – sebbene non principalmente – come implementazione e creazione di sistemi sociali simbolici.⁶⁰

⁵⁸ Conard/Bolus, «Radiocarbon Dating the Appearance of Modern Humans and Timing of Cultural Innovations in Europe», soprattutto p. 363ss. e Conard, «The Last Neanderthals and First Modern Humans in the Swabian Jura».

⁵⁹ Watts, «Ochre in the Middle Stone Age of Southern Africa», p. 10.

⁶⁰ Hovers, «An Early Case of Symbolism. Ochre Use by Modern Humans in Qafzeh Cave»; Zilhão et al., «Symbolic Use of Marine Shells and

Questi sistemi sono sensibili sia al dominio tecnico di determinati materiali e forme di produzione sia al prestigio simbolico-culturale ad essi connessi. Le arti decorative, che sostengono simili sistemi simbolici, ammanniscono una complessa integrazione di codici tecnici, sessuali e sociali con le specifiche condizioni della capacità simbolica.

Il passo documentato dall'archeologia verso la creazione di gioielli artificiali modifica radicalmente le pratiche dell'ornamentazione. I segni disegnati sul corpo non sono scindibili, o solo in parte limitata, dal tempo/spazio di colui che si trucca. Gli oggetti ornamentali tridimensionali cambiano di possessore e viaggiano senza il loro creatore attraverso il tempo e lo spazio. Essi diventano oggetto e mezzo di molteplici transazioni sociali e possono sopravvivere alla morte del proprietario (oggetti di corredo) o favorire delle linee di successione transgenerazionali. Ciò differenzia le arti ornamentali molto distintamente dalle pitture inamovibili della neolitica «rock art» che sono particolarmente legate al loro luogo d'origine. Le opere d'arte musicali e narrative non sottostanno a simili limitanti condizionamenti spaziali, ma pagano la loro libertà con la loro inesistenza dal punto di vista archeologico.

Perciò si tende a supporre che gli “artisti” dell'epoca della pietra abbiano prodotto autonomamente i loro strumenti di pittura, colori, materiali e strumenti musicali, e che abbiano appreso e approfondito le loro abilità tramite un'esercitazione sistematica che si è svolta presumibilmente sotto la direzione di qualcuno. Le capacità cognitive e tecnico-motorie sono strettamente correlate. Il livello di elaborazione di queste facoltà determina sia la qualità dell'utilizzo manuale dell'attrezzo sia quella del pittore e del musicista. Sebbene l'antichità greca e latina conoscesse una suddivisione del lavoro molto

avanzata i concetti di *techné* e *ars* abbracciano sia le arti pittoriche e plastiche che quelle più immediatamente utili dell'artigianato. Questa evidenza della storia della lingua sostiene anche la supposizione che le arti pratiche e artigianali palesano, perlomeno in passato, delle coincidenze con le arti liberali (*artes liberales, liberal arts*).⁶¹

3. L'UTILIZZO DEI SIMBOLI/DEL LINGUAGGIO E LE ARTI

Sull'evoluzione della capacità linguistica umana non c'è neanche lontanamente un consenso scientifico unanime.⁶² Secondo un'opinione diffusa, i nostri antenati possedevano già 100.000 anni fa delle lingue sintatticamente complesse che nella loro capacità assomigliavano a quelle attuali. Alcuni esperti attribuiscono al linguaggio simbolico e sintattico un'età fra i 300.000 e 500.000 anni⁶³ spostando la loro nascita ai tempi dell'*homo sapiens* arcaico. Anche indipendentemente dalla questione della datazione, il percorso verso le lingue sintattiche resta un tema molto controverso. I repertori gestuali dei primati non-umani offrono importanti chiarimenti sul linguaggio umano;⁶⁴ si discute in che modo essi permettano di ricostruire il passaggio ad un linguaggio fonetico sintattico con la sua struttura semiotica totalmente diversa e la sua portata sim-

⁶¹ Analogamente Edward O. Wilson ha supposto che le assai discusse pratiche pittoriche alle quali gli scimpanzé in cattività possono essere indotti siano semplicemente una specifica manifestazione della loro capacità generica nell'utilizzo degli arnesi. Cfr. Wilson, «On Art», p. 72.

⁶² Sullo stato dell'arte delle diverse aree di ricerca cfr. Fitch, *The Evolution of Language*.

⁶³ La cifra di 500.000 mi è stata suggerita oralmente da Stephen C. Levinson facendo riferimento ai risultati di uno studio ancora non pubblicato sulla filogenesi delle lingue.

⁶⁴ Tomasello (*Ursprung der menschlichen Kommunikation*) rimarca fortemente questo aspetto.

bolica, le sue implicazioni cognitive e le sue esigenze nell'articolazione del suono. In ogni caso il nostro linguaggio ha integrato (o mantenuto) le caratteristiche del linguaggio gestuale e dell'espressione preverbale-vocale. Il campo fenomenico delle espressioni protolinguistiche e delle frasi olistiche composte da una sola parola fa prefigurare nuovi percorsi evolutivi.⁶⁵ L'ipotesi di Chomsky di un modulo sintattico innato non trova oggi quasi più riscontro. Alcuni dati e modelli recenti suggeriscono piuttosto che il linguaggio umano si basa evolutivamente (1) su alcune capacità comunicative molto generiche (innanzi tutto la «theory of mind» e la capacità di focalizzazione di scene condivise di attenzione e intenzionalità) (2) sulle capacità specifiche della produzione di suoni e gesti (3) su capacità elevate dell'apprendimento vocale.

Una delucidazione del ruolo del linguaggio per le arti umane dovrebbe, in questa situazione, poggiarsi sulle caratteristiche che sono considerate distintive del linguaggio umano – a prescindere da come e da cosa si siano sviluppate. Nel primo capitolo ci siamo interrogati, sulla scorta della teoria darwiniana della musica e del linguaggio, sulla possibile eredità trasmessa dall'antica protomusica al linguaggio più recente. Ora si cercherà di spiegare quali caratteristiche relative al linguaggio hanno a loro volta contribuito a coniare le arti umane.

La fuga dalla presenza del qui e ora, immaginazione e narratività

I gesti e i segnali sonori di altre specie sono molto efficienti nella comunicazione degli affetti legati al presente e alla contingenza quali il desiderio di accoppiamento, la disponibilità alla lotta e alla sottomissione, la paura e la segnalazione di pericolo e bisogno. Gli scimpanzé possono anche chiedere

⁶⁵ Wray, «Protolanguage as a Holistic System for Social Interaction».

all'uomo qualcosa in modo mirato. Tali gesti e segnali sonori catturano l'attenzione dei loro destinatari e condizionano il loro atteggiamento. Essi possono denotare solo eccezionalmente degli oggetti assenti e mai gli oggetti inesistenti nella realtà. Le parole del linguaggio umano sono diventate invece indipendenti dalla presenza (o diretta imminenza) di un oggetto e/o dello stato mentale-affettivo che descrivono. Inoltre non si riferiscono direttamente a un oggetto qualsiasi o a un evento esterno, ma ad un *signatum*, un significato che è a sua volta un prodotto del nostro intelletto. Queste caratteristiche riguardano tutti i tipi di segni umani distinti da Peirce: gli indessicali, iconici e simbolici. A meno che il contesto non lo precisi diversamente, le riflessioni che seguiranno sulla rappresentazione *simbolica* e la cognizione hanno il loro concetto opposto solamente nel concetto di *segnale* e non nelle distinzioni interne fra i tipi di segnale umano.

Le ricerche sui modelli cognitivi umani, sui gesti e i riti sostengono la tesi che le specifiche possibilità del linguaggio delle parole potrebbe avere avuto dei precursori preverbalì.⁶⁶ È probabile che prima dell'evoluzione di un linguaggio grammaticale sufficientemente articolato le relazioni sul successo o insuccesso nella caccia o nelle trattative con gruppi vicini siano state di natura gestuale, probabilmente sostenute dalle abilità vocali già esistenti. La ripetizione di tali resoconti potrebbe aver indotto la stabilizzazione di determinati modelli segnaletici e quindi l'astrazione di "concetti". Tali rappresentazioni prelinguistiche presenterebbero già un momento importante della simbolizzazione umana: il rapporto con qualcosa di passato, non dato nel presente. Con la possibilità di

⁶⁶ Turner, *The Literary Mind*, soprattutto pp. 140-168; Molino, «Toward an Evolutionary Theory of Music and Language», p. 174ss.; Richman, «How Music Fixed 'Nonsense' into Significant Formulas: On Rhythm, Repetition, and Meaning».

replica, data dallo sganciamento dalla presenza dell'oggetto, nasce la dimensione delle immagini mentali e dall'astrazione continuativa e dalla ripetizione può risultare la stabilizzazione di certi complessi di suoni, immagini e movimenti. Contemporaneamente il potenziamento della possibilità di combinazione delle immagini mentali astratte prepara la strada alla grammaticalizzazione dei segni e dunque al linguaggio in senso stretto.

Gli scimpanzé palesano già forme rudimentali di siffatte rappresentazioni multimodali e utilizzabili nei rituali. Nell'eccitazione emotiva, ad esempio prima di un assalto, dei gruppi interi si abbandonano a specifiche combinazioni di creazioni vocali e movimenti ritmati. Da un lato i riti umani si allacciano direttamente a questi modi della gestione emotiva dei gruppi sociali (ad esempio nei canti e nella sincronizzazione motoria prima e dopo le battaglie), dall'altro li utilizzano in modo crescente a scopo simbolico, ad esempio nelle narrazioni mitologiche.

Le conseguenze di questa ipotesi sono vaste. Esse implicano che i modi umani della rappresentazione simbolica come linguaggio del corpo, dei movimenti, dei suoni, delle forme e dei colori precedono in senso stretto il linguaggio cognitivo e i concetti astratti. Proprio questo intende l'ipotesi darwiniana di uno sviluppo del linguaggio a partire dalle nostre capacità musicali. Il linguaggio in senso stretto non sarebbe il fondamento del registro simbolico, ma lo spingerebbe verso nuovi orizzonti cognitivi.

La piena grammaticalizzazione presuppone un repertorio di segni combinabili infinitamente in modo sempre nuovo e diverso e, in ogni caso, nuove capacità di astrazione. Nel momento in cui i linguaggi umani odierni si sono evoluti e hanno ampiamente dominato la scena della vita sociale, per le forme di comunicazione e di rappresentazione più antiche, che si sono conservate, si configurano delle modifiche del loro statuto e della loro funzione. Da allora non determinano

più l'intero campo della ritualizzazione teatrale del sociale, ma solo una parte. La loro elaborazione estetica e l'impronta eminentemente scenica sono delle opzioni sorpassate che si affiancano alla nuova comunicazione quotidiana. Ma proprio questi modelli diversi e arcaici sono conservati in modo duraturo – da cui si può desumere che essi adempiono a delle esigenze di rappresentazioni non ridondanti. Invece di essere superati ed essere sostituiti dal linguaggio, il simbolismo preverbale viene ricalcato nuovamente da ogni bambino e perdura come prosodia emotiva, ritmo e retoricità anche nel linguaggio concettuale; in forma di poesia, esso fonde il linguaggio concettuale più evoluto con la sensibilità per i suoni e la significanza preverbale.

A prescindere da come si voglia pensare lo sviluppo graduale delle capacità simboliche del linguaggio umano: esso ha, a detta di Hegel, preservato (*aufheben*) le condizioni della sua formazione nei risultati del suo essere. Esso è, per dirla con Saussure, un sistema nel senso che la sua struttura interna una volta evoluta si basa su quella delle differenziazioni interne continuate che ne stanno alla base. Laddove esista un siffatto linguaggio in questo senso, si può desumere che le sue capacità simboliche modifichino il campo più vasto delle opzioni simboliche nel suo insieme e che lo suddividano nuovamente.

Attraverso il depotenziamento simbolico del presente dell'esperienza, il linguaggio umano non rende solo appellabile tutto lo spettro degli eventi passati, presenti e futuri. Esso può denotare tutto il possibile, anche ciò che forse in futuro non potrà esistere realmente. La fuga dalle limitazioni della presenza spaziale e temporale e l'accesso alle dimensioni del non-più-presente, non-ancora-presente, del forse- o assolutamente-non-esistente amplia la nostra portata cognitiva e immaginativa letteralmente al di fuori di tutti i confini reali. Già per le rappresentazioni mentali degli eventi reali c'è bisogno di una rappresentazione mentale schematica; per la

memorizzazione e il ricordo delle immagini del passato e del futuro ciò vale maggiormente. Solo attraverso la possibilità di evocare il passato e il futuro si crea, *stricto sensu*, il tempo inteso come una rappresentazione mentale cosciente e l'esperienza della temporalità.

Darwin ha definito «l'immaginazione» come una delle «più alte prerogative dell'uomo» (I 45). Egli si richiama alle teorie «poetiche» dell'immaginazione che sono state formulate dai romantici partendo da Kant:

Un poeta, come nota Jean Paul Richter «che deve riflettere se far dire di sì o di no a un personaggio, il diavolo se lo porti, è solo un inerte cadavere». Il sognare ci dà la migliore nozione di questo potere. Come Jean Paul dice ancora: «Il sogno è un'arte poetica involontaria». Il valore dei prodotti della nostra immaginazione dipende naturalmente dal numero, dall'accuratezza e dalla chiarezza delle nostre impressioni, dalla nostra decisione e dal gusto nello scegliere o respingere [...] e in una certa misura dal nostro potere di combinarle volontariamente. Poiché i cani, i gatti, i cavalli e probabilmente tutti gli animali superiori, compresi gli uccelli, hanno sogni vivaci, il che è dimostrato dai loro movimenti e dai suoni emessi, dobbiamo ammettere che possiedano un qualche potere immaginativo. (I 44, 74)

La differenza fra la capacità immaginativa dell'uomo rispetto a quella di alcuni animali dovrebbe risiedere non da ultima sul fatto che le nostre capacità simboliche creano sia delle forme proprie, specifiche per ogni mezzo di comunicazione, di «impressioni» (*impressions*) e che esse aumentano esponenzialmente le possibilità di combinazione sia volontaria che involontaria delle percezioni reali e possibili.

La forma canonica del ricordo immaginativo, dell'esperienza e della finzione è la *narrazione*. Già nella forma preverale-teatrale la narrazione non è pensabile senza la creazione categoriale cognitiva e senza le relazioni complesse fra queste categorie, ovvero relazioni, che implicano o comunque favo-

riscono le rappresentazioni simboliche. L'ipotesi di una «narratività del nostro spirito» trova oggi notevoli conferme,⁶⁷ non ultimo grazie agli studi di psicologia evolutiva. I bambini apprendono in modo transculturale, ovvero nella stessa fase e successione, la comprensione e produzione di narrazioni, dopo aver acquisito attraverso un percorso relativamente uniforme il linguaggio delle parole e quindi lo spazio del simbolico. Alcuni schemi cognitivi elementari dell'uomo sembrano essere di natura narrativa, così come i modelli della nostra autopresentazione e autocoscienza.

Per questo le elaborazioni artistiche dei modelli narrativi della quotidianità vissuta sono potenzialmente di grande importanza per la vita cognitiva e affettiva del nostro genio narrativo. Il denominatore comune minimo delle narrazioni prevede che esse abbiano (almeno) un protagonista, un *setting*, un plot che si sviluppa, nel quale i protagonisti incappano in conflitti e complicazioni e uno scioglimento (finale).⁶⁸ Le narrazioni, che sono state “selezionate” come miti, fiabe nel corso della loro tradizione, si distinguono dalle narrazioni qualsiasi e dai molti problemi e conflitti della quotidianità, grazie alla loro tendenza ad aumentare l'ampiezza e la salienza affettiva degli obiettivi, dei conflitti e delle possibili ricompense (il principio darwiniano dell'«esagerazione» estetica). In questo modo le narrazioni diventano contemporaneamente più incisive e memorabili. I plots tragici condensano nelle due alle quattro ore «di durata dello spettacolo» i conflitti emozionali che determinano la vita intera di protagonisti eccezionali. I lettori di romanzi ottengono qualcosa di simile, sebbene anche

⁶⁷ Abbott, «The Evolutionary Origins of the Storied Mind»; Turner, *The Literary Mind*; Turner, *From Ritual to Theatre*, pp. 68-77; Carroll, *Literary Darwinism*; Gottschall/Wilson, *The Literary Animal*; Sperber/Hirschfeld, «The Cognitive Foundations of Cultural Stability and Diversity»; Pinker, «Towards a Consilient Study of Literature», p. 171ss.

⁶⁸ Sugiyama, «Reverse-Engineering Narrative», p. 180.

sulla base della biografia di contemporanei simili, nell'arco del tempo di lettura che va dalle tre alle venti ore.

La crescita della salienza contenutistica-emotiva dei plots della vita quotidiana si associa nelle narrazioni "artistiche" ad uno sforzo maggiore di elaborazione retorica. Questo attiva un piacere di elaborazione basato sulla forma e sulla composizione e, secondo la teoria darwiniana della retorica, anche tracce di schemi di eccitazione sessuale vaghe e non rappresentazionali. Quest'ultimi corrispondono alle latenti, strategie seduttive (*conciliare*) attraverso le quali l'oratore/poeta si iscrive nel suo discorso/opera per corteggiare il suo pubblico e che furono descritte da Aristotele e dalla retorica latina.

L'arte della narrazione fa dunque un uso esteticamente esigente della generale capacità narrativa dell'uomo. Non sembra utile stipulare per le forme artistiche della narrazione dei "moduli" narrativi evoluti in maniera a sé stante. Si può concordare con Ellen Dissanayake che la narrazione artistica sia un «making special», ovvero un'elaborazione sovranaturale di un adattamento cognitivo comunque esistente.⁶⁹ Analogamente si possono elevare una quantità di altri modelli comunicativi e tecnici al rango di "arti".

La maggior parte degli studi sulla letteratura di stampo evolucionistico si sono arenati sul *contenuto* di epopee, drammi e liriche. È innegabile che tutte le forme letterarie trattino primariamente i conflitti sociali, le traiettorie biografiche e i desideri dei protagonisti. È altrettanto evidente che siano spesso in primo piano i temi legati alla conquista e al mantenimento dei partner sessuali (solitamente moglie/marito) e gli sforzi e i conflitti ad essi legati – sia nell'ambito (familiare) più ristretto, sia su un piano sociale più elevato.⁷⁰ Questo è l'ambito che la psicologia evolucionistica ha individuato come quel-

⁶⁹ Dissanayake, *What is Art For?*

⁷⁰ Dutton, *The Art Instinct*, p. 132.

lo particolarmente “caldo” nel quale si determina il successo riproduttivo.

Secondo tali criteri esclusivamente contenutistici, le opere artistiche più riuscite dovrebbero essere i romanzi “leggeri” ambientati in ambito medico o prodotti affini, visto che trattano nel modo più diretto e spesso anche in modo esclusivo la «scelta sessuale» – spesso riscontrando un ampio successo.⁷¹ Per questo molti studi della critica letteraria evolucionistica sono stati bollati come contenutistici, piatti e grezzi dal punto di vista estetico. Grazie alla teoria sulle arti di Darwin tali superficialità si possono evitare. Darwin non esprime in nessun modo l’aspettativa che lo scenario della scelta sessuale sia descritto e tematizzato letteralmente nelle arti. Egli attribuisce la potenza estetica ed emotiva delle arti unicamente *alle loro caratteristiche formali* – che descrive tramite concetti non referenziali quali toni musicali, ritmi e cadenze (II 336-337) – in un modo che è opaco a loro stessi e che mobilita delle energie di trasmissione affettive (che, secondo la sua ipotesi, presentano a loro volta una discendenza sessualmente evoluta).

Le narrazioni artistiche condividono con le grandi narrazioni tramandate collettivamente le caratteristiche della focalizzazione sul plot (attraverso la sovradimensionata elaborazione di conflitti, lotte, sofferenze e premi) e dell’intensa musicalità. Contemporaneamente esse possono produrre molti nuovi stimoli estetici, calibrando con arte le strutture del plot (nel senso del *récit*) e della narrazione (nel senso del *discours*). Ciò può implicare che gli effetti di attenzione rispetto ad una narrazione siano aumentati dalla delusione parziale di attese convenzionali.

La narratività del nostro spirito è legata alla vita quotidiana e non necessariamente ai registri del fittizio e dell’immagi-

⁷¹ Whissel, «Mate Selection in Popular Women’s Fiction».

nario che caratterizzano così tante narrazioni mitiche e artistiche. I passaggi dal livello dell'attuale-reale ai registri del fittizio e immaginario sono labili. Il coinvolgimento cognitivo e affettivo con esseri puramente fittizi e valori immaginari è, secondo le conoscenze attuali, una capacità peculiare della nostra immaginazione caratterizzata dalla simbolizzazione. Il funzionamento dell'immaginazione artistica e religiosa sembra dipendere da queste facoltà specifiche della nostra capacità di simbolizzazione (cfr. I 65). Fra i più antichi quadri figurativi tramandati (che risalgono a 40.000 fino a 15.000 anni fa) si trovano dall'inizio degli ibridi fra uomo e animale (ad esempio uomini-leone con un'andatura eretta estremamente marcata) e altri esseri spuri di diverse specie animali. Secondo la teoria qui esposta tali finzioni di esseri non-empirici furono possibili solo dopo che si erano sviluppate quelle capacità umane della conoscenza e comunicazione simbolica di cui il linguaggio è la forma più evidente.

La teoria del *conceptual blending* di Mark Turner e di altri linguisti cognitivisti permette di aprire la prospettiva delle scienze cognitive su tali fenomeni.⁷² Una delle facoltà centrali del linguaggio umano è di rendere comunicabile, tramite un limitato bacino di parole, una pressoché infinita quantità di sfaccettature di significati. Ciò non gli riesce solo tramite le combinazioni sintattiche differenziate, bensì attraverso la creazione costante di concetti nuovi e più ampi che sono frutto dell'uso metaforico delle parole esistenti. Nella prospettiva cognitiva i concetti figurati sono interpretati come «dissolvenza» di una dimensione di partenza o fonte (*source domain*) e di una dimensione d'arrivo (*target domain*). Tali relazioni sostituiscono la distinzione sorpassata di significato letterale e figurato; essi sottolineano che nel linguaggio non si mescolano

⁷² Turner, «The Cognitive Study of Art, Language, and Literature» e Turner, «The Art of Compression».

solo significati semantici, ma che esiste un transfer fra diversi ambiti sensoriali ed in particolare, ambiti cognitivi. Le dissolvenze cognitive del tipo «montagna/schiena» e «La vita è un viaggio» sono elementari e spesso estremamente frequenti enzimi di produzione di significato linguistico. Le sculture di diversi animali antropomorfizzati possono essere interpretate come corrispettivi visivi di tali strategie di dissolvenze linguistiche. La forma letteraria della fiaba fa un uso peculiare di simili creature (volpi parlanti ed altri).

Fra gli animali antropomorfizzati e le altre dissolvenze cognitive c'è una differenza. Le dissolvenze del tipo uomo-animale non rispettano le ontologie naturali e/o culturalmente accettate; la maggior parte delle altre esprimono il loro potenziale semantico senza un'infrazione ontologica formale. L'equiparazione di «vita» e «viaggio» pretende da noi un'elaborazione non letterale della parola «viaggio» che neuroscientificamente è intesa come “sanatoria” di un'inadeguatezza percepita del significato letterale. Nel caso dell'animale antropomorfizzato permane, anche alla luce dell'integrazione semantica nella comprensione metaforica, un *ché* di alterità. Il concetto conserva qualcosa che si oppone al senso comune. Proprio questa devianza, questo *quid* di alterità, viene utilizzato in tutte le culture come il contrassegno delle creature mitologiche e religiose. Le ricerche neuroscientifiche teorizzano che questa alterità sia usata sistematicamente nelle diverse culture. Le dissolvenze contrarie al senso comune che infrangono le ontologie o che si differenziano nei livelli culturalmente accettati di normale e paranormale (ultraterreno, divino), suscitano, in primo luogo, una particolare attenzione nella loro elaborazione e sono, in secondo luogo e proprio per questo, memorizzate meglio. Così esse sono destinate a sopravvivere come memi culturali più delle dissolvenze “normali”. Per questo tutte le religioni e mitologie fanno un uso sistematico

di dissolvenze di questo tipo che infrangono le ontologie per distinguersi.⁷³

In questo modo i processi basilari della denominazione linguistica dischiudono i registri delle creature paranormali. Così essi suffragano la creazione di interi sistemi di rappresentazione e di pensiero che sono abitati da creature fantastiche come se niente fosse. Dall'osservatorio della teoria evuzionistica non è un'esagerazione affermare che l'uomo è *lo* specialista del non-presente, assente, immaginario, trascendente alla realtà – così come del vasto campo della «immaginazione produttiva» basata sui segni. Quest'ultima, per dirla con le parole di Kant, «esplica una grande potenza nella creazione per così dire di un'altra natura» e tende «a qualcosa che si trova al di là dei limiti dell'esperienza».⁷⁴ Il pathos di queste frasi dimostra che ne va sempre di un forte coinvolgimento affettivo e quindi di una disposizione che sembra fare parte della natura dell'uomo. In cosa sta il vantaggio evolutivo della nostra estrema predisposizione all'immaginazione di entità fittizie? Perché proprio la specie di scimmia più credulona («the gullible ape»),⁷⁵ forse l'unica specie con un'incontrollabile tendenza alla creazione di mondi immaginari, ha potuto acquisire una simile superiorità su tutte le altre creature di *questo* mondo?

La risposta classica della poetica e della teoria della finzione sottolinea la possibilità ad essa connessa di testare le possibilità (incluse quelle meno probabili). Se una delle opzioni distintive dell'utilizzo del nostro linguaggio è di poter indiriz-

⁷³ Cfr. Barrett/Nyhof, «Spreading Nonnatural Concepts»; Boyer, «Religious Thought and Behaviour as By-Products of Brain Function»; Boyer/Ramble, «Cognitive Templates for Religious Concepts».

⁷⁴ Kant, *Critica del giudizio*, p. 287. Cfr. Harris, «The Work of the Imagination».

⁷⁵ Power, «Beauty Magic': The Origins of Art», p. 95. Questa formula pregnante non proviene da Camilla Power, ma non sono riuscito a reperirne la fonte. Cfr. anche le riflessioni sull'«indoctrinability» quale caratteristica del comportamento umano in Wilson, *Sociobiology*, p. 562.

zare gli spazi della possibilità e addirittura dell'impossibilità, allora certamente le pratiche artistico-immaginative utilizzano questa opzione in misura maggiore. Esse permettono di testare le possibilità cognitive e affettive, di pensare dell'altro e in modo diverso. Ciò non è sempre vantaggioso, ma generalmente i singoli individui e intere culture necessitano di una riserva di libertà d'azione simbolica per poter reagire in modo flessibile alle nuove sfide.

Le narrazioni e le altre opere d'arte, che ottengono questi risultati, non sono da concepire unicamente come effetto e mezzo della scelta sessuale. Se la vivacità narrativa fosse stata scelta solo su base sessuale, adempirebbe la propria funzione esclusivamente facendo colpo sull'altro sesso. Non avrebbe la necessità di dischiudere al destinatario anche la possibilità di sondare altri schemi comportamentali. La ruota del pavone e la protomusica non hanno, secondo Darwin, nessuno scopo ulteriore accanto a quello di segnale puramente sessuale. Le capacità simboliche dell'uomo e le prestazioni cognitive che di regola correlano con esse sono interpretate in chiave evolutivista come il risultato della selezione naturale. Se per le singole arti non si ipotizzano dei «moduli» diversi, si possono interpretare la simulazione, la finzione e il pensiero della possibilità e dell'irrealtà come specifica applicazione di una più generica possibilità della cognizione simbolica.

Il relativo depotenziamento e superamento della realtà *unica* è solo un lato di una teoria funzionale dei mondi immaginari; si tratta di quel lato che abitualmente è noto come ideologia artistica della modernità. La fuga immaginaria in altri mondi paranormali può essere anche una strategia per fortificare il mondo normale, proprio grazie ad una deviazione.⁷⁶ Le

⁷⁶ Un'altra interpretazione conservatrice della nostra accettazione delle narrazioni religiose, ideologie politiche e delle finzioni di ogni tipo afferma che l'accettazione cognitiva è semplicemente una strategia socialmente

teorie etnologiche tendono a mettere in risalto il contributo delle arti alla costruzione dell'immaginario collettivo, che suffraga norme, valori, narrazioni e quindi coesione sociale e cooperazione. Questo è già stato trattato nel capitolo II.

Tolleranze e competenze dell'ambiguità

I segnali di altre specie sono per la maggior parte altamente univoci. Molti segnali hanno evidentemente un significato chiaro e fisso. Nelle vocalizzazioni più flessibili le variabili aggiunte del contesto dovrebbero favorire una decodifica sicura. In ogni caso i segnali degli animali non sembrano richiedere uno sforzo interpretante molto lungo per ricavarne un significato misterioso, anche laddove essi non lavorino con segnali discreti, ma con livelli graduali e addirittura con ambivalenza.⁷⁷ Il linguaggio umano invece diviene altamente passibile di illusorietà e necessitante di interpretazione, grazie allo scioglimento del legame con situazioni e oggetti reali, effettivamente presenti e grazie alla maggiore autoreferenzialità dei segni arbitrari e allo sbocco in ambiti immaginari. Detta in termini positivi: esso diventa in modo eccezionale capace di mistificazione e di ambiguità. Dalla prospettiva della comunicazione pragmatica questo risvolto può essere considerato un effetto secondario dell'applicabilità estremamente flessibile e della possibilità di riutilizzo delle nostre parole e della loro indifferenza rispetto alla distinzione fra reale e irreali. Dalla prospettiva del mito, della religione e anche della politica, la capacità di evocare complesse ambiguità, livelli di significato criptico e misterioso e la continua necessità di interpretazione

adattiva del conformismo mentale. All'interno di un gruppo e in determinati sistemi di potere un simile atteggiamento procura più vantaggi che svantaggi (Wilson, *Sociobiology*, p. 562).

⁷⁷ Wilson, *Sociobiology*, pp. 176-193.

e di molteplici effetti illusori sono delle caratteristiche interamente positive. Senza queste possibilità cardinali della nostra capacità di simbolizzazione non sarebbe pensabile un ampio spettro di fenomeni culturali.

Le arti comportano delle premesse specifiche per rafforzare la generica capacità di ambiguità delle rappresentazioni simboliche e quindi l'ampiezza della loro risonanza. Innanzi tutto, alcune di loro detengono una forte eredità presimbolica che sta in tensione con la rappresentazione simbolica stessa – secondo la teoria di Darwin questo vale soprattutto per le antiche arti del canto e della danza sessualmente selezionate. Poi esse mirano alla elaborazione sensoriale-affettiva del corpo del segno materiale anziché alla sua sparizione appannaggio dell'emersione di un significato simbolico intellegibile. Nella famosa formulazione di Roman Jakobson si afferma: una concentrazione della produzione dei segni su se stessa (la «funzione poetica») rende i messaggi in linea di massima polisemici.⁷⁸ Ancora più chiara diventa questa conseguenza sullo sfondo della distinzione fra richiami vocali e canti. I canti sono, come abbiamo già sottolineato, ricchi in varietà, necessitano in molti casi di una lunga esercitazione, sono di regola temporalmente più estesi dei richiami, sono sintatticamente e melodicamente complessi e opachi rispetto ad una decodifica interpretante. Tanto più che quest'ultima caratteristica delle arti estetiche non-umane – in una specie che cerca il «senso» e che ha alte capacità simboliche – implica irrimediabilmente degli sforzi di comprensione (associativa) e un'ascrizione di significato, quindi degli sforzi che il materiale estetico non soddisfa mai appieno. Le pratiche artistiche aumentano quindi in larga misura le ambivalenze e le casse di risonanza della comunicazione sim-

⁷⁸ Jakobson, «Linguistik und Poetik», p. 110ss. (edizione italiana. p. 191ss.) cfr. le diverse riflessioni su ambiguità e le ricche correlazioni fra suoni e significati in Schrott/Jacobs, *Gehirn und Gedicht*.

bolica.⁷⁹ Questa caratteristica prettamente semiotica delle arti si concilia benissimo con l'ipotesi darwiniana di una risonanza contemporaneamente indeterminata e potente dei sentimenti incompresi e originariamente sessuali nella musica e nel linguaggio.

La funzionalità di tale complessità cognitiva associata all'aumento della salienza sensoriale-affettiva delle rappresentazioni si esprime in riferimento a caratteristiche fondamentali della vita sociale umana. Noi esseri umani siamo i generalisti evolutivi per eccellenza: grazie a elaborate strategie sociali e cognitive possiamo raggiungere delle prestazioni altamente cooperative in molti ambiti. Abbiamo dimostrato di essere sufficientemente flessibili, cooperativi, e contemporaneamente competitivi per poter sopravvivere a praticamente tutti gli ambienti naturali o creati artificialmente. C'è però un rovescio di questa estrema flessibilità: siamo privi della stabilità della direzione del comportamento indotta dallo stretto e univoco rapporto fra organismo e ambiente. Come esseri muniti di linguaggio e simboli possiamo compensare le conseguenze di questa flessibilità o comunque sopportarla progettando autonomamente degli orientamenti simbolici (miti, religioni, ideologie) che ci offrono un «senso» sintetico e quindi aumentano i campi di azione e di interpretazione. Per questo tipo di comprensione ed elaborazione delle nostre necessità contingenti c'è bisogno delle capacità comunicative e dei cicli di riflessione di ordine superiore che sorpassano di gran lunga la codifica e decodifica di segnali univoci.

Già Darwin ha letto la coscienza come un'istanza «di osservazione interiore e di controllo» («inward monitor», I 73) che regola e processa. Il «moral sense» umano acquisisce un peculiare acume poiché le aspettative della società – e i conflitti ri-

⁷⁹ Zeki, «The Neurology of Ambiguity».

spetto a queste aspettative – sono elaborate e negoziate sul palcoscenico della coscienza. Secondo la diagnosi di Edward Wilson i conflitti connessi all'ambivalenza sono più frequenti, più fondamentali e più inevitabili nella vita sociale umana che in tutte le altre specie.⁸⁰ Come individui muniti di coscienza e con ampia libertà d'azione agiamo da un lato più coscientemente e decisamente in modo più egoistico delle altre specie. Dall'altro dobbiamo controbilanciare tale tendenza con le esigenze di accettabilità sociale potenti, complesse e particolarmente flessibili, che a loro volta non determinano solamente il comportamento ma sono anche rappresentate nella riflessione cosciente. Così diventiamo la scena di conflitti interni ed esterni nei quali ci collochiamo tendenzialmente su entrambi i fronti. Perciò abbiamo bisogno di una notevole tolleranza per ambivalenze e situazioni conflittuali irrisolte – e contemporaneamente delle forme che possono dare alle esigenze cognitive e affettive ad essa connesse una svolta autoappagante o “soluzione” temporanea.

Le elaborazioni estetiche di narrazioni, immagini e suoni sono forse imprescindibili a questo scopo: esse coniugano caratteristiche di alta complessità e di possibilità di ambiguità – in Baumgarten definite «ubertas» ovvero «copia» che rendono opaca la «cognitio estetica»⁸¹ – con la necessaria salienza affettiva delle offerte sensoriali simboliche e dei mezzi di riflessione e premiano il nostro coinvolgimento attraverso un piacere intrinseco. Le narrazioni culturalmente riconosciute, innanzi tutto i miti, permettono di regola almeno due e spesso molte diverse interpretazioni. Esse si avvalgono in modo flessibile di esigenze di riflessione e orientamento che possono essere sia sincronicamente – in base alle diverse prospettive dipendenti dalla posizione sociale – che diacronicamente molto

⁸⁰ Wilson, *Sociobiology*, pp. 129, 563.

⁸¹ Baumgarten, *Ästhetik*; Id., *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*.

diverse. Anche Kant ha sottolineato l'impossibilità intrinseca di una definizione concettuale univoca delle «idee estetiche» e ha correlato la loro elaborazione cognitiva con la capacità di tolleranza dell'ambiguità e con uno sforzo interpretativo complesso e tendenzialmente infinito.⁸²

I rischi, le possibilità e le competenze dell'inganno

Il concetto di inganno – e quello affine di «illusione» e «come se» dell'arte – è un concetto centrale della retorica, poetica ed estetica. Le illusioni visive e acustiche possono avvenire anche in contesti presimbolici. Il dominio proprio dell'illusione sono però le pratiche simboliche, non ultima quella artistica.⁸³ Il presocratico Gorgia ha formulato forse la prima apologia dell'illusione. Plutarco riporta:

Fiorì allora la tragedia e fu celebrata dai contemporanei come audizione e spettacolo mirabile, poiché creava con le sue finzioni e passioni un inganno, dice Gorgia, per il quale chi inganna, agisce meglio di chi non inganna, e chi è ingannato è più saggio di chi non è ingannato. È più giusto chi inganna perché ha realizzato quanto ha promesso, mentre chi si è lasciato ingannare è più saggio: chi non manca di perspicacia, infatti, è più facile preda del piacere dei discorsi.⁸⁴

Farsi illudere o abbagliare dalla rappresentazione di una tragedia – invece di bollarla come una messinscena poco seria e irrealista – crea dunque sia il vantaggio affettivo di provare un piacere indotto dalle parole che il vantaggio cognitivo «di capirne di più». Le ipotesi attuali sulle ragioni che ci spingono a partecipare con grande coinvolgimento emotivo e, a volte, anche con grande dispendio cognitivo, alla rappresentazione di

⁸² Kant, *Critica del giudizio*, p. 288ss.

⁸³ Joyce, *The Esthetic Animal*, pp. 35-39.

⁸⁴ Plutarco, *De gloria Atheniensium* 5, *Moralia* 348 C.

eroi immaginari e *plots* irreali non dicono nient'altro: senza il coinvolgimento affettivo non ci sarebbe l'illusione della realtà immaginaria della rappresentazione e senza la cornice cognitiva, in molti casi, questa illusione non sarebbe piacevole. L'effetto retroattivo fra entrambe permette una ricezione che può sia provocare un piacere estetico sia attivare e arricchire delle strategie di comportamento e di interpretazione affettiva.

Secondo la teoria evuzionistica del comportamento le strategie mistificatorie sono delle importanti opzioni comportamentali adattive di molti esseri viventi. Esse correlano con le strategie di inganno del riconoscimento quali disposizioni adattive opposte. Entrambe si trovano per principio in una continua corsa agli armamenti. Per quel che riguarda la comunicazione umana, è soprattutto la forma del dramma, che è affine a quella dei riti, a offrire, sia nelle sue varianti tragiche che in quelle comiche, la possibilità di conoscere le strategie mistificatorie nell'interazione sociale e di affinare la capacità di riconoscere gli inganni («reception detection skills»).⁸⁵

Ma questo allenamento cognitivo e di prassi comportamentale non è tutto. Specificatamente umana pare la grande necessità e la grande capacità di autoinganni individuali e collettivi. Le reti sociali e i concetti di sé rivelano allo sguardo attento di essere regolarmente un intreccio sistematico di conoscenza parziale, ideologia, autoinganni e anche menzogne.⁸⁶ Gli autoinganni possono essere funzionali nella misura in cui permettono di sviluppare delle strategie mistificatorie più credibili e quindi più efficaci rispetto a terzi.⁸⁷ La selezione evolutiva degli schemi comportamentali avvantaggia solitamente

⁸⁵ Hansen, «A Prehistory of Theatre», p. 359. Sulla narrazione cfr. Sugiyama, «On the Origins of Narrative».

⁸⁶ Alexander, «The Search for a General Theory of Behavior», soprattutto pp. 96-97; Wilson, *Sociobiology*, p. 119 e p. 553; Cook, «Edward O. Wilson on Art», pp. 102; 114.

⁸⁷ Trivers, «Deceit and Self-Deception».

te l'ignoranza rispetto ai propri motivi di chi agisce.⁸⁸ Questa regola non viene principalmente vanificata dalla circostanza che presso noi esseri umani i meccanismi di comportamento adattivi sono sovrapposti da motivazioni consapevoli. La conseguenza, secondo Richard Alexander, è che quando c'è consapevolezza e coscienza del proprio agire si crea, da un lato, una rete di (auto)inganni e resistenze contro la conoscenza sobria, dall'altro un lato inconscio dell'agire.⁸⁹

Questa diagnosi sui sistemi comportamentali fondamentalmente incongruenti si avvicina notevolmente alle ipotesi di Freud sui sistemi *ubw* e *bw*. Entrambi, Alexander e Freud, evidenziano la nostra grande esigenza di strategie di autoinganni artistici e i complessi meccanismi di misconoscimento. Si può supporre che le pratiche estetiche dell'assorbimento in pratiche artistiche ingannevoli corroborino anche i piacevoli autoinganni, ovvero le lusinghe e le trappole della falsa coscienza. Esse offrono *anche* la possibilità di evitare forme di autocritica e di crogiolarsi sfiziosamente nelle illusioni. L'uso di droghe e le *trances*, che sono pratiche transculturalmente diffuse, favoriscono tali fenomeni.

Per la teoria evuzionistica questi meccanismi ingannevoli possono essere senz'altro degli adattamenti funzionali, perlomeno nella misura in cui per la vita sociale e per il sentimento vitale del singolo sono più utili che dannosi. Come insegna la letteratura, nulla è più doloroso dell'essere privato di tutte le illusioni. Per l'uomo che si proietta sistematicamente su valori, creature e mondi immaginari, le illusioni non sono solo un problema cognitivo, ma anche una preziosa risorsa. Le arti nutrono e sostengono tale risorsa. Friedrich Nietzsche è il grande teorico di queste illusioni.

⁸⁸ Alexander, «The Search for a General Theory of Behavior», p. 96ss.

⁸⁹ Cfr. Le molteplici riflessioni su questo problema in Alexander, *Darwinism and Human Affairs*.

L'apprendimento linguistico infantile e la «poesia»

L'apprendimento linguistico umano presenta un modello, che pare essere rilevante anche per le arti umane. Prima che i bambini apprendano lo specifico linguaggio delle parole del loro ambiente pronunciano dei suoni complessi che non sottostanno ancora alle strutture fonetiche e grammaticali della lingua che stanno apprendendo.⁹⁰ Questo balbettio (*Babbel-sprache*) mostra alcune caratteristiche, che sostengono l'ipotesi darwiniana di un'origine del linguaggio a partire dalla musica.⁹¹ Non appena il linguaggio delle parole è appreso appieno, i vocalizzi balbettanti (*babble*) con tutta la loro ricchezza di forme e risonanze scompaiono ad appannaggio della fonetica, metrica e sintassi della lingua imperante. Molti autori – fra gli altri Novalis, Walter Benjamin, Sigmund Freud, Susanne K. Langer, Julia Kristeva, Ellen Dissanayake così come gli psicologi evolutivi Daniel Stern e Colwyn Trevarthen – sostengono l'ipotesi che una risorsa indispensabile per la poesia e per le altre forme artistiche sia da ricercare in questa esplorazione prelinguistica, quasi musicale e di partecipazione affettiva. Nella misura in cui i meccanismi ontogenetici del *babble language* sopravvivono il loro stadio infantile, favoriscono la sensibilità e il piacere per il lavoro artistico con il linguaggio, con i toni musicali e le immagini di ogni genere. Anche se è dubbio che questa risorsa preverbale possa spiegare l'elaborazione competitiva delle arti,⁹² può esserne in ogni caso un fattore potente.

⁹⁰ Gli uccelli canori attraversano una fase simile nell'apprendimento dei loro «songs» (cfr. Marler, *Nature's Music: The Science of Birdsong*). Altri studi mostrano uno stadio analogo per le vocalizzazioni delle scimmie. Cfr. Snowdon, «Babbling' in Pygmy Marmosets: Development after Infancy», e Elowson, «Babbling' and Social Context in Infant Monkeys: Parallels to Human Infants».

⁹¹ Cfr. sopra p. 83.

⁹² Cfr. sopra p. 150ss, p. 154.

Le ipotesi della biologia evolutivista sugli ornamenti corporali esteticamente privilegiati e sulle arti del corteggiamento sessuale del canto, della danza e della presentazione multimodale sono, al di là dell'uomo, limitate ad una teoria della comunicazione *segnaletica*. La capacità di cognizione simbolica, che per le attuali conoscenze è prettamente umana, non permette ai segnali più antichi, che mirano al corteggiamento tramite la "bellezza", di rimanere semplicemente quello che sono. Diverse forme fenomeniche molto simili del canto e della danza guadagnano oltre al loro valore segnaletico una miriade di significati simbolici e di funzioni basate sui simboli. Le autodecorazioni e i gioielli possono rafforzare i segnali sessuali elementari (o simularli) e simultaneamente comunicare delle differenziate informazioni socio-simboliche; esse possono anche scollegare tali attività. Le arti figurative non smettono semplicemente di dare dei segnali visivi attraverso forme e colori; lo sguardo su di esse viene modificato profondamente attraverso l'adattamento della comunicazione simbolica. Le arti linguistiche e l'apertura di spazi immaginari e funzionali sono possibili solo attraverso il superamento dei sistemi segnaletici semplici. Anche in questo caso vale che le dimensioni della segnaletica fonetica e vocale spiccano soprattutto nelle forme artistiche del linguaggio attraverso i mezzi presimbolici della prosodia (ritmo, melodia, i segnali affettivi vocali). *L'elaborazione artistica sviluppa entrambe: allo stesso tempo essa utilizza e destabilizza la differenza cognitiva verso i segnali semplici e utilizza e destabilizza i potenziali affettivi del segnalare stesso.*

Le molteplici forme dell'intervento del simbolico nel campo dei segnali biologici e della (re-)integrazione delle dimensioni segnaletiche nei contesti simbolici testimoniano la trasformazione profonda cui sono stati soggetti gli ornamenti corporali e le arti del canto e della danza dopo l'avvento del simbolico. Gli aspetti fenomenali e funzionali dell'adattamento arcaico si preservano in proporzioni diverse. Dal versante

della cognizione simbolica non si tratta forse neanche di un nuovo uso. Il nostro adattamento per la cognizione simbolica non sembra limitarsi nella sua estensione ad un'area specifica di fenomeni e comportamenti. Tendenzialmente può estendersi a tutto assumendo un carattere multidimensionale. Proprio tale vasta portata e molteplicità funzionale della cognizione simbolica dovrebbe aver permesso alle arti umane di superare in capacità e funzioni i segnali evolutivamente più antichi e legati a specifiche aree del corteggiamento estetico-sessuale.

4. BILANCIO

L'ipotesi abbozzata in questo capitolo sull'arte conferma un'ipotesi generale sulla struttura dell'intelletto umano. Ne consegue che la proverbiale creatività e flessibilità dell'ingegno umano risiede non ultima nel fatto che possiamo fare un utilizzo crossmodulare delle nostre capacità e disposizioni cognitive, emotive e comportamentali.⁹³ Da Aristotele in poi la nostra abilità nelle "traduzioni" concettuali è stata osservata nel fenomeno linguistico della metafora.⁹⁴ La metafora mostra come l'intelletto umano sia in grado, agilmente, di analogizzare, sovrapporre e di trarre nuova linfa dal collegamento di fenomeni e ambiti diversi fra loro.⁹⁵

Molti processi evolutivi prendono la strada di un riutilizzo o nuovo utilizzo di adattamenti già esistenti. Ciò corrisponde al principio dell'economicità e della graduale variazione. I quattro candidati, che sono stati proposti preliminarmente

⁹³ A tal riguardo cfr. le considerazioni sulle capacità cognitive superiori in Fodor, *Modularity of Mind*, Donald, «Art and Cognitive Evolution», p. 17 e Mithen, *The Prehistory of the Mind*. Vedi anche Neumann, *Funktionshistorische Anthropologie der ästhetischen Produktivität*, soprattutto p. 117.

⁹⁴ Aristotele, *Retorica* 1410b-1411b.

⁹⁵ Anche Dunbar, *The Human Story*, pp. 65-68.

te come premesse e antesignani delle arti hanno età diverse e sono stati a lungo largamente o totalmente autonomi. Solo l'adattamento più recente – il linguaggio umano, il motore principale della nostra fluidità cognitiva – pare aver posto le basi affinché la sensibilità per le differenze dell'aspetto in chiave sessuale, per il piacere del gioco e per l'elaborazione estetica di attrezzi e l'uso simbolico si potessero riconfigurare nelle arti, ossia *in quanto* arti. La mia tesi è la seguente: *le arti sono nate quali nuove varianti del comportamento umano, nel momento in cui gli antichi adattamenti del giudizio estetico degli ornamenti corporali sessuali (ed eventualmente del corteggiamento canoro), dell'atteggiamento ludico e dell'utilizzo di attrezzi – che fino ad allora avevano presentato coincidenze scarse o nulle – sono diventati accessibili ad un uso comune grazie al superadattamento umano, ovvero la nostra capacità linguistica e l'uso simbolico generico.* Per ogni singola di queste arti ciò avviene in modo diverso e con un peso specifico diverso.

Lo sviluppo qui schizzato potrebbe essere stato facilitato dalla circostanza che singole convergenze fra le quattro aree comportamentali erano presenti già prima dell'evoluzione della lingua sintattica e della religione. Questo potrebbe essere il caso dell'effetto retroattivo succitato fra abilità tecnica/ utilizzo degli strumenti e la scelta sessuale. Gli esperimenti con le abilità pittoriche degli scimpanzé suffragano l'ipotesi qui esposta *ex negativo*.⁹⁶ Gli scimpanzé possiedono già tre degli adattamenti previsti per le arti umane: sensibilità per le differenze sessuali dell'aspetto, atteggiamento ludico e uso di strumenti. Sono però privi sia dell'accesso a sistemi di segni simbolici sia della necessaria flessibilità cognitiva per potere riconvertire – senza la direzione degli uomini e il loro aiuto materiale – le loro «preferenze estetiche» e le loro abilità

⁹⁶ Rensch, «Malversuche mit Affen»; Rensch, «Play and Art in Apes and Monkeys»; Morris, *The Biology of Art*.

ludiche e tecniche nella produzione di oggetti artistici visuali. Sebbene anche le arti umane si basino in larga misura su adattamenti presimbolici o non-simbolici, l'evoluzione della cognizione simbolica pare ricoprire un ruolo importante nella progettazione delle molteplici forme della creatività estetica.

Ne consegue, per le implicazioni di questa ipotesi, che diversi ingredienti dell'atteggiamento estetico precedono le nostre facoltà simboliche e dunque *non* sono funzioni di queste capacità. Ciò potrebbe spiegare perché il linguaggio e le capacità simboliche – sebbene siano fra i fondatori delle arti esercitate dal Paleolitico più recente – incontrino nel fenomeno estetico sempre e continuamente i propri confini intrecciandosi con materialità e disposizioni avulsi dal linguaggio simbolico.

Il modello di cooperazione multifattoriale non afferma che il raggio d'interazione degli adattamenti reclutati sia sovrapponibile con quello del campo delle arti. Le singole arti fanno uso di una congerie di *ulteriori* capacità, saperi e pratiche. La maggior parte di esse non sono definibili dagli adattamenti nel senso della teoria evuzionistica. Probabilmente tali capacità variano fortemente sia fra sia all'interno delle forme artistiche, dei generi artistici, delle epoche storiche e dei contesti culturali e non ultimo anche fra le singole opere. Il perno centrale del presente libro è una conseguenza dell'interesse evuzionistico per i meccanismi cognitivi, affettivi e comportamentali basilari e delle loro diverse combinazioni che stanno alla base dell'approccio umano alle arti.

Il modello cooptativo dell'evoluzione delle arti delimita fortemente le possibilità di intendere le singole arti come dei moduli specializzati. Né la componente «sensibilità per l'attrazione (sessuale)» né «l'utilizzo di utensili» né «la cognizione simbolica» sono caratteristiche che pertengono *unicamente* la produzione e ricezione di artefatti estetici. Il riutilizzo di questi adattamenti nelle arti non è un «exattamento (exapta-

tion)»⁹⁷ nel senso che la nuova funzione sostituisce quella vecchia. Di regola le vecchie funzioni sopravvivono indipendentemente dalle arti. La notevole importanza degli adattamenti chiamati in causa nell'atteggiamento estetico non esclude in alcun modo che le arti possano presentare delle caratteristiche altamente specifiche che *non* debbano essere intese come cooptazioni ibride di un dato insieme di possibilità. Di seguito cercheremo di esemplificarlo brevemente per le singole forme artistiche.

Come adattamento specifico per un determinato campo si presta, secondo gli standard restrittivi della teoria evoluzionistica biologica, primariamente la teoria darwiniana del canto di corteggiamento in uso presso i nostri più remoti antenati. Così rimane indeterminato se le arti canore debbano la loro evoluzione interamente alla funzione sessuale o se si basino a loro volta su dei meccanismi che si sono evoluti per altri scopi. Se simili meccanismi per il canto di corteggiamento si sono dovuti sviluppare potrebbe essersi trattato in entrambi i casi di adattamenti specializzati. Sulla base di queste premesse si può concordare con Darwin che la sensibilità giudicante per «le alte doti musicali» (II 335) si sia sviluppata nella linea umana accanto alla sensibilità per i pregi dell'aspetto esteriore quale secondo meccanismo di specializzazione del corteggiamento e della scelta sessuale. Una simile tesi può essere pensata senza incorrere in contraddizioni. Essa non è, per il momento, confutata da evidenze empiriche sufficientemente forti, ma è contemporaneamente lungi dal valere come verità inconfutabile e in grado di smentire modelli opposti.

In confronto alla musica gli ornamenti visivi offrono ancora meno appigli per interpretarli come adattamenti tendenzialmente modulari e specifici per un determinato compito. Nella

⁹⁷ Vedi sopra pp. 14-17.

lettura darwiniana le arti decorative corroborano l'autopresentazione sessuale e sociale come la presentazione delle proprie doti naturali. Le arti decorative reclutano quindi il nostro sistema visivo e le nostre capacità nell'utilizzo di utensili a favore di funzioni che si coprono, almeno in parte, con quelle del giudizio sessuale delle doti naturali. Nella misura in cui non si sia giunti, attraverso delle pratiche decorative continuative, a delle *ottimizzazioni specialistiche e geneticamente determinate* (di cui, a tutt'oggi, non vi è evidenza) di queste caratteristiche (disposizioni e preferenze del sistema visivo, capacità tecnologiche), tali arti possono essere lette come un utilizzo culturalmente acquisito di adattamenti preesistenti.

Anche nelle arti linguistiche è dubbio se esse presentano delle caratteristiche che corrispondono a degli adattamenti tipici per un certo ambito. Persino se le nostre *capacità narrative* dovessero avere una specifica base genetica (per la quale la regolarità ontogenetica della loro acquisizione potrebbe valere come appoggio provvisorio) non si dovrebbero supporre degli adattamenti supplementari per le narrazioni *artistiche*.

Meno chiaro pare il caso delle *capacità retoriche* che Darwin stesso ha pensato come un'elaborazione del linguaggio affettivo e affine alla musica. Forse il talento oratorio e poetico di questo tipo ha delle basi genetiche evolute specificamente che limitano le nostre possibilità di affinamento di dette qualità? A breve termine non riusciremo a trovare una risposta a tale domanda. Le capacità retoriche sono state poco analizzate nella loro evoluzione ontogenetica e praticamente mai sulle possibile base filogenetica. Accanto alla difficoltà generale di identificare dei correlati genetici per le capacità altamente complesse c'è anche una causa istituzionale: la retorica è caduta vittima delle griglie delle odierne discipline. Sebbene le capacità retoriche giochino un ruolo fondamentale nella comunicazione sociale, solo raramente e selettivamente la psicologia e la linguistica ne hanno fatto un oggetto di ricerca.

Le forme della canzone – quindi non della musicalità interna al linguaggio, ma del concatenamento multimodale di linguaggio e musica – non dovrebbero necessitare di un adattamento supplementare che produca qualcosa di diverso da un'interazione fra musica e linguaggio che si possa apprendere. Altrettanto improbabile dovrebbe essere che le parole e i gesti delle arti teatrali contengano delle limitazioni intrinseche che non siano identiche con le limitazioni del nostro bacino del linguaggio corporeo, delle nostre competenze linguistiche e della nostra eredità espressività vocale arcaica delle emozioni (prosodica).

Indipendentemente dal chiarimento mancante di simili questioni, il modello qui sostenuto rafforza in ogni caso l'importanza di quelle capacità e disposizioni che vengono cooptate, riconfigurate e utilizzate in modo nuovo dalle arti, visto che non si sono evolute appositamente e modularmente per tali scopi. Il modello allarga il criterio darwiniano della varietà nell'apprendimento verso l'ipotesi secondo la quale la produzione e la ricezione delle arti non rappresentano solo, o unicamente, un picco delle singole capacità specializzate, ma che esse sono il risultato di una cooperazione trasversale (probabilmente sviluppata culturalmente) di adattamenti originariamente separati. Tale teoria dona all'ipotesi della filosofia trascendentale kantiana di un «libero» e armonioso «gioco delle nostre capacità» nel «piacere estetico» una nuova formulazione evolucionistica. Le implicazioni di questa teoria per la domanda «A cosa serve l'arte?» saranno discusse nel capitolo conclusivo del libro.

IV.

Le pratiche estetiche autoreferenziali

Già secondo le osservazioni schematiche di Darwin le arti umane si sono allontanate notevolmente dalle loro origini protomusicali e di corteggiamento sessuale. Inoltre l'integrazione cooptante dell'atteggiamento ludico, la tecnologia e le capacità simboliche hanno modificato profondamente le prestazioni funzionali delle non-ludiche, non-tecnologiche e non-simboliche arti primarie sul piano della cognizione umana, l'affettività e le potenzialità comportamentali. Va da sé che in singole forme, generi e opere artistici non possano essere sempre presenti contemporaneamente tutte le potenziali prestazioni funzionali che sono state elencate nel capitolo precedente. Bisogna semmai considerare le distribuzioni selettive e una moltitudine di insiemi di variegate caratteristiche funzionali tipiche per le diverse arti, culture ed epoche.

Astraendo dalle molte limitazioni e differenziazioni a cui sono soggette le analisi cooptative sopra esposte si ricava il seguente catalogo degli effetti artistici potenzialmente utili:

- promozione del benessere generale attraverso delle pratiche estetiche autoappaganti e intrinsecamente piacevoli (godute individualmente o socialmente condivise);
- apprendimento, conio, affinamento, e interrogazione dei modelli affettivi culturali vecchi e nuovi, dei codici estetici e pratiche semiotiche;
- allenamento e potenziamento delle capacità motorie e tecniche;
- promozione della comunicazione sociale, a volte anche della cooperazione sociale;

– potenziamento della percezione del sé e della regolazione emotiva del sé («mood management») e miglioramento dell'autoconsapevolezza attraverso "l'uso" delle opere d'arte per il risveglio, la crescita, la seduzione, lo sfogo simulato e l'interpretazione riflessiva dei sentimenti;

– scandaglio e calibratura delle etiche valoriali e dell'azione nella modalità di simulazione sgravata dall'onere della realtà;

– stimolazione, occupazione, provocazione di prestazioni cognitive complesse, ivi comprese la domestichezza con la polisemia e la possibilità di interpretare all'infinito.

Questa lista degli effetti artistici potenziali contiene dei volti noti. Lo spettro è ampiamente compatibile con le tesi sulle prestazioni e gli effetti delle arti che da Kant, Schiller e i romantici in poi sono stati enunciati dall'estetica filosofica e che sono state assorbite integralmente dal concetto di formazione (*Bildung*). In questo contesto il rapporto produttivo e ricettivo con le opere d'arte è e fu pensato principalmente come forma – cosciente o incosciente, autonoma o eterodiretta – di autoinduzione o formazione personale; i suoi effetti riguardano l'ontogenesi degli individui che si occupano di arte. Le arti non sono dunque né tecniche di corteggiamento di individui dell'altro sesso né collanti per gruppi sociali complessi, ma prima di tutto oggetti e mezzi per *pratiche autoreferenziali*.

La filosofia estetica e la teoria della formazione classiche hanno espresso delle posizioni forti sulle *basi antropologiche* di tali pratiche estetiche. A volte nella nuova psicologia dei media si stabiliscono dei collegamenti diretti fra le ipotesi formative e le teorie evuzionistiche della cognizione umana.¹ Le teorie sui giochi sono un altro campo in cui da molto tempo si offrono degli scorci sulle basi filogenetiche dell'atteggiamento estetico. Questo sfondo spiega il rapporto fra il modello coop-

¹ Cfr. Steen, «A Cognitive Account of Aesthetics».

tativo dell'evoluzione delle arti e le ipotesi funzionali del paradigma classico della formazione esposto nel terzo capitolo: il primo dona a queste un fondamento antropologico che sostituisce l'improvvisata antropologia del tardo XVIII e primo XIX secolo che mescolava confusamente l'empirismo improvvisato e le nozioni eterne attraverso un'antropologia evoluzionistica legata ad una teoria.

La modellizzazione di stampo evoluzionistico è soggetta per principio alle aspettative e addirittura alla pretesa di verifica empirica. Lo studio degli effetti ontogenetici dell'arte offre delle premesse molto migliori dell'ipotesi che l'arte in tempi remoti sia servita primariamente al corteggiamento sessuale. Nell'odierno spettro delle discipline accademiche le evidenze empiriche per gli effetti attestati delle arti sono da attendere soprattutto dalle scienze della formazione, dalla psicologia evolutiva e dei media, dalla sociologia empirica, dalla ricerca medica e psicologica sulle forme di terapia basate sulle arti e dalle neuroscienze.

Le riflessioni che seguiranno hanno due scopi: esse danno, senza pretesa di completezza, un quadro cursorio sulle rilevanze empiriche degli effetti autoreferenziali ontogenetici delle pratiche estetiche. E si interrogano in seguito su come si rapportano – anche indipendentemente dalla questione delle evidenze empiriche – le ipotesi degli effetti estetici autoreferenziali rispetto alle ipotesi funzionali sulla scelta sessuale e la coesione sociale.

1. EVIDENZE EMPIRICHE

Le analisi empiriche dei succitati effetti ipotetici autoreferenziali delle pratiche estetiche sono altamente impegnative. Idealmente un alto numero di soggetti deve essere interrogato su un lasso di tempo di diversi anni in relazione alle sue

attività artistiche o assistere ad un programma artistico mirato progettato ad hoc («Intervention»). Parallelamente deve essere presente un gruppo di controllo grande uguale. Entrambi i gruppi devono essere costituiti in maniera casuale in modo che gli effetti artistici eventualmente scovati non siano confusi con caratteristiche selettive della composizione dei gruppi (educazione, reddito, sesso e altro). In aggiunta gli studi empirici devono progettare gli «interventi» e predisporre gli *scripts* per la loro applicazione pratica da parte di un grande numero di insegnanti e dirigenti di corsi. In ogni caso bisogna stabilire cosa debba essere misurato prima e dopo l'intervento. Di solito non esistono delle prassi operative standard e delle scale di valore normale per le misurazioni del «prima e dopo» degli effetti sopraccitati. Essi devono quindi essere o inventati ex novo oppure modificati per gli scopi specifici del rilevamento.

Una scorciatoia utilizzata frequentemente dalle attuali scienze della formazione per scampare dal numero ingente di problemi di rilevamento consiste nel creare correlazioni fra la partecipazione quantitativa alle «materie artistiche» e il restante «carico scolastico». Molto amate sono le correlazioni fra i programmi musicali e quelli di matematica, così come quelle fra i programmi teatrali e le capacità di lettura e scrittura. A causa di questa decisione pragmatica legata ai notevoli problemi di rilevamento, le ambizioni di un paradigma della formazione estetica devono cedere il passo.² Così si constata unicamente la possibile utilità delle arti per le prestazioni nelle altre materie. Delle deduzioni sulle ipotesi funzionali sopra elencate *non* ne possono essere tratte o solo in misura minore.

Sotto il titolo „Involvement in the Arts and Human Development“ la *UCLA Imagination Project* ha esposto nel 1999

² Cfr. Eisner, «Does Experience in the Arts Boost Academic Achievement?» e Comerford/Louise-Reid, «What Are the Benefits for Pupils Participating in Arts Activities?».

dei numeri importanti, misurando su un lasso di tempo di 10 anni 25.000 scolari dall'ottava alla dodicesima classe in molte scuole medie e superiori statunitensi.³ A prescindere dal fatto se si sia interrogato solo «l'art involvement» o genericamente la partecipazione a diversi corsi d'arte (soprattutto musica e teatro), se i dati statistici siano stati raccolti in modo trasversale o divisi per provenienza sociale, in ogni caso si stabilì una correlazione positiva fra la quantità di occupazioni artistiche e le prestazioni in matematica, lettura e scrittura. Differenziando fra le singole arti si accertò che i corsi di musica sono accompagnati da un miglioramento delle prestazioni matematiche (il cosiddetto «effetto-Mozart») e che i corsi destinati al teatro comportano dei voti migliori in lettura e scrittura.⁴ I corsi di teatro correlano inoltre con l'innalzamento della motivazione per lo studio, dell'autostima e della tolleranza per gli altri.

Ben presto si evidenziarono le lacune e i limiti di questo e di studi analoghi.⁵ I gruppi presi in esame che avevano una partecipazione alta o bassa ai corsi d'arte non erano composti in modo casuale. Si tratta perlopiù di classi già formate. Queste possono favorire il clima di studio grazie alla loro struttura sociale e alla loro dinamica interattiva che, indipendentemente dai corsi d'arte, possono implicare risultati diversi in matematica, lettura e scrittura. Come se non bastasse lo statuto alto o basso delle arti è una caratteristica strutturale che distingue non solo le classi ma scuole intere. Nel caso delle scuole con alto «arts involvement» si tratta nella maggior parte dei casi di

³ Caterall et al., «Involvement in the Arts and Human Development». Cfr. anche i dati analoghi dai rilevamenti canadesi in Smithrim/Upitis, «Learning through the Arts».

⁴ Cfr. anche Schellenberg, «Music Lessons Enhance IQ», pp. 15, 511-514; Id., «Exposure to Music: The Truth about the Consequences», pp. 111-134; Id., «Exposure to Music and Cognitive Performance», pp. 5-19.

⁵ Winner/Cooper, «Mute those Claims».

scuole meglio attrezzate che vengono privilegiate dalla classe media. Da ciò si potrebbe desumere che siffatte scuole si differenzino non solo per maggiori e migliori offerte in ambito artistico, ma anche per altri parametri dalle scuole con poche offerte in campo artistico (ad esempio un buon clima interno, la disponibilità di materiale didattico). Le diverse prestazioni in matematica o lettura possono essere riportate in parte o interamente a simili differenze.⁶

Un rilievo particolarmente gravoso agli studi riportati risultò dalla scoperta che analoghi effetti sul miglioramento nell'apprendimento nelle materie chiave furono raggiunti oltre che dall'offerta artistica, anche da altre offerte di attività volontarie (come lo sport pomeridiano). Gli effetti dell'arte accolti con favore non dipendono quindi dalla natura particolare dell'offerta artistica. Come pare la partecipazione volontaria in attività supplementari aumenta da sé la motivazione, l'autostima e gli aspetti dell'apprendimento legati alla socialità con delle conseguenze misurabili sul successo scolastico "tradizionale". I semplici studi di correlazione sulla base di statistiche scolastiche più ampie non sono in grado di contrastare tali controargomenti poiché non contengono né informazioni sulle diverse offerte artistiche utilizzate né offrono delle ipotesi fondate su quali qualità dei corsi d'arte menzionati dovrebbero raggiungere quali effetti.

Gli studi sperimentali possono evitare alcune di queste debolezze. Essi possono creare in modo casuale dei gruppi di soggetti e dei gruppi di controllo, determinare il tipo e l'ampiezza dell'"intervento" artistico e attraverso lo sviluppo di strumenti di misura adeguati sondare effetti specifici delle arti. Una delle ragioni per le quali questi studi non siano sta-

⁶ Negli studi citati alcuni di questi fattori sono stati testati raccogliendo i dati di prove a campione che riguardavano solo gli effetti sugli scolari provenienti da famiglie a basso reddito.

ti svolti nella misura auspicabile e scientificamente necessaria è l'enorme dispendio finanziario necessario allo sviluppo, l'attuazione e l'elaborazione dei *curricula* a lungo termine. Gli studi esistenti peccano di una carenza di soggetti e di tempi di intervento troppo brevi.⁷ Entrambi i fattori delimitano notevolmente la possibilità di generalizzare i risultati ottenuti. La prospettiva metaanalitica di Ellen Winner e Monica Cooper osservò che in genere i gruppi sperimentali meglio controllati ottengono degli effetti più deboli degli studi di correlazione sulla base di banche dati più grandi e a lungo termine.⁸ In aggiunta: un'indagine sistematica della potenza degli effetti sia negli studi di correlazione sperimentali che in quelli non sperimentali indusse le autrici ad un sintomatico titolo: «Basta con simili affermazioni: non c'è (ancora) una prova per un nesso causale fra l'insegnamento artistico e le altre prestazioni scolastiche».⁹

Per il campo delle terapie artistiche vale tendenzialmente lo stesso. Sembra intuitivamente plausibile attendersi dal canto, dalla pittura, dalla danze o dalla lettura, sia che siano liberi che indotti, effetti positivi sui disturbi psichici o sul benessere di persone clinicamente non malate. Conseguentemente esiste un differenziato spettro di offerte di arteterapia che è piccolo in rapporto all'intero apparato medico. Singoli studi clinici suffragano l'ipotesi di effetti positivi della musica sulla

⁷ Cfr. la scarsa numerosità dei gruppi sperimentali che Deasy ha raccolto nella sua miscellanea *Critical Links*. Un'eccezione alla brevità dei tempi d'intervento è lo studio di Jones et. al., «Two-Year Impacts of a Universal School-Based Social-Emotional and Literacy Intervention». Lo studio mostra solo le ricadute significanti per la limitazione degli effetti comportamentali devianti in determinati gruppi di studenti problematici. Questi «effetti terapeutici» sono un importante risultato, però essi non bastano a rafforzare delle ipotesi ad ampio raggio sulla formazione degli studenti «normali».

⁸ Hetland/Winner, «The Arts and Academic Achievement»; Winner/Cooper, «Mute Those Claims: No Evidence (yet) for a Causal Link between Arts Study and Academic Achievement».

⁹ Ibid.

crescita e il comportamento dei neonati,¹⁰ sui processi di guarigione dei pazienti e sull'aumento della tolleranza rispetto al dolore causato dalle terapie e sui deficit cognitivi e affettivi di svariati gruppi di pazienti.¹¹ Generalmente tali risultati incoraggianti sono raggiunti sulla base di prove a campione ristrette e clinicamente specifiche. Essi non permettono di fare delle affermazioni importanti o generalizzabili sul valore «formativo» e i vantaggi a lunga scadenza dell'arte nella popolazione non-clinica. Gli interessi politici (rispetto al modello educativo), medici, scientifici ed economici rispetto agli effetti terapeutici dell'arte non sembrano finora sufficientemente forti per mobilitare le necessarie risorse finanziarie e scientifiche per uno studio sistematico in grande stile.

Secondo Darwin «l'uso continuativo di una qualsiasi arte deve rafforzare in misura minore anche l'intelletto».¹² Le varianti neuroscientifiche di questa tesi sono contemporaneamente dei corrispettivi del concetto di formazione classico. Il neuroscienziato Aniruddh D. Patel ha dato recentemente al modello darwiniano e humboldtiano un nome tecnologico a passo coi tempi: la musica sarebbe una «tecnologia trasformativa dello spirito»: una TTM (*transformative technology of the mind*).¹³ Gli effetti trasformativi («formativi») di questa «tecnologia» sarebbero misurabili nelle modifiche del nostro cervello altamente plastico. L'esercizio musicale lascia delle specifiche segnature neurali, in misura maggiore nei musicisti professionisti.¹⁴ Gli effetti di questo tipo sono però molto dif-

¹⁰ Cfr. Standley, «The Effect of Music and Multimodal Stimulation on Physiologic and Developmental Responses of Premature Infants in Neonatal Intensive Care» e Id., «The Effects of Contingent Music to Increase Non-nutritive Sucking of Premature Infants».

¹¹ Cfr. la rassegna in Mithen, *The Singing Neanderthals*, p. 96.

¹² Darwin, *The Descent of Man*, p. 161.

¹³ Patel, «Music, Biological Evolution, and the Brain».

¹⁴ Münte et al., «The Musician's Brain as a Model of Neuroplasticity», e Schlaug, «The Brain of Musicians. A Model for Functional and Structural Adaptation».

fusi. Dove c'è capacità di apprendimento, plasticità di determinati schemi comportamentali e un consistente esercizio/sviluppo di capacità – a prescindere che si tratti di suonare il violino, leggere, cucire o giocare ai videogiochi – può presentarsi uno sviluppo eccezionale di reti neurali che sostengono l'esercizio di queste attività specifiche.

Finora non è noto se i processi di apprendimento o di qualsivoglia attività possono essere potenziati solo attraverso effetti di plasticità neurali e in che misura le signature neurali acquisite di determinate attività imparate possano sussistere dopo la cessazione della loro attività. Se anche questa domanda dovesse trovare una risposta condivisa rimarrebbe molta strada da fare per giungere ad un riscontro neuroscientifico di uno o più effetti che possono suffragare la formazione o l'intrattenimento fondati sull'arte. Infatti bisognerebbe dimostrare nello specifico quale modifica del cervello correla con i vantaggi funzionali motori, cognitivi e affettivi. Le correlazioni funzionali fra le signature cerebrali e la virtuosità del suono del violino *non* sono lo scopo della ricerca. È in gioco la questione molto più impegnativa, ossia fino a che misura le capacità acquisite attraverso un allenamento specifico e codificate su base neurale sono responsabili causalmente di altri effetti sul pensiero, sul sentimento e sulla disposizione comportamentale degli individui che dipendono solo *indirettamente* da queste.

Attualmente è molto più noto come le modifiche neurali nel cervello di musicisti professionisti portino a deficienze indesiderate («il crampo del musicista»)¹⁵ di quanto esse implementino gli obiettivi del venerando ideale di formazione nel cervello. In linea generale ci si possono attendere dei rischi e degli effetti secondari anche in tutte le altre pratiche artisti-

¹⁵ Münte et al., «The Musician's Brain as a Model of Neuroplasticity», p. 479.

che e mediali autoreferenziali. Un forte consumo di televisione o di videogiochi migliora alcune *expertise* e alcune capacità specifiche ma ha delle conseguenze negative sulla capacità d'apprendimento e su altri ambiti negli scolari. Ci sarebbe bisogno di studi trasversali più complessi per sondare quali effetti potenzialmente positivi delle pratiche estetiche e a quali condizioni si realizzano.

Nell'insieme e nello specifico si sa finora ancora poco su quanto siano fondate le ipotesi sugli effetti autoreferenziali delle arti.¹⁶ Quindi le ipotesi sull'effetto ontogenetico delle arti sono confutate? Assolutamente no. La mancanza di prove empiriche per un'ipotesi non è una prova *contro* essa. L'autore del presente studio crede senz'altro al valore «formativo» dell'occupazione con l'arte – e per di più alla possibilità di supportare empiricamente tali effetti sul proprio sé tramite degli adeguati studi sperimentali. Nel cluster «Languages of emotion» della Freie Universität di Berlino è stato svolto uno studio pilota impegnativo che ha coinvolto 360 bambini e che ha sondato gli effetti dell'insegnamento della letteratura.¹⁷ Già su un lasso di tempo di sole 10 settimane si sono riscontrati dei miglioramenti significativi su una scala altamente complessa di doti linguistiche ed emotive che sono state rilevate tramite dei metodi sperimentali sviluppati *ex novo*. Questo studio incoraggiò un allargamento del paradigma di ricerca su un numero di soggetti più ampio e su un lasso temporale molto

¹⁶ Colpisce quanto poco si formalizzino gli esperti di arte, letteratura e musica per la pochezza empirica di tali ipotesi. Contemporaneamente le ipotesi funzionali evuzionistiche vengono rigettate regolarmente bollandole lontane dall'empirismo culturale e come puramente speculative. Come sempre quando si giudica con due misure viene il sospetto che si tratti più di convinzioni ideologiche che di reale preoccupazione per il fondamento empirico. Le proprie convinzioni basilari vengono difese in modo pseudo-scientifico, mentre le prospettive che le contraddicono vengono misurate in base a parametri che le prime non rispettano.

¹⁷ Kumschick et al., «An Emotion-Centered Literary Intervention».

più lungo. Tutto sommato si può concludere che a tutt'oggi mancano quasi completamente dei dati esplicativi e affidabili sulle funzioni «formative» delle arti sul pensiero, la sensibilità e la personalità.

2. CONCORRENZA E COMPATIBILITÀ DELLE IPOTESI FUNZIONALI

A prescindere dalla questione delle evidenze empiriche non è nient'affatto chiaro come gli effetti estetici autoreferenziali e le ipotesi funzionali della scelta sessuale e della coesione sociale siano direttamente in concorrenza. Sulla scia di due modelli contraddittori formuleremo ora delle ipotesi su tali questioni:

Ipotesi 1) Le arti (canore) umane sono nate evolutivamente come (a) pratiche del corteggiamento sessuale/della distinzione sociale o (b) complessa cooperazione sociale.

Da entrambe le varianti di questa tesi si desume una possibilità di integrazione dell'ipotesi di effetti autoreferenziali apparentemente contraddittoria:

(a) Se davvero, come suppone Darwin, in tempi molto remoti dell'umanità le arti canore sono nate allo scopo del corteggiamento sessuale, allora esse avrebbero sviluppato a questo scopo anche delle pratiche dell'esercizio e dell'affinamento. Già negli uccelli è stato osservato un effetto di trasformazione del proprio sé grazie all'esercizio del canto: le reti neurali implicate nel cervello vengono modellate dalla prassi canora. Non c'è motivo per non attendersi analoghi effetti nell'uomo. Quanto all'uso degli strumenti musicali, essi sono già ottimamente documentati.

(b) Se le arti musicali dell'uomo dovessero invece essersi evolute come una prassi che sostiene la comunicazione, cooperazione e coesione sociale all'interno o fra due gruppi, se ne ricava un argomento analogo. Anche a queste premesse potrebbero essersi generate alcune pratiche per l'esercizio

e l'affinamento di determinate capacità che possono essere interpretate sia come insegnamento diretto sia come occupazioni individuali con se stessi. In questo quadro le pratiche estetiche autoformative possono collaborare alla cooperazione sociale basata sulla musica invece di offrirne un'alternativa.

Risultato: Le pratiche estetiche sul proprio sé possono essere lette come implicazione o effetto secondario sia della *sexual selection* che del modello della *social cohesion*.

Ipotesi 2: Le arti sono – checché siano i loro meccanismi – nate come tecniche puramente culturali dell'occupazione con se stessi. Accanto al «premio in piacere» nella situazione immediata del suo esercizio, la produzione e la ricezione di queste arti ha fornito degli altri effetti a lungo termine sull'esperienza, il pensiero, l'azione e l'evoluzione della personalità degli individui.

Sulla base di questa ipotesi bisogna fare i conti con degli effetti di ritorno. Le arti nate come pure pratiche sul proprio sé possono aver avuto molto presto dei riscontri sulla distinzione sociale (incluso il corteggiamento sessuale) e sui modi sociali della creazione dei gruppi e della cooperazione. Quando gli uomini hanno trovato piacere nelle occupazioni artistiche incentrate sul proprio sé, si creò probabilmente anche una sensibilità per le loro differenze intrinseche. Più certe arti erano apprezzate, più esse potevano *anche* costituire un criterio, basato sulla qualità e quindi sulla competizione, per il consenso sociale. Così si apre facilmente un passaggio verso le pratiche estetiche esercitate collettivamente. Come tecniche sul proprio sé le arti riconosciute come tali possono innescare in contesti socio-comunicativi degli effetti di risonanza rapidi e interattivi che possono diventare mode, sviluppare segnature collettive e determinare prossimità e lontananza fra gruppi.

Risultato: Le arti che ipoteticamente sono nate originariamente come tecniche autoreferenziali potrebbero avere sviluppato marginalmente gli stessi effetti funzionali che le ipotesi evolucionistiche hanno previsto per la scelta sessuale e la coe-

sione sociale. Secondo lo scenario sopra descritto questi effetti risiederebbero sugli stessi meccanismi che sono stati delineati dalle tesi evolucionistiche.

L'ipotesi 2 provoca una domanda supplementare: è pensabile che le arti siano nate come mezzo ed effetto di pure pratiche autoreferenziali prima che abbiano acquisito *in aggiunta* delle funzioni per la concorrenza sociale e/o la cooperazione? La risposta che daremo in seguito è negativa. È difficilmente immaginabile che le arti si siano potute generare se la loro primaria «utilità» fosse stata solo l'effetto cognitivo, motorio e affettivo degli individui su loro stessi. *Senza* un effetto di ritorno con altri scopi non ci sarebbe un premio per un'abilità estetica particolare e quindi nessuna evoluzione dinamica delle arti autodecorative, canore, narrative e pittoriche. *Con* un effetto di ritorno invece la presunta tecnica sul proprio sé diventa subito un processo eterodiretto e genuinamente sociale. E ogni comportamento che sul piano sociale viene premiato come una capacità individualmente caratterizzante ha perlomeno una possibilità teorica di correlare, in una finestra temporale ontogeneticamente adatta, con quelle forme della valorizzazione sociale che si manifestano come distinzione sociale ed eventualmente scelta sessuale.

Le riflessioni modellizzanti giungono quindi ad un risultato chiaro: l'affermazione, intuitivamente semplice e che viene favorita da tutti gli appassionati d'arte, ma che è empiricamente poco fondata, che il rapporto con le arti sia accompagnato da molteplici effetti auspicabili per il proprio sé, non è atta a entrare in concorrenza diretta con le spiegazioni evolucionistiche. Anche se gli effetti ontogenetici dovessero essere corroborati scientificamente non confutano di per sé i modelli e le evidenze dell'ipotesi evolucionistica sulle basi evolutive (o tracce associative) della nostra occupazione con l'arte. E soprattutto: gli effetti autoreferenziali sul proprio sé *non* possono spiegare da soli e definitivamente l'evoluzione dell'ar-

te, neanche di quella culturale. Al contrario le funzioni evolutive delle arti qui discusse (la concorrenza sessuale/sociale e la cooperazione sociale) possono amalgamarsi relativamente bene con gli effetti autoreferenziali come prodotti secondari negli scenari evolutivi.

Da questa diagnosi non consegue che gli effetti sul proprio sé siano un aspetto secondario di poco peso rispetto alle altre funzioni. Al contrario: negli attuali ambienti culturali gli effetti sul proprio sé possono rivendicare la maggior parte degli effetti funzionali delle arti. Viceversa gli effetti ipoteticamente originari della concorrenza e cooperazione sociali possono aver perso di importanza. Tuttavia le unità di misura per un confronto fra le diverse potenze degli effetti dovrebbero essere difficili da stabilire.

Le riflessioni di Darwin sugli uccelli che apparentemente si crogiolano nel loro stesso canto sono paradigmatiche per come gli effetti sul proprio sé, che sembrano a prima vista incompatibili con la teoria evuzionistica, possono essere pensati congiuntamente in una prospettiva sufficientemente differenziata. Ciò non implica che le teorie evuzionistiche sulle arti siano da considerare quelle superiori perché contengono tendenzialmente tutte le funzioni delle arti. È possibile che dei modelli basati unicamente sulla costruzione culturale possano pensare gli stessi fenomeni con altri mezzi. In ogni caso non esiste ancora una base sufficientemente corroborata empiricamente per poter passare dalla costruzione di modelli teorici più o meno forti all'affermazione della loro realtà *constatata*.

In questa situazione si offre come scorcio sul vasto campo degli effetti artistici da analizzare empiricamente uno studio svedese di ampio raggio che ha studiato gli effetti sull'aspettativa di vita dell'occupazione attiva e passiva con le arti (le visite a musei, teatri, cinema, suonare uno strumento ecc.) su ben

12.500 persone per un lasso di tempo di 8 anni.¹⁸ Il potenziamento della vita biologica non appartiene – perlomeno non direttamente – alle ipotesi funzionali del paradigma della formazione. La maggior parte degli studiosi di arte, musica e letteratura troverebbero aberrante interrogarsi sulla correlazione fra il consumo di arte e il tasso di mortalità. Una maggior aspettativa di vita non è in nessun modo la valuta evolucionistica per una evolutivamente superiore «*survival fitness*»; questa può essere misurata solo relativamente alla sopravvivenza sopra la media della *generazione successiva*. Sia come sia: le occupazioni estetiche monitorate erano evidentemente delle pratiche sul proprio sé quali intrattenimento e formazione e la «*survival*» nel senso di una maggiore longevità («*longevity*») non dovrebbe correlare negativamente con «*survival fitness*» nel senso della teoria evolucionistica. Per questo lo studio promette un chiarimento sulle questioni trattate nel presente libro. Cosa ha mostrato?

Il risultato è univoco: la regolarità e la frequenza delle pratiche legate all'arte sono premiate con un tasso di mortalità minore. Le variabili potenzialmente devianti – quali età, reddito o educazione – sono state controllate statisticamente analizzando, all'interno dei gruppi suddivisi per età, reddito ed educazione, la correlazione fra pratiche estetiche e possibilità di sopravvivenza. Il risultato di una correlazione positiva si diede sia per la totalità dei probandi sia per i singoli gruppi di età, reddito e formazione.

Kant aveva presunto cautamente che il piacere estetico «sembra consistere in un *sentimento* di intensificazione della vita». ¹⁹ Analogamente si afferma per il versante della produzione artistica: il poeta «fa qualcosa che è degno d'una seria occupazione, con l'alimentare, giocando, l'intelletto, e col dar

¹⁸ Bygren et al., «Attendance at Cultural Events, Reading Books or Periodicals, and Making Music or Singing in a Choir as Determinants for Survival».

¹⁹ Kant, *Critica del giudizio*, p. 304 (corsivi WM).

vita, con l'immaginazione, ai concetti di questo».²⁰ La tendenza di Kant era di conferire al vetusto topos della «vivace» o «vivida rappresentazione» una nuova sostanza collegandolo al concetto di vita della coeva ricerca e teoria biologica.²¹ Quello che ha definito nel recipiente la «sensazione di intensificazione della vita» viene misurato dallo studio a lungo termine svedese come effettiva longevità statistica.²² A ciò corrispondono i portati degli studi clinici minori che abbiamo citato secondo i quali la musica supporterebbe la crescita dei neonati²³ e i processi di guarigione nei pazienti.²⁴ A ciò corrisponde anche l'ipotesi *broaden and build* della psicologia positiva: se i sentimenti positivi di ogni tipo favoriscono generalmente l'autostima, le prestazioni e la qualità di vita degli individui,²⁵ se occuparsi di arte provoca «piacere estetico» (Kant), quindi dei «sentimenti estetici» positivi, allora già questo legame elementare potrebbe pronosticare una promozione della vita da parte

²⁰ Ibid., p. 295.

²¹ Löw, *Philosophie des Lebendigen*; Müller-Sievers, *Self-Generation. Biology, Philosophy, and Literature Around 1800*; Zuckert, *Kant on Beauty and Biology* e Menninghaus, «Ein Gefühl der Beförderung des Lebens», pp. 77-94.

²² Per evitare incomprensioni: lo studio svedese non ha dimostrato quello che Kant ha affermato. Kant mira primariamente alla specifica qualità soggettiva del «giudizio estetico» che rimane in uno studio a vasta portata un valore sconosciuto. La definizione di Kant che la pura bellezza comporti «direttamente un sentimento di promozione della vita» è esplicitamente limitato alle «capacità intellettuali superiori» (intelletto, capacità di giudizio, ragione). Solo per le pratiche estetiche meno «pure» del piacere comunicativo Kant parlò di «un sentimento di intensificazione della vita *nel suo complesso*, quindi anche del benessere fisico, cioè della salute». (Kant, *Critica del giudizio*, p. 304, corsivo di WM).

²³ Standley, «The Effect of Music and Multimodal Stimulation on Physiologic and Developmental Responses of Premature Infants in Neonatal Intensive Care», e Standley, «The Effects of Contingent Music to Increase Non-nutritive Sucking of Premature Infants».

²⁴ Cfr. il resoconto in Mithen, *The Singing Neanderthals*, p. 96.

²⁵ Fredrickson, «The Role of Positive Emotions in Positive Psychology: The Broaden-and-Build Theory of Positive Emotions».

delle arti. (Altri modelli causali più complessi sono stati contemplati nella discussione delle ipotesi degli effetti evolutivi).

Lo studio svedese non si è interrogato sui meccanismi psicologici che possono essere responsabili degli effetti utili misurati. Inoltre non sono state analizzate le qualità specifiche di singole esperienze artistiche o gli effetti diversi dei singoli generi artistici. E non sono state verificate le ipotesi funzionali in concorrenza che sono state oggetto di discussione nel presente libro. Lo studio è totalmente indifferente alle cause, ai meccanismi psicologici, alle caratteristiche delle singole arti, ai *qualia* dell'esperienza estetica e ai modelli di esplicazione teorici. Tuttavia il suo portato è degno di nota e incoraggia delle ricerche più specifiche in studi longitudinali più ampi.

3. NOTA CONCLUSIVA

Non esistono quasi degli studi su come i tre ambiti funzionali discussi nel presente testo (lo sforzo competitivo per ottenere attenzione e piacere secondo il modello del corteggiamento sessuale, la coesione sociale e gli effetti "formativi" sul proprio sé) siano bilanciati nelle singole arti e nei diversi ambienti culturali e quali ibridazioni, conflitti e rapporti di esclusione ci siano fra loro. A prima vista pare che le arti nell'occidente moderno giochino principalmente un ruolo per le pratiche individuali sul proprio sé – nella prospettiva dell'estetica idealistica queste pratiche includono i processi riflessivi soggettivi di tutti i tipi, secondo i presupposti standard dell'industria dell'intrattenimento come mezzi collaudati (in ogni modo eccitanti) per il rilassamento, lo svago, i sogni ad occhi aperti e la riduzione di stress. La dimensione sessuale latente o esplicita, che fu tabuizzata dall'estetica idealistica, rimane virulenta: nell'eccitazione, che può essere evocata dall'ascolto di musica o dalla lettura, nell'utilizzo dell'arte come punto

di collegamento affettivo e come droga da party e soprattutto nelle arti autoesercitate del mettersi in mostra nel movimento (danza), apparizione (autodecorazione), parlare e cantare.

Il secondo dispositivo narrativo – l'arte come promozione del «we-ness» – festeggia nella cultura moderna dei concerti e nelle manifestazioni di massa una condizione arcaica. Non sono necessari grandi numeri per richiamare dei solidi effetti di «we-ness»: ogni piccolo cinema rende gli spettatori, attraverso l'oscuramento e la chiusura verso l'esterno, i partecipanti di un rituale estetico in cui, al di là degli avvenimenti sullo schermo, anche le proprie reazioni sono comunicate e condivise.²⁶ Di conseguenza si crea un effetto partecipativo – almeno parziale – di risonanza che favorisce la socialità. Quasi tutte le pratiche di occupazione con se stessi conoscono anche forme che implicano o perlomeno rendono possibili degli effetti di «we-ness» nella forma di comunità di preferenza o *performance*.

Le risposte alle domande: «A cosa serve l'arte?» dovrebbero evitare le alternative sbagliate. I tre ambiti funzionali che il presente libro ha discusso dal punto di vista evolutivista hanno degli aspetti che non si escludono a vicenda e che in molteplici forme si sovrappongono nelle arti e nei contesti diversi.

La mancanza di concetto, di interesse e di funzione del bello affermata da Kant non implica necessariamente la mancanza di funzione come quarto termine. Infatti il non avere degli effetti funzionali sull'esperienza, il pensiero, il sentimento e l'azione degli individui e della società, *non* è un contrassegno dell'autonomia dell'arte. Il contrario è vero: c'è una tale ricchezza di effetti potenziali che già la loro distinzione e classificazione e l'analisi dei loro rapporti di dipendenza rappresen-

²⁶ Cfr. Barthes, «Uscendo dal cinema».

tano delle notevoli sfide. L'«inutilità» dell'arte non deve essere un grattacapo per nessuno.

La *critica del giudizio* di Kant offre in un passaggio significativo al piacere estetico una profonda dimensione protoevolutiva. Ne va dell'«utilità» del piacere che costituisce il primo termine della celebre formula «finalità senza scopo». Il piacere secondo Kant è legato al «conseguimento di qualunque intento»²⁷ o perlomeno della rappresentazione ad esso legata. Esso è dunque correlato affettivo, premio e molla motivazionale di importanti scopi del soggetto. Per circoscriverlo Kant annota che il piacere estetico misurato sulla «finalità» degli oggetti (naturali) sensibili sarebbe di regola «la fine del piacere percepito» – intesa come elaborazione di questi oggetti per adeguarli alla nostra capacità di comprensione. Però aggiunge immediatamente dopo «ma questo piacere v'è senza dubbio stato *a suo tempo*».²⁸ Questo passo raramente commentato respira un pathos particolare che coniuga la relegazione in un tempo delle origini imprecisato con un audace indice di certezza. In questo passo ne va pur sempre dell'esposizione di uno, se non del più importante concetto della terza critica: la «sensazione del piacere». Da subito Kant iscrive nel piacere estetico un riferimento al *dimenticato* e solo parzialmente «percepibile» moto di promozione e raggiungimento di uno scopo e lo fa collocando questo piacere speculativamente in un tempo arcaico. Questa figura genealogica del pensiero può essere messa in parallelo con l'ipotesi darwiniana di una referenza divenuta latente – e che persiste cripticamente – dell'apparentemente «inutile» musica umana (II 333) ad un tempo obliato da molto in cui essa serviva a scopi molto concreti (II 334-337).

²⁷ Kant, *Critica del giudizio*, p. 165.

²⁸ Ibid. (corsivi WM).

***L'uomo senza qualità* di Robert Musil è forse un *homo aestheticus*?¹**

La funzione di una postfazione è spesso quella di contestualizzare un'opera all'interno di un certo orizzonte critico o momento culturale evidenziandone analogie e discontinuità. Spesso questa operazione ha lo scopo recondito di valorizzare il testo che la precede stagliandolo dal contesto circostante o corredandolo di una nuova e più brillante cornice. Al curatore del presente volume e traduttore di *Wozu Kunst*?² è stata sottratta questa possibilità dal momento che Winfried Menninghaus stesso l'ha fatto a più riprese nei suoi saggi, differenziando il proprio approccio da quello degli altri membri dell'estetica evolutivista, cui anche il presente studio afferisce.³ È altresì eccezionale se un autore come Winfried Men-

¹ Le opere di Robert Musil vengono citate nella versione originale secondo il DVD-Rom della Klagenfurter Ausgabe che contiene anche tutte le opere non pubblicate dell'autore austriaco. Robert Musil, *Klagenfurter Ausgabe. Kommentierte digitale Edition sämtlicher Werke, Briefe und nachgelassener Schriften. Mit Transkriptionen und Faksimiles aller Handschriften*, a cura di Walter Fanta, Klaus Amann e Karl Corino, Klagenfurt 2009; essa sarà abbreviata con la sigla KA.

² Winfried Menninghaus, *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*, Berlin 2011. Quando nella presente postfazione faremo riferimento alla traduzione italiana del testo di Menninghaus che abbiamo intitolato *A cosa serve l'arte?* la abbrevieremo con AC.

³ Vorrei qui brevemente sintetizzare quelle che a mio avviso sono le differenze principali fra il metodo di Winfried Menninghaus e quello degli altri rappresentanti delle *evolutionary aesthetics* 1) In *Wozu Kunst?* Menninghaus propone un *close reading* dell'opera darwiniana che di solito è più assimilata tramite citazioni di seconda mano che realmente letta e conosciuta (AC, p. 27-28). 2) Menninghaus cerca di allacciare l'estetica evolutivista all'estetica filosofica, soprattutto a quella kantiana (*Kunst als Beförderung des Lebens. Perspektiven transzendentaler und evolutionärer Ästhetik*, München 2008, p. 55). 3) Molti neodarwinisti si focalizzano solo sul contenuto delle opere letterarie e artistiche, trascurando il "come" della loro produzione e ricezione (AC, pp. 234-235). 5) L'autore di *Wozu Kunst* non prende parte alle "guerra di trincea" nel-

ninghaus abbia bisogno di una tale valorizzazione, poiché, proprio in Italia, la sua opera ha goduto ultimamente di una ricezione fortunata.⁴ Prima di gettare la spugna e concludere in modo frettoloso una postfazione abortita, è forse il caso di chiedersi se non sia piuttosto l'estetica evoluzionistica nel suo insieme a necessitare del nostro supporto. Quest'ambito di ricerca, di nuovo conio, si è prefisso il compito impegnativo di trovare una collocazione del senso estetico dell'uomo all'interno della sua storia evolutiva. Menninghaus stesso definisce l'estetica evoluzionistica un ambito di studio che ha «il fascino e contemporaneamente la precarietà di un *outsider* che incontra scetticismo sia nelle scienze dell'arte e nell'estetica filosofica che nella psicologia accademica e nella biologia. Inoltre, anche fra i pochi rappresentanti dell'estetica evoluzionistica c'è un notevole dissenso su questioni e concetti fondamentali».⁵

Premetto che non sarei in grado di allargare ulteriormente lo spettro di elementi biologici, antropologici, archeologici ed estetici chiamati in causa da Winfried Menninghaus per

la quale sono coinvolti molti autori delle *evolutionary aesthetics* in lotta con la critica tradizionale; egli si colloca da subito in un'ottica interdisciplinare (*Kunst als Beförderung des Lebens*, p. 15). 4) Spesso nella discussione evoluzionistica dell'arte non si distingue fra cause immediate (*proximate*) e cause ultime (*ultimate*) dell'agire umano (AC, p. 38). 5) Menninghaus afferma che le riformulazioni neodarwinistiche cercano di livellare la differenza fra la selezione sessuale e quella naturale proponendo l'equivalenza fra la bellezza e la qualità dei geni; per lui la bellezza non è forzosamente un indicatore di fitness (AC, p. 48) 6) e può essere foriera di coesione sociale (AC, pp. 188-189). L'autore del testo qui presentato stigmatizza inoltre la mancata distinzione fra il modello animale e quello umano sottolineata a più riprese già da Darwin (AC, p. 125ss.).

⁴ Nel 2013 Winfried Menninghaus è stato insignito del premio della Società d'Estetica Italiana. Il premio prevedeva la traduzione di un'opera che si è concretizzato nella traduzione di Davide di Maio di *Das Versprechen der Schönheit* uscito per la cura di Salvatore Tedesco con il titolo *La promessa della bellezza* (2013) per i tipi di Aesthetica Edizioni. L'opera di Winfried Menninghaus è stata al centro dell'incontro *Gli strumenti attuali della Germanistica italiana* svoltosi a Verona il 22-23.11.2012. Attualmente l'autore di *Wozu Kunst?* è direttore del prestigioso centro Max-Planck-Institut di estetica sperimentale di Francoforte.

⁵ AC, p. 11.

corroborare la nascita, lo sviluppo e la funzione delle forme artistiche. *A cosa serve l'arte?* può essere considerato un frutto maturato nell'alveo del cluster *Languages of Emotions* di cui Menninghaus è stato direttore. Questo progetto di ricerca ha radunato fra il 2007 e 2012 presso la Freie Universität di Berlino decine di ricercatori delle più disparate discipline – fra le quali psicologia, linguistica, neuroscienze, antropologia, letteratura, estetica – per riflettere sul nesso fra le emozioni e le loro forme espressive, relazione che nei linguaggi artistici è particolarmente vivace. L'estetica evoluzionistica, come Menninghaus illustra bene in *Wozu Kunst?*, non può che essere praticata come progetto interamente interdisciplinare, poiché ha l'onere di dimostrare che il nostro senso estetico è frutto di adattamenti biologici.⁶

Per inquadrare questo ambito di ricerca che in *A cosa serve l'arte?* trova una delle sue formulazioni più riuscite, qui mi

⁶ Cfr. il capitoletto *Cos'è l'estetica evoluzionistica?* (AC, pp. 11-14) in cui l'estetica di stampo darwiniano è presentata come un *maverick* scientifico che si scontra con le limitazioni imposte dai settori scientifico-disciplinari. Sulle difficoltà connesse a questo progetto scientifico Menninghaus sostiene nel capitoletto successivo che «per essere sicuro che un comportamento sia un adattamento evolutivo, nella migliore delle ipotesi, dovrebbe essere dimostrato che sia *specifico per un certo compito* – rispetto a tutta l'evoluzione ontogenetica e la sua varietà – e che sia soggetto alle *limitazioni innate*. La prova più granitica sarebbe la dimostrazione che alcuni aggregati di geni influenzino il comportamento in questione – e possibilmente solo quello – in modo selettivo. Le evidenze più solide per le caratteristiche di comportamenti complessi sono per ora una rarità. Anche nel caso del linguaggio la decrittazione genetica è ancora agli albori. Non si sa praticamente niente della genetica delle caratteristiche del comportamento estetico o di quelle relative alle arti. Gli ultimi 15 anni hanno visto molteplici tentativi di compensare questa lacuna in modo *neuroscientifico*, soprattutto nel campo dell'elaborazione neuronale della musica. L'idea di fondo è la seguente: se il nostro cervello elabora le sequenze musicali nelle stesse reti neurali a prescindere dall'aspetto transculturale, se le lesioni di queste reti riducono o debilitano le facoltà correlate, allora potrebbe trattarsi di schemi di elaborazione innati (nonostante ontogeneticamente siano basate sull'apprendimento culturale)» (AC, pp. 15-16) e conclude: «il presente libro non è in grado di produrre delle evidenze genetiche e neurobiologiche in grado di attestare che le singole arti si siano evolute modularmente come adattamenti specializzati» (AC, p. 17).

propongo, più sommessamente, di riflettere sull'estetica evolucionistica a partire dalla sua ricezione, ovvero come ambito di ricerca minoritario e di nicchia, come «campo» (nel senso dato a questo termine da Bourdieu) che si rivolge ad una comunità scientifica. Questa comunità, schierata ordinatamente nelle «due culture» delle scienze umane e delle scienze esatte, non ha perso occasione di esprimere le proprie riserve su tale ambito, come Menninghaus stesso rileva non senza una vena di ironia.⁷ Le accuse di scarsa scientificità e di mancanza di prove empiriche mosse da taluni rappresentanti delle *humanities* che non hanno mai messo piede in un laboratorio sono semplicemente risibili, anche perché spostano gli oggetti di studio indagati al di fuori del loro ambito di ricerca, non permettendo così di instaurare un proficuo confronto scientifico. Bisognerebbe riuscire ad avvalorare l'estetica evolucionistica all'interno delle *humanities* con i metodi propri delle scienze umane perché è evidente che il laborioso scavo fatto da Menninghaus, attingendo anche alle scienze esatte, non fa che aumentare la distanza fra l'estetica evolucionistica e le scienze umane più tradizionali. Un metodo adeguato sarebbe, a mio avviso, quello di dimostrare che i protagonisti stessi del senso estetico umano, ovvero gli artisti e i letterati, prendono sul serio i portati dell'estetica evolucionistica e che hanno tentato di trasferirli nelle loro opere, amalgamando così l'oggetto del pensiero estetico e la riflessione su di esso in un gesto che parte dalla teoria per sfociare nella pratica. Proprio tramite gli artefici delle opere d'arte, che nelle estetiche tradizionali godono di un'autorevolezza pressoché illimitata, potremmo dunque accreditare un discorso critico, che, per la natura del suo studio, è destinato a rimanere minoritario. Per riuscire in questo intento ci vorrebbe il nome importante di un auto-

⁷ AC, p. 264 nota 16.

re ormai canonizzato, quello che il moderno marketing definirebbe un *brand*, per allargare la sua aura anche all'ambito di ricerca che stiamo interrogando. In questa occasione il nostro nume tutelare sarà Robert Musil.

Non è un caso che per assolvere al compito sopraccitato abbiamo scovato un autore di inizio Novecento, dato che la ricezione di Darwin, che procede più a fasi alterne che in modo lineare, proprio nel periodo positivista è particolarmente massiccia.⁸ Musil, che è un sensibile sismografo dei moti intellettuali di quel periodo, assimila una mole immensa dei saperi più disparati che furono prodotti e divulgati dai suoi contemporanei. Fra gli altri troviamo negli appunti di Musil un passo che per la sua salienza vogliamo riportare in lingua originale e nella sua interezza:

Was den Ursprung der articulirten Sprache betrifft so kann ich nicht daran zweifeln, daß die Sprache ihren Ursprung der Nachahmung und den durch Zeichen und Gesten unterstützten Modificationen verschiedener natürlicher Laute, der Stimme anderer Thiere und der eigenen instinctiven Ausrufe des Menschen verdankt – Wenn wir die geschlechtliche Zuchtwahl behandeln werden wir sehen, daß der Urmensch oder wenigstens irgend ein sehr früher Stammvater des Menschen wahrscheinlich seine Stimme, wie es heute nur der gibbonartige Affen tut, in ausgedehnter Weise dazu benutzte, echt musikalische Kadenzen hervorzubringen, dh. also zum Singen. Die Nachahmung musikalischer Ausrufe durch articulirte Laute mag Worten zum Ursprung gedient haben, welche verschiedene complexe Erregungen ausdrücken.⁹

Il passo qui riportato, che nell'edizione digitale delle opere di Musil è stato datato attorno al 1903-1904, nel commento al testo indica come fonte di questo brano Herbert Spencer,

⁸ Peter Sprengel, *Darwin in der Poesie. Spuren der Evolutionslehre in der deutschsprachigen Literatur des 19. Und 20. Jahrhunderts*, Würzburg 1998.

⁹ KA II/3/276.

il quale è citato *expressis verbis* nelle annotazioni di Musil.¹⁰ Questa traccia conduce però nella direzione sbagliata visto che si tratta di una citazione quasi letterale dal testo di Darwin *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, come dimostra il passo seguente a cui si riferisce:

Riguardo all'origine del linguaggio articolato [...] non posso dubitare che il linguaggio debba la sua origine all'imitazione e alla modificazione dei vari suoni naturali, delle voci di altri animali e delle grida istintive dell'uomo, aiutati dai segni e dai gesti. Trattando della selezione sessuale vedremo che gli uomini primitivi, o piuttosto qualche primo progenitore dell'uomo probabilmente usò prima la sua voce per produrre vere cadenze musicali, cioè per cantare, come fanno oggi alcuni gibboni.¹¹

Questo stralcio conforta una ricezione diretta delle teorie darwiniane da parte del giovane Musil. A complicare il lavoro certosino del filologo vi è, oltre al riferimento fuorviante al testo di Spencer nel commento presente nell'*opera omnia*, la struttura del sopraccitato appunto di Musil nel quale si menzionano pressoché testualmente alcuni passi di *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, senza tuttavia seguirne l'ordine in cui i passi sono presenti nell'originale darwiniano.¹² Inoltre Musil estirpa ogni riferimento agli autori che Darwin cita

¹⁰ Segue il commento agli appunti sopraccitati presenti nel DVD-Rom della Klagenfurter Ausgabe in cui si può constatare come sia indicato Herbert Spencer quale «probabile fonte»: «Scrittore: Musil, Robert; mezzo di scrittura principale: a matita; mezzo di scrittura secondario: penna rossa; livello del testo: appunti di lettura; carta: color crema; tipo: foglio doppio; formato: 140x180; datazione: 1-07: autunno 1903 - maggio 1904; genere: raccolta di materiali, citazioni; edizione delle opere di Frisé: GW 8, p. 1295; probabile fonte: Spencer, *Die Principien der Soziologie*».

¹¹ Per la traduzione delle citazioni in italiano si ricorre a Charles Darwin, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, intr. di Giuseppe Montalenti, trad. di Mario Migliucci e Paola Fiorentini, Newton Compton, Roma 2011, 4a ed., p. 83.

¹² Per questo abbiamo deciso di proporre, in calce a questa postfazione, un confronto puntuale fra gli stralci di Musil e il testo di Darwin.

nel testo, i cui nomi sarebbero stati delle utili tracce per giungere alla fonte del richiamo intertestuale. Pertanto ora si può affermare con certezza che egli abbia letto *L'origine dell'uomo* fino al quarto capitolo che reca il titolo *Confronto fra le facoltà mentali nell'uomo e degli animali inferiori*. Ma quello che è ancora più interessante, nel novero della nostra analisi nel solco dell'estetica evoluzionistica, è come Musil sia attratto proprio dalle considerazioni darwiniane sulla dimensione estetica dell'uomo su cui si fonda l'intera estetica evoluzionistica e ovviamente anche la sua riformulazione più attuale da parte di Winfried Menninghaus. Di seguito i passaggi darwiniani che Musil cita testualmente:

Il gusto del bello, almeno per quanto riguarda la bellezza femminile, non è carattere particolare della mente umana; infatti esso differisce notevolmente nelle diverse razze umane, e non è esattamente uguale nelle diverse nazioni della stessa razza. [...] Vi è anche ragione di sospettare che amino la novità per se stessa.¹³

Questo portato conferma che Musil, come la maggior parte dei suoi contemporanei, sia stato un «evoluzionista plasmato dal darwinismo», ma permette di dare di questa ricezione una lettura più sfaccettata.¹⁴ In questi passi Musil non è tanto interessato al darwinismo sociale, che avrà nel Novecento degli addentellati preoccupanti con le ideologie fasciste, ma molto di più ai meccanismi del linguaggio¹⁵ e al gusto per il

¹³ Charles Darwin, *L'origine dell'uomo*, cit., p. 87 ripresi in KA IV/3/273.

¹⁴ Wolfgang Schraml, *Relativismus und Anthropologie. Studien zum Werk Robert Musils und zur Literatur der 20er Jahre*, München 1994, p. 108. Anche Schraml afferma erroneamente che nei passi appena citati Musil fa riferimento a teorie darwiniste e di darwinismo sociale come quelle di Herbert Spencer.

¹⁵ Infatti cita il seguente passo di Darwin: «la lotta per la vita va costantemente contro le parole e le forme grammaticali in ogni lingua. Le forme migliori, più breve, più facili stanno costantemente guadagnando terreno, e devono il successo alla loro intrinseca virtù». Charles Darwin, *L'origine dell'uomo*, cit., p. 86.

bello e alla loro funzione in una prospettiva evolutiva. L'autore austriaco riflette sull'esistenza in sé del piacere estetico, sul fatto stesso che esista qualcosa come lo stupore, lo sbigottimento di fronte ad un'opera d'arte. Tali reazioni hanno trovato nella "sindrome di Stendhal" una loro vulgata al passo con la società massmediatica. Difatti, la percezione del bello ha di per sé una connotazione positiva che viene esperita soggettivamente come piacere estetico. Essa è dunque intrinsecamente autoappagante. Tale fenomeno ci appare inspiegabile, come filtra dalle parole di Darwin stesso che ne espone la lacuna esplicativa: «Penso che non si possa spiegare perché certi colori lucenti procurino piacere più del perché certi odori e profumi siano gradevoli».¹⁶

Nelle sue annotazioni Musil pare cogliere l'audacia dell'estetica darwiniana secondo cui le capacità canore, coreiche e costruttive diffuse nel regno animale potrebbero rappresentare il nucleo originario delle arti umane. Siccome la teoria evolutivista di Darwin è la prima a proporre seriamente un modello animale delle arti, essa antropomorfizza sistematicamente l'animale e le sue attività. Musil coglie questo temerario percorso di pensiero stralciando diversi passi in cui Darwin costruisce un parallelismo fra animale e uomo.¹⁷

¹⁶ Charles Darwin, *L'origine dell'uomo*, cit., p. 87. Lorenzo Bartalesi ricostruisce puntualmente la genesi della riflessione sul senso estetico in Darwin e la sua ricezione nel pensiero evolutivista attuale; Lorenzo Bartalesi, *Estetica evolutivista. Darwin e l'origine del senso estetico*, Roma 2012.

¹⁷ «Poiché l'uomo possiede i medesimi sensi degli animali inferiori, le sue intuizioni fondamentali debbono essere le stesse. L'uomo ha anche alcuni istinti in comune, come quello dell'auto-conservazione, dell'amore sessuale, dell'affetto della madre per i neonati, del desiderio posseduto da questi ultimi di essere allattati e così via. (Charles Darwin, *L'origine dell'uomo*, cit., p., 68) [...] Gli animali inferiori manifestano piacere e dolore, felicità e tristezza esattamente come l'uomo (Ibid., p. 70). Moltissime delle emozioni più complesse sono comuni agli animali superiori e a noi stessi [...] il che dimostra che gli animali non solo provano affetto, ma desiderano essere amati (Ibid., p. 71).

Non potendo fondare il gusto del bello su adattamenti biologici, come neanche Menninghaus sarà in grado di fare un secolo più tardi,¹⁸ Musil deve limitarsi a far risalire i comportamenti e le peculiarità dei suoi contemporanei a quelli dei suoi antenati o addirittura degli animali. Il pensiero evoluzionistico di Musil si cristallizza proprio in questa forma di regressione.¹⁹ Nei suoi schizzi Musil dà la preminenza alla genesi del linguaggio e dell'arte, che si sarebbero sviluppati dai canti di seduzione dei popoli primitivi; per farlo cita il seguente passo darwiniano:

Trattando della selezione sessuale vedremo che gli uomini primitivi, o piuttosto qualche primo progenitore dell'uomo probabilmente usò prima la sua voce per produrre vere cadenze musicali, cioè per cantare, come fanno oggi alcuni gibboni.²⁰

Musil coglie dunque quel provocante nesso fra la selezione sessuale e la produzione canora e linguistica, atta a stimolare emozioni, che era stata portata alla luce da Darwin.²¹ La

¹⁸ Winfried Menninghaus non teme di esporre le difficoltà del suo ap-proccio: «Complessivamente si sa ancora molto poco sull'interazione fra evoluzione genetica, ecologica e culturale. Innanzitutto per tre ragioni: (1) La complessità del modello degli effetti retroattivi intralcia l'attribuzione precisa di cause ed effetti nelle singole correlazioni. (2) Lo stato delle conoscenze sulle tre variabili è molto difforme; le forme di comportamenti protoculturali apprese hanno lasciato solo minime tracce nell'eredità archeologica. (3) Ultimo ma non ultimo: l'evoluzione genetica, quella ecologica e quella (proto)culturale procedono a velocità molto disparate». AC, p. 21.

¹⁹ In un'analisi regressiva Musil porta alla luce le origini dei comportamenti umani attuali, p.e. dell'amore filiale, quando cita il seguente passo di Darwin (KA IV/3/274): «Riguardo all'origine dell'affetto filiale e dei genitori, affetto che apparentemente si trova alla base degli istinti sociali, non conosciamo i gradi attraverso i quali è progredito, ma possiamo supporre che sia avvenuto in gran misura attraverso la selezione naturale». Charles Darwin, *L'origine dell'uomo*, cit., p. 96.

²⁰ Ibid., p. 83.

²¹ «Perciò è probabile che l'imitazione dei suoni musicali con suoni articolati possa avere dato origine a parole esprimenti varie e complesse emozioni». Ibid., p. 83.

teoria darwiniana della musica e del linguaggio è soprattutto una teoria dei suoi effetti emotivi. Tali strabilianti effetti, che ad ogni ascolto di musica possono essere confermati, diventano più comprensibili se si considera che i toni musicali e il ritmo erano usati dai nostri progenitori durante il periodo di corteggiamento per esprimere forti passioni quali la gelosia, la rivalità ed il trionfo. Le melodie che ci deliziano potrebbero, secondo l'autore dell'*Origine dell'uomo*, richiamare vagamente e indefinitamente le forti emozioni di età remotissime dei contesti arcaici negli scenari di corteggiamento umani ed animali.

Anche nell'opera di Musil si può percepire nitidamente una fascinazione per la "regressione" allo stato primitivo o ferino. Questo tragitto non è descritto con timore nei confronti della "involuzione" nello stato ferino, semmai esso si compie nella sua poetica in modo metodico costituendo un parallelismo fra stato animale e la condizione umana. Si può constatare facilmente come negli scritti letterari di Musil si trovino sia delle descrizioni della più attuale contemporaneità, ma sempre anche delle osservazioni di stampo etnografico in cui si fa riferimento a delle regressioni dell'umanità in stati primitivi; esempio ne sono la novella *Grigia*²² e la breve prosa *Fischen auf Usedom*.²³ Anche le molteplici metafore zoologiche nell'opera di Musil, che si trovano massicciamente nella silloge narrativa *Opere postume pubblicate in vita*, testimonierebbero il suo interesse per la teoria evuzionistica e l'analogia fra mondo animale ed umano.²⁴

²² Cfr. il catalogo della mostra *Musil en Bernstol* (a cura di Claudia Marchesoni, Palù del Fersina 2012) e Sven Werkmeister, *Kulturen jenseits der Schrift. Zur Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900*, München 2010, pp. 343-352.

²³ Wolfgang Schraml, *Relativismus und Anthropologie*, cit., pp. 135-156.

²⁴ *Ibid.*, pp. 359-389 e 401-434. Negli appunti di Musil troviamo anche numerosi riferimenti a studi di zoologia quali Richard Hesse, Franz Theodor Doflein, *Tierbau u. Tierleben in ihrem Zusammenhang betrachtet*, Leipzig/

L'interesse di Musil per il darwinismo e l'etnologia si concentra soprattutto negli anni Venti. Proprio a quel periodo risalgono le pagine in cui egli, accanto all'abbozzo già citato racconto *Fischen auf Usedom*,²⁵ commenta un altro testo che ha giocato un ruolo centrale nel quadro dell'antropologia culturale musiliana che è *Phasen der Kultur* (1908) di Müller-Lyer;²⁶ tale studio mira a circoscrivere il passaggio dallo stadio naturale a quello culturale dell'umanità creando un albero genealogico di tutte le forme sociologiche. Attraverso l'utilizzo della manualità, della tecnica e del fuoco l'uomo si sarebbe progressivamente allontanato dallo stadio animale e avrebbe acquisito il pensiero astratto. Musil si appunta esaurientemente i vari passaggi nell'evoluzione della terra e sembra incuriosito dalla circostanza che non è tanto la differenza fra l'uomo e lo scimpanzé, ma quella fra lo scimpanzé e il lemure a rappresentare una falla nella catena evolutiva.²⁷ Tuttavia il modello animale non è sufficiente a spiegare l'evoluzione umana perché l'uomo, grazie al pensiero e al «potere accumulativo del linguaggio»,²⁸ che permette di comprimere la realtà in concetti astratti i quali possono essere tramandati da generazione in generazione, ha sovrastato le capacità degli animali. Musil annota con interesse la distinzione proposta da Müller-Lyer fra l'uomo e l'animale usando l'efficace metafora dei valori espressi in «moneta spicciola» e in «soldi cartacei». I primi, che sono tipici per gli animali, denotano un pensiero caratterizzato da immagini mnemoniche e idee semplici. L'uomo possiede invece la «moneta cartacea» fornita dal suo intelletto che permet-

Berlin 1910 (KA Heft 8/89); Alfred Edmund Brehm, *Illustriertes Tierleben*, Hildburghausen 1869 (KA Heft 30/3).

²⁵ KA Heft 21/54, i commenti al testo di Carl Franz Müller-Lyer sono da p. 21/55 in poi.

²⁶ Carl Franz Müller-Lyer, *Phasen der Kultur und Richtungslinien des Fortschritts. Soziologische Überblicke*, München 1915.

²⁷ KA Heft 21/57.

²⁸ Carl Franz Müller-Lyer, *Phasen der Kultur*, cit., p. 32.

te di compiere con facilità operazioni mentali astratte e complicate impossibili per l'animale.²⁹ Nel corso di questi appunti Musil riecheggia Müller-Lyn quando definisce l'arte una «necessità antropologica» generata dall'opulenza che nel contempo rappresenta il culmine dell'ascesa culturale umana.³⁰

Come abbiamo visto, non si può spiegare l'estetica umana unicamente attraverso l'evoluzione animale; questo è stato sottolineato diverse volte sia da Darwin sia da Menninghaus, perché ci sono delle capacità tipicamente umane che permettono all'uomo di differenziarsi dall'animale e di arricchire la sua proposta estetica. In questo contesto assume un valore eccezionale l'immaginazione, che in tedesco è espressa più efficacemente con *Einbildungskraft* che ne suggella il potere ed il carattere poetico. Musil intuisce questo passaggio nel pensiero darwiniano quando annota il seguente pensiero da *L'origine dell'uomo*: «L'immaginazione è una delle più alte prerogative dell'uomo. Con questa facoltà egli unisce immagini e idee precedenti, indipendentemente dalla volontà e così crea brillanti e nuovi risultati».³¹ L'immaginazione permette di astrarre dal contesto reale e di produrre combinazioni e concatenazioni sorprendenti e articolate di pensieri, sensazioni ed emozioni.³² Tale capacità combinatoria del pensiero umano è una costante nella riflessione musiliana e scava un solco fra la natura umana e quella animale. Come ha giustamente rilevato Winfried Menninghaus «un'analisi evolucionistica delle arti, a partire da Darwin, non diminuisce le differenze fra le "arti" umane e

²⁹ KA Heft 21/59, F. Müller-Lyer, *Phasen der Kultur*, cit., p. 34.

³⁰ KA Heft 21/59, F. Müller-Lyer, *Phasen der Kultur*, cit., p. 44.

³¹ Charles Darwin, *L'origine dell'uomo*, cit., p. 74.

³² Musil cita non a caso il passo di Darwin in cui si esalta il potere dell'immaginazione: «Il sognare ci dà la miglior nozione di questo potere. Il valore dei prodotti della nostra immaginazione dipende naturalmente dal numero, dall'accuratezza e dalla chiarezza delle nostre impressioni, dalla nostra decisione e dal gusto nello scegliere o respingere le combinazioni involontarie» (KA IV/3/276).

quelle non-umane, essa permette invece di pensare queste differenze in modo più approfondito e diverso».³³

D'altro canto è interessante notare come nel resto dell'opera di Musil tutti i quattro vettori delle arti umane proposti da Winfried Menninghaus, ovvero l'attrazione sessuale, il comportamento ludico, l'utilizzo di utensili e l'uso del linguaggio e dei simboli, siano presenti in un'ottica che potremmo facilmente assimilare a quella dell'estetica evolucionistica. Musil considera le caratteristiche adattative esistenti del gioco, della tecnica e del linguaggio come una riserva di caratteristiche e potenzialità a disposizione di una cooptazione in campo artistico. Volendo entrare più nel dettaglio possiamo notare come la maggior parte della poetica dell'autore austriaco possa rientrare nel quadro teorico che abbiamo puntellato: «l'altro stato», che rappresenta il culmine del suo sforzo riflessivo ed è teorizzato sin dall'inizio della sua attività saggistica, rientra appieno nel suo approccio evolucionistico. Significativamente a confermare l'esistenza documentata dell'«altro stato» Musil si richiama all'antropologo Lucien Lévy-Bruhl e allo psichiatra Ernst Kretschmer citati in una nota del saggio *Spunti per una nuova estetica*.³⁴ Kretschmer parla nella sua *Medizinische Psychologie* degli stati psicopatologici di «Katathymie»³⁵ nei quali oggetto e soggetto non sono separati; è una condizione che Lévy-Bruhl aveva osservato negli uomini primitivi e definito «partecipazione». Egli affermò in *Les fon-*

³³ AC, p. 28.

³⁴ Robert Musil, *Spunti per una nuova estetica. Osservazioni su una drammaturgia del film*, in Id., *Saggi e lettere*, a cura e con un'introduzione di Bianca Cetti Marinoni, traduzione di Andrea Casalegno, Torino 1995, vol. I, p. 94.

³⁵ Ernst Kretschmer, *Medizinische Psychologie*, Stuttgart 1963 [1922], p. 98. In *Literat und Literatur* (trad. it. *Il letterato e la letteratura*, a cura di Silvia Bonacchi, Milano 1994, p. 24) Musil fa anche riferimento ad un altro concetto di Kretschmer, la dimensione «sferica», che sta al margine della coscienza ricollegandosi alla nostra dimensione primitiva.

ctions mentales dans les sociétés inférieures (1910) che l'uomo delle origini ha una mentalità prelogica in cui non distingue fra mondo soggettivo e mondo oggettivo, sé ed altro da sé.³⁶ Anche la sua controparte, ossia lo «stato normale», ha delle radici in un passato remoto dell'umanità, poiché per Musil «l'atteggiamento dell'uomo che misura, calcola, spia e pensa in modo positivo, causale e meccanico, così spesso rinfacciato agli uomini dei giorni nostri, è l'espressione di un'atavica diffidenza e di un'atavica lotta per la vita».³⁷ Perfino l'arte, che nella teoria musiliana funge da ponte fra «altro stato e stato normale» è caratterizzata proprio da fenomeni quali «condensazione» e «spostamento» «che nascono in una fase dell'evoluzione umana assai anteriori alla civiltà».³⁸ Nel passo appena riportato Musil cita esplicitamente il concetto di evoluzione. Ancora più marcata diventa la sua riflessione di stampo evolucionistico quando, nel già menzionato saggio *Spunti per una nuova estetica*, riporta tutta l'arte alla dimensione primitiva:

Se leggiamo in *Les fonctions mentales des sociétés primitives* la geniale descrizione di Lévy-Bruhl del pensiero dei popoli primitivi, e soprattutto la definizione del particolare rapporto con le cose che egli chiama partecipazione, in molti punti l'analogia con l'esperienza viva dell'opera d'arte è così evidente da farci quasi credere che l'opera d'arte sia una forma piuttosto recente, sviluppatasi da quel mondo primitivo.³⁹

Nel quadro di una siffatta argomentazione non può stupire che egli chiami a testimonianza degli effetti dell'arte proprio

³⁶ Lucien Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, 1910, trad. it. *Psiche e società primitive*, Roma 1970, p. 104.

³⁷ Robert Musil, *Spunti per una nuova estetica*, cit., p. 93.

³⁸ *Ibid.*, p. 94.

³⁹ *Ibid.*, p. 94. In un appunto diaristico afferma che l'arte avrebbe un'origine magico-religiosa e che le immagini rupestri avevano nel paleolitico una funzione magica (KA Heft 34/65).

l'arte rupestre dei nostri antenati.⁴⁰ La ricerca della «causa prima delle forme culturali» attraverso una prospettiva evolucionistica che caratterizza il saggio appena citato può essere collocata all'interno della tendenza «primitivista» di inizio secolo.⁴¹ Con questa tendenza si intende lo studio e la ricezione del pensiero dei popoli primitivi all'inizio del secolo scorso che ha portato ad una affermazione preponderante del sapere etnografico e antropologico. Nella prospettiva «primitivista» il «primitivo» e il «selvaggio» diventano l'anello di congiunzione fra stadio culturale e condizione naturale nell'uomo colmando il nesso mancante fra i due livelli.

È tipico per una riflessione evolucionistica trovare dei riscontri per lo sviluppo filogenetico dell'uomo nello sviluppo ontogenetico, ovvero nel suo sviluppo dall'infanzia all'età adulta. Non è diverso nel pensiero evolucionistico di Musil per il quale l'infanzia è un'età cruciale dell'uomo;⁴² nell'ambito della sua ricezione dello psicologo dell'età evolutiva William Stern⁴³ Musil recepisce la sua «teoria della convergenza», che definisce la corrispondenza fra lo sviluppo della specie, la

⁴⁰ Per dimostrare gli effetti di «spostamento» e «riduzione» Musil cita proprio l'arte primitiva: «nel primo caso immagini eterogenee, ma investite della medesima situazione emotiva si concentrano, formando dei conglomerati sui quali, in un certo senso, si fissa la somma emotiva (per esempio metà uomo e metà bestia e animali multipli nelle culture primitive; oppure immagini oniriche e allucinatorie nelle quali, analogamente, una o più persone si fondono in una sola). Nell'altro caso, viceversa, una singola immagine (o parte) rappresenta una totalità più complessa e appare carica del valore emotivo, in sé inspiegabile, del tutto (vedi il ruolo magico dei capelli, delle unghie, dell'ombra, dell'immagine riflessa, e così via)». Robert Musil, *Spunti per una nuova estetica*, cit., p. 91.

⁴¹ Sven Werkmeister, *Kulturen jenseits der Schrift*, cit., soprattutto pp. 321-354.

⁴² Massimo Salgaro, «Le amicizie giovanili hanno qualcosa di strano». *La gioventù come fonte della narrazione di Robert Musil Jugend in: Rappresentazioni della giovinezza nella letteratura tedesca*, a cura di Maurizio Pirro, Luca Zenobi, Milano 2011, pp. 179-203.

⁴³ Cfr., Massimo Salgaro, «L'altro stato» dell'infanzia. *William Stern nella ricezione di Robert Musil* in «Intersezioni», 2008, pp. 259-272.

«filogenesi», e quella dell'individuo, la «ontogenesi».⁴⁴ In una nota del suo libro sulla psicologia dell'età evolutiva Stern rinvia a questa «teoria della convergenza» che egli ha sviluppato successivamente in un suo studio intitolato *La personalità umana*.⁴⁵ Negli appunti di Musil ispirati da Stern si insiste sulla sensazione di fusione nell'età infantile fra l'Io e il mondo:

Le esperienze sono invece più ancorate alla persona; inizialmente l'individuo è scosso nella sua interezza. All'inizio dello sviluppo c'è un atteggiamento nel quale la sensazione e il movimento sono inscindibilmente legati; lo stimolo e il movimento, l'impressione e l'espressione sono uniti. Questo atteggiamento sensomotorio porta dall'esterno di nuovo subito verso l'esterno.⁴⁶

Secondo William Stern le sensazioni del bambino sono vaghe e ridotte; Musil le definisce «stati della coscienza cupi, indistinti».⁴⁷ Non vi è distinzione fra sensazioni provenienti da processi interni all'organismo e reazioni a stimoli esterni; infatti «la coscienza del sé e quella dell'oggetto sono ancora unite».⁴⁸ La condizione infantile corrisponde dunque a quella osservata da Lévy-Bruhl nei popoli primitivi per cui aveva coniato il termine «partecipazione». Significativamente lo spazio che il bambino abita è definito «primordiale» (un «Urraum»), «uno spazio intermedio fra interno ed esterno».⁴⁹ Questo spazio originario ricorda da vicino quello dell'«altro stato», o di «partecipazione», per dirla con le parole di Lévy-Bruhl, che si lega all'esperienza artistica.⁵⁰

⁴⁴ William Stern, *Psychologie der frühen Kindheit, Bis zum sechsten Lebensjahr*, 10. unveränderte Auflage, Heidelberg 1971, p. 25.

⁴⁵ KA II/8/19.

⁴⁶ KA II/8/19-20.

⁴⁷ KA II/8/20.

⁴⁸ KA II/8/20.

⁴⁹ KA II/8/21.

⁵⁰ Anche secondo Silvia Bonacchi (*Die Gestalt der Dichtung, Der Einfluss der Gestalttheorie auf das Werk Robert Musils*, Bern 1998, p. 188) l'ontoge-

Ancora più sorprendente è, a mio avviso, l'analogia fra il linguaggio dei primitivi e quello dei bambini, visto che «la formulazione linguistica è un atto di violenza per i processi interni del bambino». ⁵¹ Ogni concetto reifica infatti il suo referente e, come ho appena ricordato, il bambino non vive ancora questa separazione. Egli esperisce il mondo come un'unità armonica: «all'inizio le parti dei singoli sensi non si sono ancora differenziate, il riconoscimento degli oggetti non è ancora scisso dalla reazione emotiva, l'espressione emotiva dalla volontà. Il suono e il gesto sono ancora un'unità inscindibile». ⁵² In questo primo stadio della vita, che potremmo definire adamitico, nell'uomo sentimento e ragione sono uniti e anche la parola umana non è scissa in significato e significante. Il parallelismo fra filogenesi e ontogenesi si presta anche per quel che riguarda l'utilizzo dei nomi propri. I primitivi considerano i loro nomi come qualcosa di concreto, di reale e spesso di sacro, come una parte distinta della loro individualità. ⁵³ Allo stesso modo il linguaggio del bambino è sempre motivato ed espressione di sé. Lo stesso vale per i nomi che in nessun caso sono considerati dai bambini delle semplici definizioni per oggetti o persone bensì delle vere e proprie qualità:

[Nel linguaggio infantile] il nome ha un rapporto molto più originario e primitivo con la cosa; esso diviene addirittura una caratteristica dell'oggetto e anche di più: l'espressione dell'oggetto. Essendo

nesi e la filogenesi si sviluppano parallelamente nella riflessione musiliana. Il primitivo appare agli occhi dei "primitivisti" di inizio secolo come l'abitante di una dimensione adamitica nella quale non vi è differenza fra il segno e il suo referente, la rappresentazione e l'oggetto rappresentato. Cfr. anche la sua recensione dell'opera di Jaensch *Aus der Begabungs- und Vererbungsfor-schung*, in cui si sostiene che nell'età giovanile prevale un pensiero aconcettuale basato su immagini sonore e ottiche, che ricorda da vicino la «mentalità primitiva» descritta da Lévy-Bruhl.

⁵¹ KA II/8/20.

⁵² KA II/8/19.

⁵³ L. Lévy-Bruhl, *Psiche e società primitive*, cit., p. 76.

nominato l'oggetto ha acquisito una nuova fissità e durata e la parola ha assunto grazie al suo ancoraggio nella struttura dell'oggetto qualcosa della fisionomia dell'oggetto.⁵⁴

Nell'infanzia anche fra le parole e gli oggetti pare instaurarsi un rapporto fusionale. Come gli uomini primordiali i bambini hanno una visione del mondo non pragmatica, in cui le cose non hanno ancora un valore strumentale. Proprio il legame intrinseco fra uomo e mondo fa sì che in questa fase la forma assuma un'importanza notevole – è quanto osserva anche Musil in *Il letterato e la letteratura* (1931) a proposito del rilievo dato alla forma nella lirica primitiva.⁵⁵ La stessa ossessione caratterizza i bambini che «si fanno raccontare la stessa storia per l'ennesima volta ma controllano e biasimano ogni discordanza dal testo originale».⁵⁶ Musil prende atto di questa circostanza⁵⁷ e aggiunge che «c'è un parallelo fra l'evoluzione della lingua e quella del bambino».⁵⁸ Nel primitivo e nel bambino l'esperienza non è mediata dai concetti e quindi l'arte, che eredita tali condizioni, restituisce all'uomo la sua purezza originaria.

Nel contesto delle riflessioni di Musil sull'infanzia si collocano anche quelle sul gioco, che è il secondo dei vettori dell'evoluzione artistica chiamato in causa da Winfried Menninghaus. Infatti, la tecnologia, i sistemi simbolici e l'atteggiamento ludico non ampliano semplicemente il campo delle arti di autopresentazione e di corteggiamento aggiungendo nuovi prodotti, bensì lo trasformano e favoriscono delle modi-

⁵⁴ KA II/8/23.

⁵⁵ «La loro forma è dunque data dallo svolgimento dell'evento che è il suo contenuto, e ognuno sa che, ancora oggi, gli errori di forma vengono evitati con timore dai primitivi per le loro presunte conseguenze», Robert Musil, *Il letterato e la letteratura*, cit., pp. 39-40.

⁵⁶ KA II/8/23.

⁵⁷ KA II/8/22.

⁵⁸ KA II/8/22.

fiche funzionali. Il gioco umano e quello animale assolvono, contrariamente all'apparenza e al piacere immediato che comportano, a delle funzioni molto serie. Dal punto di vista della teoria evoluzionistica questo premio in piacere è contemporaneamente utile, poiché sostiene l'esercizio di attività potenzialmente adattive e contribuisce al benessere soggettivo. Prima che gli uomini raggiungano la fase del gioco che richiede una motricità complessa e l'uso del linguaggio, essi esercitano in modo giocoso i loro organi di articolazioni e testano le possibilità dell'uso simbolico dei suoni nella lallazione.⁵⁹ Musil coglie appieno questa accezione di gioco quale anticipazione, come possiamo desumere dai suoi appunti sui giochi d'infanzia che si riferiscono a *Die Spiele der Tiere* (1896) di Karl Groos. Egli annota nei suoi diari che i giochi dei bambini sarebbero in quest'ottica una preparazione degli «istinti della specie umana» (cacciatore e guerriero) che assumono una rilevanza vitale nel corso dell'esistenza.⁶⁰ Il gioco è però anche il primo nucleo di esperienza estetica dell'uomo al quale l'uomo attinge nel corso della sua esistenza poiché è basato sulla simulazione di scenari che coinvolgono e attivano i partecipanti provocando un piacere immediato.⁶¹ Esso implica dunque un consapevole autoinganno – oggi si direbbe una «sospensione dell'incredulità» citando la fortunata formula di Coleridge – che ritroviamo anche nella ricezione artistica. Contemporanea-

⁵⁹ Cfr. William Stern, *Psychologie der frühen Kindheit*, cit., p. 86 e pp. 251-253.

⁶⁰ KA Heft 21/53. Si pensi per esempio al gatto che gioca con il gomitolino o agli animali che si azzuffano per diletto. Cfr. Karl Groos, *Die Spiele der Tiere*, Jena 1930, p. 57.

⁶¹ Nell'infanzia Musil trova anche il modello per quel linguaggio «motivato», ovvero personalizzato e pieno di senso, che caratterizza l'esperienza estetica nella lettura letteraria. Nella misura in cui i meccanismi ontogenetici del *babble language* sopravvivono il loro stadio infantile, favoriscono la sensibilità e il piacere per il lavoro artistico con il linguaggio e con i toni musicali. Cfr. Massimo Salgaro, «L'altro stato» dell'infanzia, cit., pp. 259-272.

neamente offrono un allenamento (*Vorübung* o *Einübung*)⁶² degli istinti che chiamano in causa. Konrad Lange, il quale recensisce *Die Spiele der Tiere* e la cui recensione è menzionata fra le carte di Musil, definisce lo studio di Groos «il primo contributo scientifico di un'estetica su base evoluzionistica».⁶³

Il vettore dell'attività ludica conduce senza soluzione di continuità a quello dell'evoluzione tecnologica. Le arti umane si sono sempre basate su aspetti tecnici che ne hanno significativamente influenzato lo sviluppo e i passaggi cruciali. Per dimostrare l'impatto dell'evoluzione della tecnica sulla *forma mentis* dell'uomo nelle estetiche evoluzionistiche spesso ci si focalizza sugli scimpanzé, creature che appartengono alle specie animali che utilizzano preferibilmente gli attrezzi. Anche alcune grandi scimmie producono utensili modificando in modo più o meno consistente oggetti trovati casualmente. Ciò lascia supporre che i nostri antenati abbiano posseduto da sempre le capacità di disporre di attrezzi. Nella preistoria la ricerca in ambito artistico, che è frutto di un potente intervento della fantasia umana, ha sospinto la cultura degli utensili a dei livelli fino ad allora sconosciuti. Nel contesto della stesura del suo discorso *Sulla stupidità* Robert Musil si interessa agli esperimenti dello psicologo Wolfgang Köhler sull'intelligenza animale e sull'uso degli strumenti. Musil appura che,

⁶² Cfr. Konrad Lange, *Gedanken zu einer Ästhetik auf entwicklungsgeschichtlicher Grundlage. Gleichzeitig als Bericht über Karl Groos, „Die Spiele der Tiere“* (Jena Fischer, 1896), in «Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane», 14, Hamburg und Leipzig: 1897, p. 260. Cfr. anche William Stern, *Psychologie der frühen Kindheit*, cit., p. 70.

⁶³ Konrad Lange, *Gedanken zu einer Ästhetik* cit., p. 243. Musil cita la recensione di Lange in KA Heft 4/39. Lange espone come un *desideratum* della ricerca, lo studio del passaggio dai giochi degli animali e quelli dei bambini all'arte primitiva e attuale. Konrad Lange, *Gedanken zu einer Ästhetik*, cit., p. 265. Nella recensione di Lange Musil avrebbe anche trovato la differenza fra le cause ultimative (*ultimate*) e prossime (*proximate*) delle attività umane; nel gioco la causa immediata è il piacere, ma la causa reale è l'esercizio delle attività ai fini della sopravvivenza.

secondo Köhler, gli scimpanzé mostrano l'intelligenza quando per agguantare un frutto situato fuori dalla loro gabbia trasformano un ramo in un bastone, creando così un utensile.⁶⁴ Tali concezioni coincidono con quelle di Musil sulla concezione gestaltica del pensiero umano e dell'esperienza estetica.

Anche per il quarto vettore citato da Menninghaus, ovvero il pensiero simbolico e astratto, Musil ricorre ad un metodo di stampo evolucionistico. Nel già citato saggio *Spunti per una nuova estetica* il pensiero primitivo è chiamato in causa per spiegare la concettualità che secondo Musil non sarebbe un frutto tardivo dell'evoluzione intellettuale, ma una proprietà intellettuale da sempre connaturata al pensiero umano.⁶⁵ Secondo Menninghaus è probabile che, prima dell'evoluzione di un linguaggio grammaticale sufficientemente articolato, le relazioni del successo o insuccesso della caccia o delle discussioni con gruppi vicini siano state di natura gestuale, probabilmente sostenute dalle abilità vocali già esistenti. La ripetizione di tali resoconti potrebbe aver indotto la stabilizzazione di determinati modelli segnaletici e quindi l'astrazione di "concetti". Tali rappresentazioni prelinguistiche presenterebbero già un momento importante della simbolizzazione umana: il rapporto con qualcosa di passato, non dato nel presente.

L'immaginazione è anche il vero motore della poetica di Musil, poiché essa allarga notevolmente il campo esperienziale dell'uomo. La forma canonica del ricordo immaginativo, dell'esperienza e della finzione è la *narrazione*. Una delle

⁶⁴ Silvia Bonacchi ricostruisce nel suo indispensabile *Die Gestalt der Dichtung* la ricezione degli esperimenti con gli scimpanzé di Wolfgang Köhler da parte di Musil che è mediata da Kurt Koffka; nelle annotazioni di Musil il passo riferito allo scimpanzé si trova in III/4/89. Cfr. Silvia Bonacchi, *Die Gestalt der Dichtung. Der Einfluss der Gestalttheorie auf das Werk Robert Musils*, cit., pp. 246, 302. Anche in Müller-Lyer Musil trova delle riflessioni sull'uso degli strumenti da parte degli animali. Carl Franz Müller-Lyer, *Phasen der Kultur*, cit., p. 36 e KA Heft 21/59.

⁶⁵ Robert Musil, *Spunti per una nuova estetica*, cit., p. 106.

facoltà centrali del linguaggio umano è di rendere comunicabile, tramite un limitato bacino di parole, una pressoché infinita quantità di sfaccettature di significati. Tale capacità umana va nel romanzo *L'Uomo senza qualità* sotto il nome «filo del racconto».⁶⁶ Tale «filo» che inserisce gli eventi reali ed immaginari in un ordine causale e logico opera con elementi discreti per giungere a delle costruzioni potenzialmente illimitate. La differenza fra la capacità immaginativa dell'uomo rispetto a quella degli animali risiede proprio nel fatto che le nostre capacità simboliche creano delle forme proprie che aumentano esponenzialmente la libertà di combinazione delle percezioni reali e possibili. Non a caso per Musil l'artista è colui che dispone di una capacità combinatoria praticamente infinita.⁶⁷

Anche quando Musil recepisce il pensiero darwiniano indirettamente – il che capita spesso visto che esso aveva permeato gran parte della cultura a lui coeva – egli sottolinea lo scarto fra mondo animale e umano e l'importanza del suo intelletto. Uno di questi scritti è *Die Rassenidee in der Geistesgeschichte von Ray bis Carus*⁶⁸ nel quale si ricostruiscono le posizioni creazioniste e materialiste sull'evoluzione del genere umano. Sorprende innanzitutto l'acribia con cui Musil fra il 1933 e '34 estrapola lunghi passi da questo studio.⁶⁹ Musil è meno interessato all'origine trascendente dell'uomo (che sembra il vero crucivo dell'autore dello studio) quanto piuttosto lo è al rapporto fra determinismo biologico e individualità.⁷⁰ Attraverso i suoi

⁶⁶ Cfr. il capitolo 122 dell'*Uomo senza qualità*. KA Lesetexte, vol. 1, p. 1039.

⁶⁷ Cfr. il saggio *Skizze der Erkenntnis des Dichters*. KA Lesetexte, vol. 12, p. 164.

⁶⁸ Erich Voegelin, *Die Rassenidee in der Geistesgeschichte von Ray bis Carus*, Berlin 1933.

⁶⁹ Lo studio di Voegelin consta di ca. 160 pagine, gli estratti di Musil sono raccolti in 16 pagine. KA VI/1/106-123.

⁷⁰ Scrive infatti: «Bisogna consultare questo libro prima di ogni trattamento del problema della razza, ma anche dell'individuo (genio)». KA

appunti vediamo come si sia focalizzato soprattutto su Kant, Schiller e von Humboldt per esaltare la centralità dello spirito, il «demone dell'uomo nobile, che ha in sé il proprio centro, Napoleone, Shakespeare, Pietro il Grande e Federico il Grande, Byron, Mozart». ⁷¹ L'animale trova soddisfazione negli istinti che gli appartengono e lo determinano, mentre l'uomo la trova nella sua libera capacità razionale che lo spinge ad una consapevolezza superiore. Nei grandi classici Musil percepisce un ideale élitario dell'uomo che si affranca dal determinismo animale ed esalta le sue capacità spirituali e la sua creatività. ⁷²

Qui arriviamo alla questione non secondaria della funzione della letteratura per Musil. Come pochi altri scrittori Musil ha teorizzato gli effetti della sua arte, il suo *Wozu Kunst?* Per farlo ha attinto a campi diversi quali la psicologia, sia quella sperimentale che quella applicata, la sociologia e l'antropologia. L'uomo appare a Musil come una creatura informe – infirmità che definisce *Gestaltlosigkeit* – che, proprio per sua indole, è caratterizzata da un debole legame con l'ambiente e da un alto tasso di flessibilità. ⁷³ Queste tesi di Musil si sposano

VI/1/107. Nei diari sottolinea, con riferimento allo studio di Voegelin, che bisognerebbe «mandare i futuri scienziati al liceo classico e i futuri studiosi di materie umanistiche al liceo scientifico»; KA Heft 30/52.

⁷¹ KA VI/1/108. Egli cita anche Buffon per sottolineare la distanza fra uomo e animale. KA VI/1/110.

⁷² KA VI/1/120-122. La distinzione fra determinismo e individuo ci riporta alle note categorie musiliane di «altro stato» e «stato normale» e «razioide» – «non razioide». Le prime caratterizzano le scienze esatte e sono basate su meccanismi determinati dall'esterno, le seconde sono la patria del poeta in cui individuo e mondo confluiscono in un tutt'uno e le cause muovono dall'interno. Anche nello studio della genetica attraverso il *Handbuch der Pflanzenzüchtung* (a cura di Hans Kappert, Theodor Roemer, Wilhelm Rudolf, Berlin 1938) Musil sembra più interessato alle eccezioni che alle conferme delle prescrizioni della genetica, p.e. quando si focalizza sulla mutazione genetica (KA VI/1/124), sulla modificazione delle qualità dell'idiotipo (KA VI/1/125), o sull'impossibilità di trasmettere geneticamente le caratteristiche del fenotipo (KA VI/1/127-128).

⁷³ Secondo Klaus Amann la critica non ha messo sufficientemente in evidenza che i saggi dedicati alla *Gestaltlosigkeit* sono per lui un «generatore

ottimamente sia con quelle dell'antropologo Arnold Gehlen⁷⁴ che con quelle espresse da Menninghaus nel presente studio.⁷⁵ Dall'osservatorio della teoria evuzionistica non è un'esagerazione affermare che l'uomo è *lo* specialista del non-presente, assente, immaginario, trascendente alla realtà – così come del vasto campo della «immaginazione produttiva» basata sui segni. *L'homo aestheticus* descritto da Menninghaus coincide in parte con l'«uomo senza qualità» con «senso del possibile» che è stato incarnato magistralmente da Ulrich, il protagonista del romanzo di Musil. Come tale egli rifiuta le qualità che gli vengono proiettate dall'esterno e tende a non considerare il mondo reale prioritario a quello possibile; il mondo è per lui un'invenzione, un'opera d'arte. Egli condivide questa visione con *l'homo aestheticus*:⁷⁶

La risposta classica della poetica e della teoria della finzione sottolinea la possibilità ad essa connessa di testare le possibilità (incluse quelle meno probabili). Se una delle opzioni distintiva dell'utilizzo del nostro linguaggio è di poter indirizzare gli spazi della possibilità e addirittura dell'impossibilità, allora certamente le pratiche artistico-immaginative utilizzano questa opzione in misura maggiore. Esse permettono di testare le possibilità cognitive e affettive, di pensare dell'altro e in modo diverso. Ciò non è sempre vantaggioso, ma gene-

di letteratura». Klaus Amann, *Robert Musil und das «Theorem der menschlichen Gestaltlosigkeit»*, in *Medien, Technik, Wissenschaft, Wissensübertragung bei Musil und in seiner Zeit*, a cura di Ulrich Johannes Beil, Michael Gamper, Karl Wagner, Zürich 2010, p. 251.

⁷⁴ Cfr. il capitolo 1.7 «Robert Musil – Arnold Gehlen: un parallelo all'insegna della psicotecnica» nel mio libro *Robert Musil teorico della ricezione*, Frankfurt 2012.

⁷⁵ «C'è però un rovescio di questa estrema flessibilità: siamo privi della stabilità della direzione del comportamento indotta dallo stretto e univoco rapporto fra organismo e ambiente. Come esseri muniti di linguaggio e simboli possiamo compensare le conseguenze di questa flessibilità o comunque sopportarle progettando autonomamente degli orientamenti simbolici (miti, religioni, ideologie) che ci offrono un «senso» sintetico e quindi aumentano le probabilità di azione e di interpretazione». AC, p. 242.

⁷⁶ Cfr. il capitolo IV dell'*Uomo senza qualità*, KA Lesetexte, Vol.1, p. 20.

ralmente i singoli individui e intere culture necessitano di una riserva di libertà d'azione simbolica per poter reagire in modo flessibile alle nuove sfide.⁷⁷

In questo quadro antropologico la letteratura ottiene nella poetica di Musil una funzione prioritaria.⁷⁸ Egli pone come suo principale obiettivo di bloccare la ripetizione intellettuale ed emotiva dei nostri concetti che alimenta il sistema denominato nel romanzo *L'uomo senza qualità* «Le stesse cose ritornano». Per farlo la letteratura deve lavorare sulla concettualizzazione stessa, costruire e decostruire immagini e concetti. Così facendo riesce a mediare fra la generalità del linguaggio e le esigenze espressive e di formalizzazione del singolo, fra vita emotiva ed intellettuale che sono a contatto con scenari e ambienti sempre nuovi. Il rinnovamento che Musil richiede come effetto dell'arte non può compiersi una volta per tutte, ma prevede una rigenerazione costante. In questo quadro poetologico la letteratura ha una posizione privilegiata, poiché lavora con il materiale che dà voce all'esperienza umana:

Ciò che noi chiamiamo il nostro essere spirituale è sottoposto a un continuo processo di espansione e di contrazione. In esso l'arte

⁷⁷ AC, pp. 238-239.

⁷⁸ Musil rifiuta una visione edonistica e riduttiva della letteratura come dimostra il seguente passo: «Usare con questi intendimenti la parola letteratura significa attirare l'attenzione non sulla somma delle opere, o sulla loro conservazione in museo, ma sulla funzione, sull'efficacia, sulla vita dei libri. Su una sintesi che permetta alle opere di agire sempre meglio e sempre più a lungo. Lo sforzo compiuto da migliaia di uomini, molti di grande talento, per scrivere romanzi e poesie, non può esaurirsi nel piacere momentaneo che hanno procurato a un certo numero di lettori; né può esaurirsi nella nuvola di eccitazione e di agitazione spirituale che si sprigiona dall'opera, resta per un poco ad aleggiarle intorno, e alla fine viene dispersa da ogni sorta di vacue correnti. [...] A cosa mira, del resto, già il semplice procedimento della lettura? A fissare l'efficacia, l'importanza, il valore del libro; a fissarlo direttamente – cioè come effetto, significato, valore da assimilare nella propria personalità – e in modo che nulla vada perduto. Robert Musil, *Libri e letteratura*, in Id., *Saggi e lettere*, cit., pp. 123-124.

ha il compito di trasformare e rinnovare senza posa l'immagine del mondo e il nostro comportamento nel mondo, spezzando con le sue esperienze vive, le formule fisse dell'esperienza ripetitiva. La musica fa questo suscitando una certa disposizione d'animo. La letteratura, fra tutte le arti, è quella che interviene nel modo più aggressivo e diretto perché si serve della stessa materia della quale sono fatte le formule dell'esperienza ripetitiva.⁷⁹

Se il senso estetico, che informa l'esistenza dell'umanità dai suoi albori, ha trovato accesso anche alla grande letteratura quale quella di Musil, allora il suo studio, incarnato dalle estetiche evolucionistiche, non potrà essere ignorato dall'estetica contemporanea. Comunque sia l'esito di questa diatriba accademica, il gusto per il bello che, come abbiamo visto, è legato inestricabilmente al senso del possibile, ci offre la possibilità di allargare, e non solo in chiave intellettuale, il nostro mondo esperienziale.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 107.

Nella tabella che segue affiancheremo gli stralci tratti da *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale* di Charles Darwin contenuti negli appunti di Musil (KA IV/3/273-IV/3/276) con la traduzione italiana dei sopraccitati passi darwiniani.

<p>Robert Musil, <i>Ein komplexer Gedankenzug</i> KA IV/3/273-IV/3/276</p>	<p>Charles Darwin, <i>L'origine dell'uomo e la selezione sessuale</i>, introduzione di Giuseppe Montalenti, traduzione di Mario Migliucci e Paola Fiorentini, Newton Compton, Roma 2011, 4a ed. (Fra parentesi l'indicazione della pagina)</p>
<p>KA IV/3/273</p>	
<p>Ein und dieselbe Sprache hat nie zwei Geburtsstätten.</p>	<p>Uno stesso linguaggio non ha mai due luoghi di nascita. (85)</p>
<p>In jeder Sprache findet beständig ein Kampf ums Dasein zwischen den Wörtern und grammatischen Formen statt; die besseren kürzeren, leichteren Formen erlangen beständig die Oberhand, und sie verdanken ihren Erfolg ihrer eigenen inhärenten Kraft.</p>	<p>La lotta per la vita va costantemente contro le parole e le forme grammaticali in ogni lingua. Le forme migliori, più brevi, più facili stanno costantemente guadagnando terreno, e devono il successo alla loro intrinseca virtù. (86)</p>
<p>Warum gewisse glänzende Farben und gewisse Töne sobald sie in Harmonie stehen, Vergnügen erregen läßt sich, wie ich vermüthe, ebensowenig erklären, als warum gewisse Gerüche und Geschmäcke angenehm sind.</p>	<p>Penso che non si possa spiegare perché certi colori lucenti procurino piacere più del perché certi odori e profumi siano gradevoli. (87)</p>
<p>Der Geschmack für das Schöne, wenigstens was die weibliche Schönheit betrifft, ist nicht in einer spezifischen Form dem menschlichen Geiste eingepreßt; denn bei den verschiedenen Menschenrassen weicht er vielfach ab, und ist selbst bei den verschiedenen Nationen einer und derselben Rasse nicht derselbe.</p>	<p>Il gusto del bello, almeno per quanto riguarda la bellezza femminile, non è carattere particolare della mente umana; infatti esso differisce notevolmente nelle diverse razze umane, e non è esattamente uguale nelle diverse nazioni della stessa razza. (87)</p>

Wir haben Grund zu vermuthen, daß Thiere, Neuheit ihrer selbst wegen lieben.	Vi è anche ragione di sospettare che amino la novità per se stessa. (87)
Spencer erklärt die frühesten Formen religiösen Glaubens dadurch, daß der Mensch durch Träume, Zwielerter und andere Veranlassungen dazugebracht wurde, sich selbst als ein doppeltes Wesen zu betrachten, ein körperliches und geistiges.	Spencer [...] spiega le prime forme della credenza religiosa nel mondo, con l'essere l'uomo portato a considerarsi come una duplice essenza, fisica e spirituale, per via di sogni, ombre e altre cause. (88 n)
KA IV/3/274	
Das Gefühl religiöser Erhebung ist ein in hohem Grade complicirtes, indem es aus Liebe, vollständiger Unterordnung unter ein erhabenes und mysteriöses höheres Etwas, einem starken Gefühle der Abhängigkeit der Furcht, Verehrung, Dankbarkeit, Hoffnung in bezug auf die Zukunft und vielleicht noch anderen Elementen besteht.	Il sentimento della devozione religiosa è molto complesso, consistendo di amore, di una completa sottomissione ad un essere superiore elevato e misterioso, di un forte senso di dipendenza, di paura, di riverenza, gratitudine, speranza per il futuro, e forse di altri elementi. (89)
Ein Gefühl des Unbefriedigtseins, welches unabänderlich die Folge eines unbefriedigten Instincts ist, wird entstehen, so oft bemerkt wird, daß der andauernde und stets gegenwärtige Instinkt irgend einem anderen zu der Zeit stärkeren, aber weder seiner Natur nach dauernden, noch einen sehr lebhaften Eindruck zurücklassenden Instincte gewichen ist.	Nascerà così quel senso di insoddisfazione e anche di tristezza che invariabilmente deriva, come vedremo appresso, da ogni istinto insoddisfatto, ogni volta che gli istinti sociali permanenti e sempre presenti sembreranno essersi arresi a qualche altro istinto, momentaneamente più forte che però per sua natura non è durevole, né lascia dietro di sé un'impressione troppo profonda. (91)
Die gewöhnliche Annahme, daß die Menschen zu jeder Handlung dadurch angetrieben werden, daß sie irgend ein Vergnügen oder einen Schmerz dabei erfahren, dürfte daher irrig sein.	Quindi l'affermazione comune che l'uomo debba essere spinto a ogni azione dal piacere o dal dolore può essere erronea. (95)
In Bezug auf den Ursprung der elterlichen und kindlichen Zuneigungen, welche, wie es scheint, den socialen Neigungen zu Grunde liegt, zu speculieren ist hoffnungslos; wir können aber annehmen, daß sie zum größten Theile durch natürliche Zuchtwahl erlangt worden sind.	Riguardo all'origine dell'affetto filiale e dei genitori, affetto che apparentemente si trova alla base degli istinti sociali, non conosciamo i gradi attraverso i quali è progredito, ma possiamo supporre che sia avvenuto in gran misura attraverso la selezione naturale. (96)

KA IV/3/275	
Der Mensch hat auch einige wenige Instincte mit den Thieren gemeinsam, wie den der Selbsterhaltung, der geschlechtlichen Liebe, der Liebe der Mutter für ihr Neugeborenes u. a. - Instinkt zu unterscheiden von Fähigkeit der Überlegung.	L'uomo ha anche alcuni istinti in comune, come quello dell'auto-conservazione, dell'amore sessuale, dell'affetto della madre per i neonati, del desiderio posseduto da questi ultimi di essere allattati e così via. (68)
Obschon ein hoher Grad von Intelligenz mit dem Vorhandensein complicirter Instinkte verträglich ist, wie wir bei den eben genannten Insecten und beim Biber gesehen haben, so ist es doch nicht unwahrscheinlich, daß sie in einer gewissen Ausdehnung ihre gegenseitige Entwicklung stören.	Sebbene, come ci insegnano gli insetti su menzionati e il castoro, un alto grado di intelligenza sia certamente compatibile con istinti complessi [...] non è improbabile che vi sia una certa quantità di interferenza fra lo sviluppo della libera intelligenza e dell'istinto. (69)
Ohne Zweifel ist viel von der Verstandesarbeit, die der Mensch ausführt, auf Nachahmung und nicht auf Überlegung zu schieben.	Senza dubbio [...] molto del lavoro intelligente compiuto dall'uomo è dovuto all'imitazione e non alla ragione. (70)
Die niedern Thiere empfinden offenbar wie der Mensch Freude und Schmerz, Glück und Elend.	Gli animali inferiori manifestano piacere e dolore, felicità e tristezza esattamente come l'uomo. (70)
Die Thiere haben nicht blos Liebe sondern auch Sehnsucht geliebt zu werden zb. Hund - Selbstgefälligkeit, Stolz Verwunderung - Neugierde. -	Moltissime delle emozioni più complesse sono comuni agli animali superiori e a noi stessi [...] che dimostra che gli animali non solo provano affetto, ma desiderano essere amati. (71)
Das Princip der Nachahmung ist beim Menschen sehr stark und besonders beim Menschen in einem barbarischen Zustande.	Il principio di imitazione è forte nell'uomo e in particolare [...] nei selvaggi. (73)
Kaum irgend eine Fähigkeit ist für den intellectuellen Fortschritt des Menschen von größerer Bedeutung, als die Fähigkeit der Aufmerksamkeit.	Difficilmente vi è una facoltà più importante dell'attenzione per il progresso intellettuale dell'uomo. (73)

<p>Durch die Einbildungskraft verbindet der Mensch unabhängig vom Willen frühere Eindrücke mit Ideen und erzeugt damit glänzende und neue Resultate.</p>	<p>L'immaginazione è una delle più alte prerogative dell'uomo. Con questa facoltà egli unisce immagini e idee precedenti, indipendentemente dalla volontà e così crea brillanti e nuovi risultati. (74)</p>
<p>KA IV/3/276</p>	
<p>Das Träumen giebt uns die beste Idee von dieser Fähigkeit. Der Wert der Produkte unserer Einbildungskraft hängt natürlich von der Zahl, Genauigkeit und Klarheit unserer Eindrücke ab, ferner von dem Urtheil und dem Geschmack bei der Auswahl und dem Zurückweisen der unwillkürlich sich darbietenden Combinationen und mit einer gewissen Ausdehnung von unserer Fähigkeit sie willkürlich zu combiniren.</p>	<p>Il sognare ci dà la migliore nozione di questo potere. Il valore dei prodotti della nostra immaginazione dipende naturalmente dal numero, dall'accuratezza e dalla chiarezza delle nostre impressioni, dalla nostra decisione e dal gusto nello scegliere o respingere le combinazioni involontarie.</p>
<p>Was den Ursprung der articulirten Sprache betrifft so kann ich nicht daran zweifeln, daß die Sprache ihren Ursprung der Nachahmung und den durch Zeichen und Gesten unterstützten Modificationen verschiedener natürlicher Laute, der Stimme anderer Thiere und der eigenen instinctiven Ausrufe des Menschen verdankt – Wenn wir die geschlechtliche Zuchtwahl behandeln werden wir sehen, daß der Urmensch oder wenigstens irgend ein sehr früher Stammvater des Menschen wahrscheinlich seine Stimme, wie es heute nur der gibbonartige Affen tut, in ausgedehnter Weise dazu benutzte, echt musikalische Kadenzen hervorzubringen, dh. also zum Singen.</p>	<p>Riguardo all'origine del linguaggio articolato [...] non posso dubitare che il linguaggio debba la sua origine all'imitazione e alla modificazione dei vari suoni naturali, delle voci di altri animali e delle grida istintive dell'uomo, aiutati dai segni e dai gesti. Trattando della selezione sessuale vedremo che gli uomini primitivi, o piuttosto qualche primo progenitore dell'uomo probabilmente usò prima la sua voce per produrre vere cadenze musicali, cioè per cantare, come fanno oggi alcuni gibboni. (83)</p>
<p>Die Nachahmung musikalischer Ausrufe durch articulirte Laute mag Worten zum Ursprung gedient haben, welche verschiedene complexe Erregungen ausdrücken.</p>	<p>Perciò è probabile che l'imitazione dei suoni musicali con suoni articolati possa avere dato origine a parole esprimenti varie e complesse emozioni. (83)</p>

Bibliografia

Nella bibliografia sono presenti i testi utilizzati da Winfried Menninghaus e le edizioni italiane solo laddove abbiano fornito la traduzione delle citazioni lunghe del testo di WM.

Abbott, H. Porter, „The Evolutionary Origins of the Storied Mind. Modelling the Prehistory of Narrative Consciousness and Its Discontents“, in: *Narrative* 8 (2000), pp. 247-256.

Abel, Julia/Stürmer, Ralf, „Aristoteles im Test. Psychophysiologische Untersuchungen zur Wirkung von Tragödien“, in: Klein, Uta/Mellmann, Katja/Metzger, Stefanie (Hg.), *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*, Paderborn: Mentis 2006, S. 13-34.

Abelson, Robert P., „Psychological Status of the Script Concept“, in: *American Psychologist* 36 (1981), pp. 715-729.

Aiello, Leslie C., „Terrestriality, Bipedalism and the Evolution of Language“, in: Runciman, Walter G./Smith, John M./Dunbar, Robin I. M., *Evolution of Social Behaviour Patterns in Primates and Man*, Oxford: Oxford University Press 1996, pp. 269-290.

Aiken, Nancy E., *The Biological Origins of Art*, Westport, London: Praeger 1998.

Aitken, Paul, „Judgments of Pleasingness and Interestingness as Function of Visual Complexity“, in: *Journal of Experimental Psychology* 103, pp. 240-244.

Alexander, Richard D., „Natural Selection and Specialized Chorus Behavior in Acoustical Insects“, in: Pimentai, David (ed.), *Insects, Science and Society*, New York: Academic Press 1975, pp. 35-77.

Alexander, Richard D., „The Search for a General Theory of Behaviour“, in: *Behavioral Science* 20 (1975), pp. 77-100.

Alexander, Richard D., *Darwinism and Human Affairs*, Seattle, London: University of Washington Press 1979.

Ambers, Janet C., „Raman Analysis of Pigments from the Egyptian Old Kingdom“, in: *Journal of Raman Spectroscopy* 35 (2004), pp. 768-773.

Anati, Emmanuel, *Les origines de l'art et la formation de l'esprit humain*, Paris: Albin Michel 1989.

Anati, Emanuel, *World Rock Art. The Primordial Language*, Brescia: Centro Communo di Studi Preistorici 1993.

Anshel, Anat/Kipper, David A., „The Influence of Group Singing on Trust 801 and Cooperation“, in: *Journal of Music Therapy* 15 (1988), pp. 145-155.

Apter, Michael J., „Reversal Theory, Cognitive Synergy and the Arts“, in: Crozier, W. Ray/Chapman, Anthony J. (eds.), *Cognitive Processes in the Perception of Art*, North-Holland: Elsevier Science 1984, pp. 411-426.

Arcadi, Adam C./Robert, Daniel/Boesch, Christophe, „Buttress Drumming by Wild Chimpanzees: Temporal Patterning, Phrase Integration into Loud Calls, and Preliminary Evidence for Individual Distinctiveness“, in: *Primates* 39 (1998), pp. 505-518.

Arcadi, Adam C./Robert, Daniel/Mugurusi, Francis, „A Comparison of Buttress Drumming by Male Chimpanzees from Two Populations“, in: *Primates* 45 (2004), pp. 135-139.

Aunger, Robert (ed.), *Darwinizing Culture: The Status of Memetics as a Science*, Oxford: Oxford University Press 2000.

Aunger, Robert, „Conclusion“, in: Aunger, Robert (ed.), *Darwinizing Culture: The Status of Memetics as a Science*, Oxford: Oxford University Press 2000, pp. 205-232.

Bachtin, Michail, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, hg. von Renate Lachmann, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987.

Barham, Lawrence S., „Possible Early Pigment Use in South Central Africa“, in: *Current Anthropology* 39 (1998), pp. 703-720.

Barrett, Justin L./Nyhof, Melanie A., „Spreading Non-Natural Concepts: The Role of Intuitive Conceptual Structures in Memory and Transmission of Cultural Materials“, in: *Journal of Cognition and Culture* 1 (2001), pp. 69-100.

Barthes, Roland, *Das Neutrum*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005.

Barthes, Roland, „Beim Verlassen des Kinos (1975)“, in: Barthes, Roland: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, pp. 376-380.

Bar-Yosef Mayer, Daniella E./Vandermeersch, Bernard/Bar-Yosef, Ofer G., „Shells and Ochre in Middle Paleolithic Qafzeh Cave, Israel: Indications for Modern Behavior“, in: *Journal of Human Evolution* 56 (2009), pp. 307-314.

Bar-Yosef, Ofer G., „On the Nature of Transitions: The Middle to Upper Paleolithic and Neolithic Revolution“, in: *Cambridge Archaeology Journal* 8 (1998), pp. 141-163.

Bar-Yosef, Ofer G./Vandermeersch, Bernard, „Modern Humans in the Levant“, in: *Scientific American* 268 (1993), pp. 94-99.

Baumgarten, Alexander G., *Meditationes philosophicae de non-nullis ad poema pertinentibus/Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*, hg. und übers. von Heinz Paetzold, Hamburg: Meiner 1983.

Baumgarten, Alexander G., *Ästhetik*, hg. und übers. von Dagmar Mirbach, Hamburg: Meiner 2007.

Bedaux, Baptist/Cooke, Brett (eds.), *Sociobiology and the Arts*, Amsterdam: Rodopi 1999.

Belt, Thomas, *The Naturalist in Nicaragua*, London: John Murray 1874.

Benjamin, Walter, *Das Passagenwerk*, in: Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974 ff.

Benthien, Claudia, *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*, Reinbek: Rowohlt 1999.

Benzon, William L., „The Evolution of Narrative and the Self“, in: *Journal of Social and Evolutionary Systems* 16 (1993), pp. 129-155.

Benzon, William L., *Beethoven's Anvil: Music in Mind and Culture*, Oxford: Oxford University Press 2001.

Berlyne, Dennis E., *Aesthetics and Psychobiology*, New York: Appelton-Century-Crofts 1971.

Berlyne, Dennis E., *Studies in the New Experimental Aesthetics. Steps Toward an Objective Psychology of Aesthetic Appreciation*, New York, London et. al.: Wiley 1974.

Blacking, John, *How Musical Is Man*, Seattle: University of Washington Press 1973.

Boesch, Christophe/Boesch, Hedwige, „Tool Use and Tool Making in Wild Chimpanzees“, in: *Folia Primatologica* 54 (1990), pp. 86-99.

Borbolla, Rúbin de la, „Types of Tooth Mutilations Found in Mexico“, in: *American Journal of Physical Anthropology* 26 (1940), pp. 359-365.

Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984.

Bouzougar, Abdeljalil/Barton, Nick/Vanhaeren, Marian/d'Errico, Francesco/Collcutt, Simon/Higham, Tom/Hodge, Edward/Parfitt, Simon/Rhodes, Edward/Schwenninger, Jean-Luc/Stringer, Chris/Turner, Elaine/Ward, Stephen/Moutmir, Abdelkrim/Stambouli, Abdelhamid, „82.000-Year-Old Shell Beads from North Africa and Implications for the Origins of Modern Human Behaviour“, in: *Proceedings of the National*

Academy of Sciences of the United States of America 104 (2007), pp. 9964-9969.

Boyd, Brian, „Evolutionary Theories of Art“, in: Gottschall, Jonathan/Wilson, David S. (eds.), *The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative*, Evanston: Northwestern University Press 2005, pp. 147-176.

Boyd, Robert/Richerson, Peter J., *Culture and the Evolutionary Process*, Chicago: University of Chicago Press 1985.

Boyer, Pascal, „Religious Thought and Behaviour as By-Products of Brain Function“, in: *Trends in Cognitive Science* 7 (2003), pp. 119-124.

Boyer, Pascal/Ramble, Charles, „Cognitive Templates for Religious Concepts: Cross-Cultural Evidence for Recall of Counter-Intuitive Representations“, in: *Cognitive Science* 25 (2001), pp. 535-564.

Bråten, Stein (ed.), *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny*, Cambridge: Cambridge University Press 1998.

Bråten, Stein (ed.), *On Being Moved. From Mirror Neurons to Empathy*, Amsterdam, Philadelphia: Benjamins 2007.

Bredenkamp, Horst, *Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte*, Berlin: Wagenbach 2005.

Bredenkamp, Horst, *Theorie des Bildakts*, Berlin: Suhrkamp 2010.

Brewer, William F./Nakamura, Glenn V., „The Nature and Functions of Schemas. Technical Report No. 325“, 1984.

Brown, Donald E., *Human Universals*, Philadelphia: Temple University Press 1991.

Brown, Steven/Merker, Björn/Wallin, Nils L., „An Introduction to Evolutionary Musicology“, in: Wallin, Nils L./Merker, Björn/Brown, Steven (eds.), *The Origins of Music*, Cambridge (MA): MIT Press 2000, pp. 3-24.

Brown, Steven, „The ‚Musilanguage‘ Model of Music Evolution“, in: Wallin, Nils L./Merker, Björn/Brown, Steven (eds.), *The Origins of Music*, Cambridge (MA): MIT Press 2000, pp. 271-300.

Bruner, Jerome, *Acts of Meaning*, Cambridge: Harvard University Press 1990.

Burkart, Judith M./Hrdy, Sarah B./Schaik, Carel P. van, „Cooperative Breeding and Human Cognitive Evolution“, in: *Evolutionary Anthropology* 18 (2009), pp. 175-186.

Burkart, Judith M./Schaik, Carel P. van, „Cognitive Consequences of Cooperative Breeding“, in: *Animal Cognition* 13 (2010), pp. 1-19.

Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, ed. by James T. Boulton, Notre Dame, London: University of Notre Dame Press 1968.

Burkert, Walter, *Anthropologie des religiösen Opfers. Die Sakralisierung der Gewalt*, München: C. H. Beck 1987.

Burley, Nancy, „Sex Ratio Manipulation and Selection for Attractiveness“, in: *Science* 211 (1981), pp. 721-722.

Burley, Nancy, „Leg-Band Color and Mortality Patterns in Captive Breeding Populations of Zebra Finches“, in: *The Auk* 102 (1985), pp. 647-651.

Burley, Nancy, „Sexual Selection for Aesthetic Traits in Species with Biparental Care“, in: *American Naturalist* 127 (1986), pp. 415-445.

Burley, Nancy, „Comparison of the Band-Colour Preferences of Two Species of Estrildid Finches“, in: *Animal Behaviour* 34 (1986), pp. 1732-1741.

Burley, Nancy, „Sex-Ratio Manipulation in Color-Banded Populations of Zebra Finches“, *Evolution* 40 (1986), pp. 1191-1206.

Burley, Nancy, „Wild Zebra Finches Have Band-Colour Preferences“, in: *Animal Behaviour* 36 (1988), pp. 1235-1237.

Burley, Nancy, „The Differential-Allocation Hypothesis: An Experimental Test“, in: *American Naturalist* 132 (1988), pp. 611-628.

Busch, Werner, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Gebr. Mann 1985.

Buss, David M., „Sex Differences in Human Mate Selection Preferences: Evolutionary Hypotheses Tested in 37 Cultures“, in: *Behavioral and Brain Sciences* 12 (1989), pp. 1-49.

Bygren, Lars/Konlaan, Boinkum B./Johansson, Sven-E., „Attendance at Cultural Events, Reading Books or Periodicals, and Making Music or Singing in a Choir as Determinants for Survival: Swedish Interview Survey of Living Conditions“, in: *British Medical Journal* 313 (1996), pp. 1577-1580.

Carrithers, Michael, „Narrativity: Mindreading and Making Societies“, in: Whiten, Andrew (ed.), *Natural Theories of Mind. Evolution, Development and Simulation of Everyday Mindreading*, Oxford: Basil Blackwell 1991, pp. 305-317.

Carroll, Joseph, *Literary Darwinism. Evolution, Human Nature, and Literature*, New York, London: Routledge 2004.

Catchpole, Clive K./Slater, Peter J., *Birdsong: Biological Themes and Variations*, Cambridge: Cambridge University Press 1995.

Catterall, James S., „Does Experience in the Arts Boost Academic Achievement? A Response to Eisner“, in: *Art Education* 51 (1998), pp. 6-11.

Caterall, James S./Chapleau, Richard/Iwanaga, John, „Involvement in the Arts and Human Development: General Involvement and Intensive Involvement in Music and Theatre Arts“, in: Fiske, Edward B. (ed.), *Champions of Change. The Impact of the Arts on Learning*, Washington: Arts Education Partnership 1999.

Cavalli-Sforza, Luigi L./Feldman, Marcus W., „Cultural Versus Biological Inheritance: Phenotypic Transmission from Parent to Children (A Theory of the Effect of Parental Phenotypes on Children's Phenotypes)“, in: *American Journal of Human Genetics* 25 (1973), pp. 618-637.

Cheney, Dorothy L./Seyfarth, Robert M., „Primate Communication and Human Language: Continuities and Discontinuities“, in: Kappeler, Peter M./Silk, Joan B. (eds.), *Mind the Gap. Tracing the Origin of Human Universals*, Berlin, Heidelberg: Springer 2010, pp. 283-298.

Chipp, Herschel B., „Formal and Symbolic Factors in the Art Styles of Primitive Cultures“, in: Jopling, Carol F. (ed.), *Art and Aesthetics in Primitive Society*, New York: E. P. Dutton 1971, pp. 146-170.

Coe, Kathryn, „Art: The Replicable Unit – An Inquiry into the Possible Origin of Art as a Social Behavior“, in: *Journal of Social and Evolutionary Systems* 15 (1992), pp. 217-234.

Coe, Kathryn, *The Ancestress Hypothesis*, Piscataway, New Jersey: Rutgers University Press 2003.

Coleridge, Samuel T., „Biographia Literaria 2“, in: Coleridge, Samuel T., *The Collected Works*, vol. VII, ed. by Kathleen Coburn, London: Routledge & Paul 1983.

Comerford Boyes, Louise-Reid, Ivan, „What Are the Benefits for Pupils Participating in Arts Activities? The View from the Research Literature“, in: *Research in Education* 73 (2005), pp. 1-14.

Conard, Nicholas J./Bolus, Michael, „Radiocarbon Dating the Appearance of Modern Humans and Timing of Cultural Innovations in Europe: New Results and New Challenges“, in: *Journal of Human Evolution* 44 (2003), pp. 331-371.

Conard, Nicholas J./Malina, Maria/Münzel, Susanne C./Seeburger, Friedrich, „Eine Mammutelfenbeinflöte aus dem Aurignacien des Geissenklösterle“, in: *Archäologisches Korrespondenzblatt* 34 (2004), S. 447-462.

Conard, Nicholas J./Bolus, Michael/Goldberg, Paul/Münzel, Susanne C., „The Last Neanderthals and First Modern Humans in the Swabian

Jura“, in: Conard, Nicholas J. (ed.), *When Neanderthals and Modern Humans Met*, Tübingen: Kerns 2006, pp. 305-341.

Conard, Nicholas J., „Cultural Evolution in Africa and Eurasia during the Middle and Late Pleistocene“, in: Henke, Winfried/Tattersall, Ian/Thorolf, Hardt (eds.), *Handbook of Paleoanthropology*, Berlin, Heidelberg et al.: Springer-Verlag 2007, pp. 2001-2037.

Conard, Nicolas J., „A Critical View of the Evidence for a Southern African Origin of Behavioural Modernity“, in: *South African Archaeological Society Goodwin Series* 10 (2008), pp. 175-179.

Conard, Nicholas J., „A Female Figurine from the Basal Aurignacian of Hohle Fels Cave in Southwestern Germany“, in: *Nature* 459 (2009), pp. 248-252.

Conard, Nicholas J., „Die erste Venus. Zur ältesten Frauendarstellung der Welt“, in: *Eiszeit. Kunst und Kultur*, Thorbecke: Ostfildern 2009, S. 268-271.

Conard, Nicholas J./Kieselbach, Petra, „Eindeutig männlich! Ein Phallus aus dem Hohle Fels“, in: *Eiszeit. Kunst und Kultur*, Thorbecke: Ostfildern 2009, S. 282-286.

Conard, Nicholas J./Malina, Maria/Münzel, Susanne C., „New Flutes Document the Earliest Musical Tradition in Southwestern Germany“, in: *Nature* 460 (2009), pp. 737-740.

Conkey, Margaret W., „New Approaches in the Search for Meaning? A Review of Research in ‚Paleolithic Art‘“, in: *Journal of Field Archaeology* 14 (1987), pp. 413-430.

Cook, Brett, „Edward O. Wilson on Art“, in: Cooke, Brett/Turner, Frederick (eds.), *Biopoetics. Evolutionary Explorations in the Arts*, Lexington: ICUS 1999, pp. 97-118.

Coote, Jeremy/Shelton, Anthony, *Anthropology, Art, and Aesthetics*, Oxford: Clarendon 1992.

Cosmides, Leda/Tooby, John, „Consider the Source: The Evolution of Adaptations for Decoupling and Metarepresentation“, in: Dan Sperber (ed.), *Metarepresentations. A Multidisciplinary Perspective*, Oxford: Oxford University Press 2000, pp. 53-115.

Cramer, Friedrich, *Chaos und Ordnung. Die komplexe Struktur des Lebendigen*, Frankfurt/M., Leipzig: Insel 1988.

Crockford, Catherine/Herbinger, Ilka/Vigilant, Linda/Boech, Christophe, „Wild Chimpanzees Produce Group-Specific Calls: A Case for Vocal Learning“, in: *Ethology* 110 (2004), pp. 221-243.

Cronin, Helena, *The Ant and the Peacock*, Cambridge: Cambridge University Press 1991.

Cross, Ian, „The Nature of Music and Its Evolution“, in: Hallam, Susan/Cross, Ian/Thaut, Michael (eds.), *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford: Oxford University Press 2009, pp. 3-13.

Culham, Jody C./Valyear, Kenneth F., „Human Parietal Cortex in Action“, in: *Current Opinion in Neurobiology* 16 (2005), pp. 205-212.

Cupchik, Gerald C./Leonard, Garry/Axelrad, Elise/Kalin, Judith D., „The Landscape of Emotion in Literary Encounters“, in: *Cognition and Emotion* 12 (1998), pp. 825-847.

Cupchik, Gerald C./Vartanian, Oshin/Crawley, Adrian/Mikulis, David J., „Viewing Artworks: Contributions of Cognitive Control and Perceptual Facilitation to Aesthetic Experience“, in: *Brain and Cognition* 70 (2009), pp. 84-91.

d'Errico, Francesco/Soressi, Marie, „Systematic Use of Pigment by Pech-de-l'Azé Neandertals: Implications for the Origin of Behavioural Modernity“, in: *Journal of Human Evolution* 42 (2002), A 13.

d'Errico, Francesco, „The Invisible Frontier. A Multiple Species Model for the Origin of Behavioral Modernity“, in: *Evolutionary Anthropology* 12 (2003), pp. 188-202.

d'Errico, Francesco/Henshilwood, Christopher/Vanhaeren, Marian/van Niekerk, Karen, „Nassarius Kraussianus Shell Beads from Blombos Cave: Evidence for Symbolic Behaviour in the Middle Stone Age“, in: *Journal of Human Evolution* 48 (2005), pp. 3-24.

d'Errico, Francesco/Vanhaeren, Marian/Barton, Nick/Bouzouggar, Abdeljalil/Mienis, Henk/Richter, Daniel/Hublin, Jean-Jacques/McPherron, Shannon P./Lozouet, Pierre, „Additional Evidence on the Use of Personal Ornaments in the Middle Paleolithic of North Africa“, in: *Proceedings of the National Academy of Sciences of the USA* 106 (2009), pp. 16051-16056.

Darwin, Charles, *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren*, übersetzt von J. Victor Carus, Stuttgart: E. Schweizerbart'sche Verlagshandlung (E. Koch) 1872.

Darwin, Charles, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, New York, London: Merril and Baker ²1874. Trad. it.: *L'origine dell'uomo e la sezione sessuale*, intr. di Giuseppe Montalenti, trad. di Mario Migliucci e Paolo Fiorentini, Newton Compton, Roma 2011, 4^a ed.

Darwin, Charles, *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren*, Stuttgart: E. Schweizbart'sche Verlagshandlung 1901.

Darwin, Charles, *Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl*, übers. von Carl W. Neumann, Leipzig: Reclam 1952.

Darwin, Charles, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Chicago, London: The University of Chicago Press 1965. Trad. it.: *L'espressione delle emozioni*, a cura di Paul Ekman, Torino 1999.

Darwin, Charles, „Sexual Selection in Relation to Monkeys“, in: Barrett, Paul H. (ed.), *The Collected Papers of Charles Darwin*, Chicago: Chicago University Press 1977, pp. 285-291.

Darwin, Charles, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, Princeton: Princeton University Press 1981.

Darwin, Charles, *The Origin of Species*, Oxford: Oxford University Press 1996.

Darwin, George H., „Development in Dress“, in: *Macmillan's Magazine* 26 (1872), p. 410.

David-Lewis, Williams, *The Mind in the Cave*, London: Thames and Hudson 2002.

Dawkins, Richard, *Das egoistische Gen*, Berlin, Heidelberg et al.: Springer 1978.

Deacon, Terrence, „The Aesthetic Faculty“, in: Turner, Mark (ed.), *The Artful Mind. Cognitive Science and the Triddle of Creativity*, Oxford, New York: Oxford University Press 2006, pp. 21-53.

Deasy, Richard J. (ed.), „Critical Links: Learning in the Arts and Student Academic and Social Development“, Washington: Arts Education Partnership 2002, www.aep-arts.org.

Defleur, Alban, *Les sépultures moustériennes*, Paris: CNRS Editions 1993.

Dehaene, Stanislas/Cohen, Laurent/Sigman, Mariano/Vinckier, Fabien, „The Neural Code for Written Words: A Proposal“, in: *Trends in Cognitive Sciences* 9 (2005), pp. 335-341.

Dehaene, Stanislas/Cohen, Laurent, „Cultural Recycling of Cortical Maps“, *Neuron* 56 (2007), pp. 384-398.

Dempster, Douglas, „Is there even a Grammar of Music?“, in: *Musicae Scientiae* 2 (1998), pp. 55-65.

Dermer, Marshall/Thiel, Darrel L., „When Beauty May Fail“, in: *Journal of Personality and Social Psychology* 31 (1975), pp. 1168-1176.

Descartes, René, „Les passions de l'âme“, in: *Œuvres de Descartes*, édité par Charles Adam et Paul Tannery, 1897-1913, Paris: J. Vrin 1964, vol. XI. 1967.

Descartes, René, *Œuvres philosophiques de Descartes*, vol. 3, Paris: Hachette 1835.

Devereux, George, „Art and Mythology: A General Theory“, in: Jopling, Carol F. (ed.), *Art and Aesthetics in Primitive Society*, New York: E. P. Dutton 1971, pp. 3-10.

de Waal, Frans B., *The Age Of Empathy: Nature's Lessons for a Kinder Society*, New York: Harmony Books 2009.

de Waal, Frans B., *Good Natured: The Origins of Right and Wrong in Humans and Other Animals*, Cambridge: Harvard University Press 1997.

Diener, Ed./Wolsic, Brian/Fujita, Frank, „Physical Attractiveness and Subjective Well-Being“, in: *Journal of Personality and Social Psychology* 69 (1995), pp. 120-129.

Dijkstra, Katinka/Zwaan, Rolf A./Graesser, Arthur C./Magliano, Joseph P., „Character and Reader Emotions in Literary Texts“, in: *Poetics* 23 (1994), pp. 139-157.

DiMaggio, Paul, „Cultural Capital and School Success: The Impact of Status Culture Participation on the Grades of U.S. High School Students“, in: *American Sociological Review* 47 (1982), pp. 189-201.

Dingwell, Eric J., *Artificial Cranial Deformation: A Contribution to the Study of Ethnic Mutilations*, London: John Bale, Sons and Danielsson 1931.

Dissanayake, Ellen, *What Is Art for?*, Seattle: University of Washington Press 1988.

Dissanayake, Ellen, *Homo Aestheticus. Where Art Comes from and Why*, Washington: University of Washington Press 1999.

Dissanayake, Ellen, *Art and Intimacy. How the Arts Began*, Seattle: University of Washington Press 2000.

Dissanayake, Ellen, „Antecedents of the Temporal Arts in Early Mother-Infant Interaction“, in: Wallin, Nils L./Merker, Björn/Brown, Steven (eds.), *The Origins of Music*, Cambridge (MA): MIT Press 2000, pp. 389-410.

Dissanayake, Ellen, „Kunst als menschliche Universalie“, in: Hejl, Peter M. (Hg.), *Universalien und Konstruktivismus. Delfin 2000*, Suhrkamp 2001, S. 206-234.

Dissanayake, Ellen, „The Arts after Darwin: Does Art Have an Origin and Adaptive Function?“, in: Zijlmans, Kitty/van Damme, Wilfried (eds.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam: Valiz 2008, pp. 241-263.

Dixon, Barnaby J./Dixon, Alan F./Bishop, Phil J./Parish, Amy, „Human Physique and Sexual Attractiveness in Men and Women: A New Zealand-U.S. Comparative Study“, in: *Archives of Sexual Behavior* 39 (2010), pp. 798-806.

Donald, Merlin, „Art and Cognitive Evolution“, in: Turner, Mark (ed.), *The Artful Mind. Cognitive Science and the Triddle of Creativity*, New York: Oxford University Press 2006.

Dunbar, Robin, „Coevolution of Neocortical Size, Group Size and Language in Humans“, in: *Behavioral and Brain Sciences* 16 (1993), pp. 681-735.

Dunbar, Robin, *Grooming, Gossip and the Evolution of Language*, London: Faber & Faber 1996.

Dunbar, Robin, „The Social Brain Hypothesis“, in: *Evolutionary Anthropology* 6 (1998), pp. 178-190.

Dunbar, Robin, *The Human Story. A New History of Mankind's Evolution*, London: Faber & Faber 2004.

Dunbar, Robin/Shultz, Susanne, „Evolution in the Social Brain“, in: *Science* 317 (2007), pp. 1344-1347.

Dunn, Michael/Terrill, Angela/Reesink, Ger/Foley, Robert A./Levinson, Stephen C., „Structural Phylogenetics and the Reconstruction of Ancient Language History“, in: *Science* 309 (2005), pp. 2072-2075.

Dunn, Michael/Levinson, Stephen/Lindström, Eva/Reesink, Ger/Terrill, Angela, „Structural Phylogeny in Historical Linguistics: Methodological Explorations Applied in Island Melanesia“, in: *Language* 84 (2008), pp. 710-759.

Dunn, Michael/Greenhill, Simon J./Levinson, Stephen J./Gray, Russell D., „Evolved Structure of Languages Shows Lineage-Specific Trends in Word-Order Universals“, in: *Nature* 473 (2011), pp. 79-82.

Durkheim, Emile, *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, Frankfurt: Suhrkamp 1981.

Dutton, Dennis, *The Art Instinct. Beauty, Pleasure and Human Evolution*, New York: Bloomsbury 2009.

Eagly, Alice H./Ashmore, Richard D./Makhijani, Mona G./Longo, Laura C., „What Is Beautiful Is Good, but ...: A Meta-Analytic Review of Research on the Physical Attractiveness Stereotype“, in: *Psychological Bulletin* 110 (1991), pp. 109-128.

Eberhard, William G., *Sexual Selection and Animal Genitalia*, Cambridge (MA): Harvard University Press 1985.

Eckardt, Philip, *Warburgs Prägungen. Bild, Bewegung, Angst in der Theorie der Pathosformeln*. Unveröffentlichtes Manuskript.

Ehrenreich, Barbara/Hess, Elizabeth/Jacobs, Gloria, „Beatlemania. Girls just Want to Have Fun“, in: Ehrenreich, Barbara/Hess, Elizabeth/Jacobs, Gloria (eds.), *Re-Making Love. The Feminization of Sex*, Garden City, New York: Doubleday 1986, pp. 10-38.

Eibl, Karl, *Animal poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*, Paderborn: Mentis 2004.

Eibl, Karl, *Kultur als Zwischenwelt. Eine evolutionsbiologische Perspektive*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2009.

Eibl-Eibesfeldt, Irenäus, „The Biological Foundation of Aesthetics“, in: Rentschler, Ingo/Herzberger, Barbara/Epstein, David (eds.), *Beauty and the Brain: Biological Aspects of Aesthetics*, Basel, Boston et. al.: Birkhäuser 1988, pp. 29-68.

Eibl-Eibesfeldt, Irenäus, „Ernst Haeckel – Der Künstler im Wissenschaftler“, in: Haeckel, Ernst, *Kunstformen der Natur*, München, New York: Prestel 1998, S. 19-29.

Eisner, Elliot W., „Does Experience in the Arts Boost Academic Achievement?“, in: *The Clearing House* 72 (1999), pp. 143-149.

Eisner, Elliot W., „What Justifies Arts Education: What Research Does not Say“, in: McCarthy, Marie (ed.), *Enlightened Advocacy: Implications of Research for Arts Education Policy Practice*, Proceedings of the 1999 Charles Fowler Colloquium on Innovation in Arts Education, College Park: University of Maryland 2000, pp. 19-29.

Eiszeit. Kunst und Kultur, hg. vom Archäologischen Landesmuseum Baden-Württemberg und der Abteilung Ältere Urgeschichte und Quartärökologie der Eberhard Karls Universität Tübingen, Thorbecke: Ostfildern 2009.

Elowson, A. Margaret/Snowdon, Charles T./Lazaro-Perea, Cristina, „‘Babbling’ and Social Context in Infant Monkeys: Parallels to Human Infants“, in: *Trends In Cognitive Sciences* 2 (1998), pp. 31-37.

Endler, John A./Endler, Lorna C./Doerr, Natalie R., „Great Bowerbirds Create Theaters with Forced Perspective when Seen by Their Audience“, in: *Current Biology* 20 (2010), pp. 1-6.

Etcoff, Nancy, *Survival of the Prettiest*, New York: Doubleday 1999.

Fagen, Robert M., *Animal Play Behavior*, Oxford: Oxford University Press, 1981.

Falk, Dean, „Hominid brain evolution and the origins of music“, in: Wallin, Nils L./Merker, Björn/Brown, Steven (eds.), *The Origins of Music*, Cambridge (MA): MIT Press 2000, pp. 197-216.

Falk, Dean, „Prelinguistic Evolution in Early Hominids: Whence Motherese?“, in: *Behavioral and Brain Sciences* 27 (2004), pp. 491-503.

Fechner, Gustav Th., *Vorschule der Ästhetik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1876.

Feldman, Marcus W./Cavalli-Sforza, Luigi L., „Cultural and Biological Evolutionary Processes: Selection for a Trait under Complex Transmission“, in: *Theoretical Population Biology* 9 (1976), pp. 238-259.

Feldman, Marcus W./Laland, Kevin N., „Gene-Culture Coevolutionary Theory“, in: *Trends in Ecology and Evolution* 11 (1996), pp. 453-457.

Feldman, Marcus W./Zhivotovsky, Lev A., „Gene-Culture Coevolution: Toward a General Theory of Vertical Transmission“, in: *Proceedings of the National Academy of Sciences. USA* 89 (1992), pp. 11935-11938.

Feuk, Lars/Kalervo, Aino/Lipsanen-Nyman, Marita/Skaug, Jennifer/Nakabayashi, Brenda F., „Absence of a Paternally Inherited FOXP2 Gene in Developmental Verbal Dyspraxia“, in: *American Journal of Human Genetics* 79 (2006), pp. 965-972.

Fischer, John L., „Art Styles as Cultural Cognitive Maps“, in: Jopling, Carol F. (ed.), *Art and Aesthetics in Primitive Society*, New York: E. P. Dutton 1971, pp. 171-190.

Fisher, Ronald A., *The Genetical Theory of Natural Selection*, Oxford: Clarendon 1930.

Fisher, Simon E./Marcus, Gary F., „The Eloquent Ape: Genes, Brains and the Evolution of Language“, in: *Nature Reviews. Genetics* 7 (2006), pp. 9-20.

Fiske, Edward B. (ed.), *Champions of Change. The Impact of the Arts on Learning*, Washington: Arts Education Partnership 1999.

Fitch, Tecumseh W., „Dancing to Darwin's Tune“, in: *Nature* 438 (2005), p. 288.

Fitch, Tecumseh W., „The Biology and Evolution of Music: A Comparative Perspective in Cognition“, in: *The Nature of Music* 100 (2006), pp. 173-215.

Fitch, W. Tecumseh, *The Evolution of Language*, Cambridge, New York: Cambridge University Press 2010.

Floss, Harald, „Die frühesten Bildwerke der Menschheit“, in: *Eiszeit. Kunst und Kultur*, Thorbecke: Ostfildern 2009, S. 228-241.

Floss, Harald/Rouquerol, Nathalie (eds.): *Les chemins de l'art aurignacien en Europe. Das Aurignacien und die Anfänge der Kunst in Europa*, Aurignac: Éditions Musée-forum Aurignac, Cahier 4, 2007.

Fodor, Jerry A., *The Modularity of Mind: An Essay on Faculty Psychology*, Cambridge (MA): MIT Press 1983.

Fredrickson, Barbara L., „The Role of Positive Emotions in Positive Psychology: The Broaden-and-Build Theory of Positive Emotions“, in: *American Psychologist* 56 (2001), pp. 218-226.

Freedman, Walter, „A Neurobiological Role of Music in Social Bonding“, in: Wallin, Nils L./Merker, Björn/Brown, Steven (eds.), *The Origins of Music*, Cambridge (MA): MIT Press 2000, pp. 411-424.

Freud, Sigmund, „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 5 (*Werke aus den Jahren 1904-1905*), hg. von Anna Freud, Frankfurt/M.: S. Fischer 1968, S. 27-145. Trad. it.: *Tre saggi sulla sessualità*, Roma: Newton Compton, 1989.

Freud, Sigmund, „Das Unbehagen in der Kultur“, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 14 (*Werke aus den Jahren 1925-1931*), hg. von Anna Freud, Frankfurt/M.: S. Fischer 1968, S. 417-506.

Freud, Sigmund, „Das Unheimliche“, in: ders., *Studienausgabe*, Bd. 4 (*Psychologische Schriften*), hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt/M.: S. Fischer 1970, S. 241-274.

Freud, Sigmund, „Die Zukunft einer Illusion“, in: ders., Sigmund, *Studienausgabe*, Bd. 9 (*Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*), Frankfurt/M.: S. Fischer 1982, S. 147-148.

Freud, Sigmund, „Totem und Tabu“, in: ders., *Studienausgabe*, Bd. 9 (*Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*), Frankfurt/M.: S. Fischer 1982, S. 287-444.

Frijda, Nico H., „The Laws of Emotion“, in: *American Psychologist* 43 (1988), pp. 349-358.

Frijda, Nico H./Sundararajan, Louise, „Emotion Refinement: A Theory Inspired by Chinese Poetics“, in: *Perspectives on Psychological Science* 2 (2007), pp. 227-241.

Frisch, Karl von, *Animal Architecture*, New York: Harcourt 1974.

Fritz, Thomas/Jentschke, Sebastian/Gosselin, Nathalie/Sammler, Daniela/Peretz, Isabelle/Turner, Robert/Friederici, Angela D./Koelsch, Stefan, „Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music“, in: *Current Biology* 19 (2009), pp. 573-576.

Fritzsche, Bettina, *Pop-Fans. Studie einer Mädchenkultur*, Opladen: Leske und Buderich 2003.

Fritzsche, Bettina, „Fans und Gender“, in: Roose, Jochen/Schäfer, Mike S./Schmidt-Lux, Thomas (Hg.), *Fans. Soziologische Perspektiven*, Wiesbaden: VS 2010, S. 229-248.

Füller, Horst, *Die Schönheit der Tiere. Studien über die tierische Erscheinung*, Leipzig, Jena u.a.: Uranie 1995.

Gangestad, Steven W., „Sexual Selection and Physical Attractiveness: Implications for Mating Dynamics“, in: *Human Nature* 4 (1993), pp. 205-235.

Gangestad, Steven W./Buss, David M., „Pathogen Prevalence and Human Mate Preferences“, in: *Ethology and Social Biology* 14 (1993), pp. 89-96.

Gans, Eric, *Originary Thinking. Elements of Generative Anthropology*, Stanford: Stanford University Press 1993.

Gat, Azar, „Why War? Motivations for Fighting in the Human State of Nature“, in: Kappeler, Peter M./Silk, Joan B. (eds.), *Mind the Gap. Tracing the Origin of Human Universals*, Berlin, Heidelberg: Springer 2010, pp. 197-220.

Gaut, Berys, *Art, Emotion and Ethics*, Oxford: Oxford University Press, 2007.

Gehlen, Arnold, „Über instinktives Ansprechen auf Wahrnehmungen“, in: ders., Arnold, *Anthropologische Forschung. Zur Selbstbegegnung und Selbstentdeckung des Menschen*, Reinbek: Rowohlt 1961, S. 104-126.

Geissmann, Thomas, „Gibbon Songs and Human Music from an Evolutionary Perspective“, in: Wallin, Nils L./Merker, Björn/Brown, Steven (eds.), *The Origins of Music*, Cambridge (MA): MIT Press 2000, pp. 103-123.

Gell, Alfred, „The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology“, in: Coote, Jeremy/Shelton, Anthony, *Anthropology, Art, and Aesthetics*, Oxford: Clarendon 1992, pp. 40-63.

Giedion, Siegfried, *The Eternal Present: A Contribution on Constancy and Change*, New York: Pantheon Books 1962.

Giora, Rachel/Fein, Ofer, „Weapons of Mass Distraction: Optimal Innovation and Pleasure Ratings“, in: *Metaphor and Symbol* 19 (2004), pp. 115-141.

Girard, René, *Das Heilige und die Gewalt*, Frankfurt/M.: S. Fischer 1992.

Glass, Bentley, „Evolution of Hairlessness in Man“, in: *Science* 152 (1966), p. 294.

Goethe, Johann Wolfgang, *Wahlverwandtschaften*, in: *Goethes Werke*, Bd. 20, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Böhlau, Weimar 1892 (Nachdr. dtv 1987).

Goethe, Johann Wolfgang, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe), Bd. 6.1 (*Weimarer Klassik 1798-1806*), hg. von Karl Richter: btb 2006. Goethe, Johann Wolfgang, *Tutte le poesie*, a cura di Roberto Fertonani, Milano: Mondadori 1994-1997.

Gorgias, *Lobpreis der Helena*, in: Gorgias von Leontinoi, *Reden, Fragmente und Testimonien*, Hamburg: Meiner 1989, S. 3-17.

Gottschall, Jonathan/Wilson, David S. (eds.), *The Literary Animal. Evolution and the Nature of Narrative*, Evanston: Northwestern University Press 2005.

Gould, James L./Gould, Carol G., *Sexual Selection*, New York: *Scientific American Library* 1989.

Gould, Stephen J./Lewontin, Richard C., „The Spandrels of San Marco and the Panglossian Paradigm: A Critique of the Adaptationist Programme“, in: *Proceedings of the Royal Society* 205 (1979), pp. 581-598.

Gould, Stephen J./Vrba, Elisabeth S., „Exaptation – A Missing Term in the Science of Form“, in: *Paleobiology* 8 (1982), pp. 4-15.

Gould, Stephen J., „Exaptation: A Crucial Tool for Evolutionary Psychology“, in: *Journal of Social Issues* 47 (1991), pp. 43-65.

Grafen, Alan, „Sexual Selection Unhandicapped by the Fisher Process“, in: *Journal of Theoretical Biology* 144 (1990), pp. 473-516.

Graziosi, Paolo, *Die Kunst der Altsteinzeit*, Stuttgart: Kohlhammer 1956.

Haesler, Sebastian/Rochefort, Christelle/Georgi, Benjamin/Licznerski, Pawel/Osten, Pavel/Scharff, Constance, „Incomplete and Inaccurate Vocal Imitation after Knockdown of FoxP2 in Songbird Basal Ganglia Nucleus Area X“, in: *PLOS Biology* 5 (2007), pp. 2885-2897.

Haesler, Sebastian/Scharff, Constance, „Genes for Tuning up the Vocal Brain: FoxP2 in Human Speech and Birdsong“, in Marler, Peter/Ziegler, Phil (eds.): *Neurobiology of Birdsong*, Cambridge: Cambridge University Press 2007.

Hagen, Edward H./Bryant, Gregory A., „Music and Dance as a Coalition Signaling System“, in: *Human Nature* 14 (2003), pp. 21-51.

Hagen, Edward H./Hammerstein, Peter, „Did Neanderthals and Other Early Humans Sing? Seeking the Biological Roots of Music in the Territorial Advertisements of Primates, Lions, Hyenas, and Wolves“, in: *Musicae Scientiae* (Special Issue 2009-2010: *Music and Evolution*), pp. 291-320.

Haidle, Miriam, „Menschenaffen? Affenmenschen? Menschen! Kognition und Sprache im Altpaläolithikum“, in: Conard, Nicholas J. (Hg.), *Woher kommt der Mensch?*, Tübingen: Attempto 2004, S. 69-97.

Haidle, Miriam, „Wege zur Kunst. Der Mensch als Schöpfer“, in: *Eiszeit. Kunst und Kultur*, Thorbecke: Ostfildern 2009, S. 242-243.

Hall, Michelle L., „A Review of Hypotheses for the Functions of Avian Duetting“, in: *Behavioral Ecology and Sociobiology* 55 (2004), pp. 415-430.

Halverson, John, „Art for Art's Sake in the Paleolithic“, in: *Current Anthropology* 28 (1987), pp. 63-89.

Hamilton, William D., „The Evolution of Altruistic Behavior“, in: *American Naturalist* 97 (1963), pp. 354-356.

Hamilton, William D./Zuk, Marlene, „Heritable True Fitness and Bright Birds: A Role for Parasites?“, in: *Science* 218 (1982), pp. 384-387.

Hannon, Erin E./Trehub, Sandra E., „Metrical Categories in Infancy and Adulthood“, in: *Psychological Science* 16 (2005), pp. 48-55.

Hansen, Brian, „A Prehistory of Theatre: A Path with Six Turnings“, in: Cooke, Brett/Turner, Frederick (eds.), *Biopoetics. Evolutionary Explorations in the Arts*, Lexington: University of Kentucky Press 1999, pp. 347-366.

Hardy, Barbara N., *Tellers and Listeners: The Narrative Imagination*, London: Athlone 1975.

Harris, Paul L., „The Work of the Imagination“, in: Andrew Whiten (ed.), *Natural Theories of Mind. Evolution, Development and Simulation of Everyday Mindreading*, Oxford: Oxford University Press 1991, pp. 283-304.

Harvey, Paul H./Bradbury, Jack W., „Sexual Selection“, in: Krebs, John R./Davies, Nicholas B., *Behavioural Ecology*, Cambridge: Blackwell 1991, pp. 203-233.

Hatfield, Elaine/Sprecher, Susan, *Mirror, Mirror. The Importance of Looks in Everyday Life*, Albany: SUNY Press 1986.

Hauser, M. D., „The Sound and the Fury: Primate Vocalizations as Reflections of Emotion and Thought“, in: Wallin, Nils L./Merker, Björn/Brown, Steven (eds.), *The Origins of Music*, Cambridge: MIT Press 2000, pp. 77-102.

Hayles, N. Katherine, *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Ithaca: Cornell University Press 1990.

Heath, Shirley B./Soep, Elisabeth, „Youth Development and the Arts in Non-School Hours“, in: *Grant Makers for the Arts* 9 (1998), pp. 9-32.

Heeschen, Volker, „The Narration ‚Instinct‘. Everyday Talk and Aesthetic Forms of Communication (in Communities of the New Guinean Mountains)“, in: Knobloch, Herbert/Kotthoff, Helga (eds.), *Verbal Art across Cultures. The Aesthetics and Proto-Aesthetics of Communication*, Tübingen: Narr 2001.

Henshilwood, Christopher S./d'Errico, Francesco/Yates, Royden/Jacobs, Zenobia/Tribolo, Chantal/Duller, Geoff A./Mercier, Norbert/Sealy, Judith C./Valladas, Helene/Watts, Ian/Wintle, Ann G., „The Emergence of Modern Human Behavior: Middle Stone Age Engravings from South Africa“, in: *Science* 295 (2002), pp. 1278-1280.

Henss, Ronald, „Waist-to-Hip Ratio and Attractiveness. Replication and Extension“, in: *Personality and Individual Differences* 19 (1995), pp. 479-488.

Herder, Johann Gottfried: „Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Träume“, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 8, hg. von Bernhard Suphan, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1892, S. 1-87.

Herder, Johann Gottfried: „Studien und Entwürfe zur Plastik“, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 8, hg. von Bernhard Suphan, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1892, S. 88-115.

Herder, Johann Gottfried, *Über den Ursprung der Sprache*, in: ders., *Frühe Schriften 1764-1772*, hg. von Ulrich Gaier, Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker 1985, S. 696-810.

Hetland, Lois/Winner, Ellen, „The Arts and Academic Achievement: What the Evidence Shows: Executive Summary“, in: *Arts Education Policy Review* 102 (2001), pp. 3-6.

Hjort, Mette/Laver, Sue (eds.), *Emotion and the Arts*, New York, Oxford: Oxford University Press 1997.

Hockett, Charles F./Ascher, Robert, „The Human Revolution“, in: *Current Anthropology* 5 (1964), pp. 135-147.

Hovers, Erella/Ilani, Shimon/Bar-Yosef, Ofer/Vandermeersch, Bernard, „An Early Case of Color Symbolism: Ochre Use by Modern Humans in Qafzeh Cave“, in: *Current Anthropology* 44 (2003), pp. 491-522.

Hrdy, Sarah Blaffer, *Mothers and Others. The Evolutionary Origins of Mutual Understanding*, Cambridge (MA): Harvard University Press 2009.

Humphrey, Nicholas, „The Social Function of Intellect“, in: Bateson, Patrick P./Hinde, Robert A. (eds.), *Growing Points in Ethology: Proceedings*, London: Cambridge University Press 1976, pp. 303-317.

Hunter, Patrick G./Schellenberg, E. Glenn/Schimmack, Ulrich, „Mixed Affective Responses to Music with Conflicting Cues“, in: *Cognition and Emotion* 22 (2008), pp. 327-352.

Huron, David, „Is Music an Evolutionary Adaptation?“, in: *Annals of the New York Academy of Sciences* 930 (2001), pp. 43-61.

Hutcheson, Francis, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue in two treatises*, London: Midwinter, Bettersworth, Hitch 1738.

Irons, William, „Religion as a Hard-to-Fake Sign of Commitment“, in: Nesse, Randolph M. (ed.), *Evolution and the Capacity for Commitment*, New York: Russell Sage Foundation 2001, pp. 292-309.

Ivanhoe, Francis, „On Cranial Deformation in Shanidar I and V“, in: *Current Anthropology* 24 (1983), p. 27.

Jacobson, Edith, „The ‚Exceptions‘: An Elaboration of Freud’s Character Study“, in: *The Psychoanalytic Study of the Child* 14 (1959), pp. 135-154.

Jacobsen, Thomas/Buchta, Katharina/Köhler, Michael/Schröger, Erich, „The Primacy of Beauty in Judging the Aesthetics of Objects“, in: *Psychological Reports* 94 (2004), pp. 1253-1260.

Jäger, Christoph/Meggle, Georg (Hg.), *Kunst und Erkenntnis*, Paderborn: Mentis 2005.

Jacobson, Roman, „Linguistik und Poetik“, in: Jakobson, Roman, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979, S. 83-121. Ed. Ital. „Linguistica e poetica“, in: Jakobson, Roman, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 181-218.

Janik, Vincent M./Slater, Peter J., „Vocal Learning in Mammals“, in: *Advances in the Study of Behavior* 26 (1997), pp. 59-99.

Jensvold, Mary L./Fouts, Deborah, „Imaginary Play in Chimpanzees (Pan Troglodytes)“, in: *Human Evolution* 8 (1993), pp. 217-227.

Jones, Stephanie M./Brown, Joshua L./Aber, J. Lawrence, „Two-Year Impacts of a Universal School-Based Social-Emotional and Literacy Intervention: An Experiment in Translational Developmental Research“, in: *Child Development* 82 (2011), pp. 1-22.

Jouary, Jean-Paul, *L’art paléolithique. Reflexions philosophique*, Paris: L’Harmattan 2001.

Joyce, Robert, *The Esthetic Animal. Man, the Art-Created Art-Creator*, Hickswill: Exposition Press 1975.

Jürgens, Uwe, „Neural Pathways Underlying Vocal Control“, in: *Neuroscience and Biobehavioral Reviews* 26 (2002), pp. 235-258.

Juslin, Patrik N./Laukka, Petri, „Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code?“, in: *Psychological Bulletin* 129 (2003), pp. 770-814.

Justus, Timothy/Hutsler, Jeffrey J.: „Fundamental Issues in the Evolutionary Psychology of Music: Assessing Innateness and Domain Specificity“, in: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 23 (2005), pp. 1-27.

Kant, Immanuel: *Kritik der Urtheilskraft*, in: *Kant’s gesammelte Schriften*, Bd. 5, hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin: Georg Reimer 1907. Trad. it.: *Critica del giudizio*, a cura di Alberto Bosi, Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese 1993.

Kant, Immanuel: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in: *Kant's gesammelte Schriften*, Bd. 7, hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin: Georg Reimer 1907 ff., S. 117-334. Trad. it.: *Antropologia dal punto di vista pragmatico*, introduzione e note di Michel Foucault, traduzione di Mauro Bertani e Gianluca Garelli, Torino: Einaudi 2010.

Katz, Leonard D. (ed.), *Evolutionary Origins of Morality*, Exeter: Short Run Press 2000.

Kavolis, Vytautas, „The Value-Orientations Theory of Artistic Style“, in: Jopling, Carol F. (ed.), *Art and Aesthetics in Primitive Society*, New York: E. P. Dutton 1971, pp. 250-270.

Kebeck, Günther/Schroll, Henning, *Experimentelle Ästhetik*, Wien: Facultas 2011.

Kirschner, Sebastian/Tomasello, Michael, „Joint Music Making Promotes Prosocial Behavior in 4-Year-Old Children“, in: *Evolution and Human Behavior* 31 (2010), pp. 354-364.

Kittler, Ralf/Kaye, M. Kathleen/Stoneking, Mark, „Molecular Evolution of Pediculus Humans and the Origin of Clothing“, in: *Current Biology* 13 (2003), pp. 1414-1417.

Kivy, Peter, „Charles Darwin and Music“, in: *Journal of the American Musicological Society* 12 (1959), pp. 42-48.

Kivy, Peter, „Herbert Spencer and a Musical Dispute“, in: *Music Review* 23 (1964), pp. 317-329.

Kleimann, Bernd/Schmücker, Reinold (Hg.), *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001.

Knight, Chris, „Ritual Speech Coevolution: A Solution to the Problem of Deception“, in: Hurford, James R./Studdert-Kennedy, Michael/Knight, Chris (eds.), *Approaches to the Evolution of Language*, Cambridge: Cambridge University Press 1998, pp. 68-91.

Koelsch, Stefan/Gunter, Thomas C./Cramon, D. Yves von/Zysset, Stefan/Lohmann, Gabriele/Friederici, Angela D., „Bach speaks: A Cortical ‚Language-Network‘ Serves the Processing of Music“, in: *Neuroimage* 17 (2002), pp. 956-966.

Koelsch, Stefan/Siebel, Walter A., „Towards a Neural Basis of Music Perception“, in: *Trends in Cognitive Sciences* 9 (2005), pp. 578-584.

Kölbl, Stefanie, „Ich, wir und die anderen. Kleidung und Schmuck als Statement“, in: *Eiszeit. Kunst und Kultur*, Thorbecke: Ostfildern 2009, S. 167-173.

Kölbl, Stefanie/Conard, Nicholas J. (Hg.), *Eiszeitschmuck. Status und Schönheit*, Museumsheft 6, Blaubeuren: Urgeschichtliches Museum 2003.

Kohn, Marek/Mithen, Steven J., „Handaxes: Products of Sexual Selection?“, in: *Antiquity* 73 (1999), pp. 518-526.

Kraft, Georg: *Der Urmensch als Schöpfer. Die geistige Welt des Eiszeitmenschen*, Bayreuth: Matthiesen und Co. Kg Tübingen 1948.

Krebs, John R./Dawkins, Richard, „Animal Signals: Mind-Reading and Manipulation“, in: Krebs, John R./Davies, Nicholas. B. (eds.), *Behavioural Ecology. An Evolutionary Approach*, Oxford, London: Blackwell 1984, pp. 380-478.

Kreide-Damani, Ingrid, *Kunst Ethnologie. Zum Verständnis fremder Kunst*, Köln: DuMont 1992.

Kubovy, Michael, „On the Pleasures of the Mind“, in: Kahnemann, Daniel/Diener, Edward/Schwarz, Norbert (eds.), *Well-Being. The Foundations of Hedonic Psychology*, New York: Russell Sage Foundation 1999, pp. 134-154.

Kummer, Hans/Daston, Lorraine/Gigerenzer, Gerd/Silk, Joan B., „The Social Intelligence Hypothesis“, in: Weingart, Peter/Richerson, Peter/Mitchell, Sandra D./Maasen, Sabine (eds.), *Human by Nature: Between Biology and the Social Sciences*, Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates 1997, pp. 157-179.

Kumschick, Irina Rosa/Beck, Luna/Eid, Michael/Witte, Georg/Klann-Delius, Gisela/ Menninghaus, Winfried/Heuser, Isabella/Steinlein, Rüdiger, „‘Sheep with Boots’: An Emotion-Centered Literary Intervention Designed to Increase Emotional Competence in Children“. Unveröffentlichtes Manuskript.

Lai, Cecilia S./Fisher, Simon E./Hurst, Jane A./Vargha-Khadem, Faraneh/Monaco, Anthony P., „A Forkhead-Domain Gene Is Mutated in a Severe Speech and Language Disorder“, in *Nature* 413 (2001), pp. 519-523.

Lande, Russell, „Sexual Dimorphism, Sexual Selection, and Adaption in Polygenic Characters“, in: *Evolution* 34 (1980), pp. 292-305.

Lande, Russell, „Models of Speciation by Sexual Selection on Polygynic Traits“, in: *Proceedings of the National Academy of the Sciences* 78 (1981), pp. 3721-3725.

Lande, Russell, „Genetic Correlations between the Sexes in the Evolution of Sexual Dimorphism and Mating Preferences“, in: Bradbury, Jack W./Andersson, Malte B. (eds.), *Sexual Selection: Testing the Alternatives*, Chichester: Wiley 1987, pp. 83-94.

Langlois, Judith H./Roggmann, Lori A./Casey, Rita J./Ritter, Jean M./Rieser-Danner, Loretta A./Jenkins, Vivian Y., „Infant Preferences for Attractive Faces: Rudiments of a Stereotype?“, in: *Developmental Psychology* 23 (1987), pp. 363-369.

Langlois, Judith H./Roggman, Lori A./Musselman, Lisa E., „What Is Average and what Is not Average about Attractive Faces“, in: *Psychological Science* 5 (1994), pp. 214-220.

Langmore, Naomi E., „Female Song Attracts Males in the Alpine Accentor *Prunella collaris*“, in: *Proceedings of the Royal Society of London* 263 (B) (1996), pp. 141-146.

Langmore, Naomi E., „Why Female Birds Sing“, in: Espmark, Yngve/Amundsen, Trond/Rosenqvist, Gunilla (eds.), *Signalling and Signal Design in Animal Communication*, Trondheim: Tapir Academic Press 2000, pp. 317-327.

Leinonen, Lea/Linnankoski, Ilkka/Laakso, Maija-L./Aulanko, Reijo, „Vocal Communication Between Species: Man and Macaque“, in: *Language Communication* 11 (1991), pp. 241-262.

Leinonen, Lea/Laakso, Maija-L./Synnöve, Carlson/Linnankoski, Ilkka, „Shared Means and Meanings in Vocal Expression of Man and Macaque“, in: *Logopedics Phoniatrics Vocology* 28 (2003), pp. 53-61.

Leitão, Albertine/Riebel, Katharina, „Are Good Ornaments Bad Armaments?“, in: *Animal Behaviour* 66 (2003), pp. 161-167.

Leitch, Thomas M., *What Stories Are. Narrative Theory and Interpretation*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press 1986.

Lenain, Thierry, „Ape-Painting and the Problem of the Origin of Art“, in: *Human Evolution* 10 (1995), pp. 205-215.

Lethmate, Jürgen, „Tool-using Skills of Orang-Utans“, in: *Journal of Human Evolution* 11 (1982), pp. 49-64.

Lévi-Strauss, Claude, *The Science of the Concrete*, in: Jopling, Carol F. (ed.), *Art and Aesthetics in Primitive Society*, New York: E. P. Dutton 1971, pp. 225-249.

Levinson, Jerrold (ed.), *Ethics and Aesthetics: Essays at the Intersection*, Cambridge: Cambridge University Press 1998.

Levinson, David/Ember, Melvin, *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, vol. 1, New York: Henry Holt and Co. 1996.

Levinson, Stephen C., „On the Human ‚Interaction Engine‘“, in: Enfield, Nicholas J./Levinson, Stephen C. (eds.), *Roots of Human Sociality. Culture, Cognition and Interaction*, Oxford, New York: Berg 2006, pp. 39-69.

Levitin, Daniel J./Menon, Vinod, „Musical Structure Is Processed in ‚Language‘ Areas of the Brain: A Possible Role for Brodmann Area 47 in Temporal Coherence“, in: *Neuroimage* 18 (2003), pp. 74-82.

Lewis-Williams, J. David/Dowson, Thomas A., „The Signs of All Times: Entoptic Phenomena in Upper Paleolithic Art“, in: *Current Anthropology* 29 (1988), pp. 201-217.

Lillard, Angeline, „Pretend Play as Twin Earth“, in: *Developmental Review* 21 (2001), pp. 495-531.

Lim, Vanessa K./Bradshaw, John L./ Nicholls, Michael E./Kirk, Ian J./Hamm, Jeff P./Grossbach, Michael/Altenmüller, Eckart, „Aberrant Sensorimotor Integration in Musicians' Cramp Patients“, in: *Journal of Psychophysiology* 17 (2003), pp. 195-202.

Linne, Sigvald, „Dental Decoration in Aboriginal Man“, *Ethnos* 5 (1940), pp. 2-18.

Lorblanchet, Michel, *Höhlenmalerei. Ein Handbuch*, Stuttgart: Thorbecke 1997.

Lorenz, Konrad, „Die angeborenen Formen menschlicher Erfahrung“, in: *Zeitschrift für Tierpsychologie* 5 (1942), S. 235-409.

Low, Bobbi S., „Sexual Selection and Human Ornamentation“, in: Chagnon, Napoleon A./Irons, William (eds.), *Evolutionary Biology and Human Social Behavior*, North Scituate: Duxbury Press 1979, pp. 462-487.

Löw, Reinhard, *Philosophie des Lebendigen: Der Begriff des Organischen bei Kant, sein Grund und seine Aktualität*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980.

Lyn, Heidi/Greenfield, Patricia/Savage-Rumbaugh, Sue, „The Development of Representational Play in Chimpanzees and Bonobos: Evolutionary Implications, Pretense, and the Role of Interspecies Communication“, in: *Cognitive Development* 21 (2006), pp. 199-213.

MacDermot, Kay D./Bonora, Elena/Sykes, Nuala/Coupe, Anne-Marie/Lai, Cecilia S. L./Vernes, Sonja C./Vargha-Khadem, Faraneh/McKenzie, Fiona/Smith, Robert L./Monaco, Anthony P./Fisher, Simon E., „Identification of FOXP2 Truncation as a Novel Cause of Developmental Speech and Language Deficits“, in: *American Journal of Human Genetics* 76 (2005), pp. 1074-1080.

Mace, Ruth/Holden, Clare J./Shennan, Stephen, *The Evolution of Cultural Diversity. A Phylogenetic Approach*, London: University College London Press 2005.

Maess, Burkhard/Koelsch, Stefan/Gunter, Thomas C./Friederici, Angela D., „Musical Syntax Is Processed in Broca’s Area: An MEG Study“, in: *Nature Neuroscience* 4 (2001), pp. 540-545.

Marler, Peter, „Origins of music and speech: Insights from Animals“ in: Wallin, Nils L./Merker, Björn/Brown, Steven (eds.), *The Origins of Music*, Cambridge (MA): MIT Press 2000, pp. 31-48.

Marler, Peter R./Slabbekoorn, Hans, *Nature’s Music: The Science of Birdsong*, New York: Academic Press 2004.

Martindale, Colin/Moore, Kathleen, „Priming, Prototypicality, and Preference“, in: *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 14 (1988), pp. 661-670.

Martindale, Colin/Moore, Kathleen/Borkum, Jonathan: „Aesthetic Preference: Anomalous Findings for Berlyne’s Psychobiological Theory“, in: *The American Journal of Psychology* 103 (1990), pp. 53-80.

Martinelli, Dario, „Liars, Players, and Artists: A Zoosemiotic Approach to Aesthetics“, in: *Semiotica* 150 (2004), pp. 77-118.

Mathy, Dietrich, *Poesie und Chaos. Zur anarchistischen Komponente der frühromantischen Ästhetik*, München: Aisthesis 1984.

McDermott, Josh/Hauser, Marc, „The Origins of Music: Innateness, Uniqueness, and Evolution“, in: *Music Perception* 23 (2003), pp. 29-59.

McNeill, William, *Keeping together in Time: Dance and Drill in Human History*, Cambridge: Harvard University Press 1995.

McPherron, Shannon P./Alemseged, Zeresenay/Marean, Curtis W./Wynn, Jonathan G./Reed, Denné/Geraads, Denis/Bob, Renée/Be’arat, Hamdallah A., „Evidence for Stone-Tool-Assisted Consumption of Animal Tissues before 3.39 Million Years ago at Dikika, Ethiopia“, in: *Nature* 466 (2010), pp. 857-860.

Mellars, Paul, *The Neandertal Legacy: An Archaeological Perspective from Western Europe*, Princeton: Princeton University Press 1996.

Meltzoff, Andrew N., „Towards a Developmental Cognitive Science. The Implications of Cross-Modal Matching and Imitation for the Development of Representation and Memory in Infancy“, in: Diamond, Adele (ed.), *The Development and Neural Bases of Higher Cognitive Functions*, New York: The New York Academy of Sciences 1990.

Menninghaus, Winfried, *Lob des Unsinnns. Über Kant, Tieck und Blaubart*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995.

Menninghaus, Winfried, „Mitologia do Caos no Romantismo e na Modernidade“, in: *Estudos Avançados* 27 (1996), pp. 127-138.

Menninghaus, Winfried, *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003.

Menninghaus, Winfried, *Kunst als „Beförderung des Lebens“*. *Perspektiven transzendentaler und evolutionärer Ästhetik*, München: Carl Friedrich von Siemens-Stiftung 2008 (= Themen Bd. 89 der Carl Friedrich von Siemens-Stiftung).

Menninghaus, Winfried, „Ein Gefühl der Beförderung des Lebens’. Kants Reformulierung des Topos lebhafter Vorstellung“, in: Avanesian, Armen/Menninghaus, Winfried/Völker, Jan (Hg.), *Vita aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Zürich, Berlin: Diaphanes 2009, S. 77-94.

Menninghaus, Winfried, „Biologie nach der Mode. Charles Darwins Ornament-Ästhetik“, in: Fischer, Ernst P./Wiegandt, Klaus (Hg.), *Evolution und Kultur des Menschen*, Frankfurt/M.: S. Fischer 2010, pp. 220-243.

Merker, Björn, „Synchronous Chorusing and Human Origins“, in: Wallin, Nils L./Merker, Björn/Brown, Steven (eds.), *The Origins of Music*, Cambridge (MA): MIT Press 2000, pp. 315-327.

Miall, David S./Dissanayake, Ellen, „The Poetics of Babytalk“, in: *Human Nature* 14 (2003), pp. 337-364.

Miller, Geoffrey, „Evolution of Human Music through Sexual Selection“, in: Wallin, Nils L./Merker, Björn/Brown, Steven (eds.), *The Origins of Music*, Cambridge (MA): MIT Press 2000, pp. 271-300.

Miller, Geoffrey, *The Mating Mind. How Sexual Choice Shaped the Evolution of Human Nature*, London: Heinemann 2000.

Mitani, John C./Hasegwa, Toshikazu/Gros-Louis, Julie/Marler, Peter/Byrne, Richard, „Dialects in Wild Chimpanzees“, in: *International Journal of Primatology* 16 (1992), pp. 233-243.

Mitchell, Robert W. (ed.), *Pretending and Imagination in Animals and Children*, New York: Cambridge University Press 2002.

Mithen, Steven, *The Prehistory of the Mind. A Search for the Origins of Art, Religion, and Science*, London: Phoenix 1996.

Mithen, Steven, *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind, and Body*, Cambridge (MA): Harvard University Press 2007.

Molino, Jean, „Toward an Evolutionary Theory of Music and Language“, in: Wallin, Nils L./Merker, Björn/Brown, Steven (eds.), *The Origins of Music*, Cambridge: MIT Press 2000, pp. 165-217.

Montagna, William, „The Evolution of Human Skin“, in: *Journal of Human Evolution* 14 (1985), pp. 3-22.

Moritz, Karl Philipp: „Die Signatur des Schönen“, in: ders., *Werke*, Bd. 2, hg. von Horst Günther, Frankfurt/M.: Insel 1981, S. 579-588.

Morreall, Jon, „Enjoying Negative Emotions in Fictions“, in: *Philosophy and Literature* 9 (1985), pp. 95-102.

Moretti, Franco, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, London: Verso 2005.

Morris, Desmond, *The Biology of Art. A Study of the Picture-Making Behaviour of the Great Apes and Its Relationship to Human Art*, London: Methuen 1962.

Morris, Desmond, *The Naked Ape*, London: Cape 1967, pp. 42-48.

Mothersbaugh, David L./Huhmann, Bruce A./Franke, George R., „Combinatory and Separative Effects of Rhetorical Figures on Consumers' Effort and Focus in Ad Processing“, in: *Journal of Consumer Research* 28 (2002), pp. 589-602.

Muensterberger, Warner, „Some Elements of Artistic Creativity Among Primitive Peoples“, in: Jopling, Carol F. (ed.), *Art and Aesthetics in Primitive Society*, New York: E. P. Dutton 1971, pp. 3-10.

Müller-Sievers, Helmut, *Self-Generation. Biology, Philosophy, and Literature around 1800*, Stanford: Stanford University Press 1997.

Münste, Thomas F./Altenmüller, Eckart/Jäncke, Lutz, „The Musician's Brain as a Model of Neuroplasticity“, in: *Nature Reviews Neuroscience* 3 (2002), pp. 473-478.

Nettl, Bruno, *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*, Urbana: University of Illinois Press 1983.

Neuhaus, Christiane/Knösche, Thomas R./Friederici, Angela, D., „Effects of Musical Expertise and Boundary Markers on Phrase Perception in Music“, in: *Journal of Cognitive Neuroscience* 18 (2006), pp. 472-493.

Neumann, Eckhardt, *Funktionshistorische Anthropologie der ästhetischen Produktivität*, Berlin: Georg Reimer 1996.

Nishida, Toshisada, „Sexual Behavior of Adult Male Chimpanzees of the Mahale Mountains National Park, Tanzania“, in: *Primates* 38 (1997), pp. 379-398.

Nishida, Toshisada, „The Leaf-Clipping Display: A Newly-Discovered Expressive Gesture in Wild Chimpanzees“, in: *Journal of Human Evolution* 9 (1980), pp. 117-128.

Nottebohm, Fernando, „From Bird Song to Neurogenesis“, in: *Scientific American* 260 (1989), pp. 74-79.

Nussbaum, Martha C., *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford, New York: Oxford University Press 1990.

Nussbaum, Martha C., *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Boston: Beacon Press 1997.

Odling-Smee, F. John/Laland, Kevin N./Feldman, Marcus W., *Niche Construction. The Neglected Process in Evolution*, Princeton, Oxford: Princeton University Press 2003.

Oesterle, Günter, „Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske“, in: Beck, Herbert/Bol, Peter C./Mack-Gérard, Eva (Hg.), *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin: Gebr. Mann 1984, S. 119-139.

Orians, Gordon H./Heerwagen, Judith H., „Evolved Responses to Landscapes“, in: Barkow, Jerome H./Cosmides, Leda/Tooby, John, *The Adapted Mind. Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, New York, Oxford: Oxford University Press 1992, pp. 555-579.

Ovidio, Publio Nasone, *Le metamorfosi*; introduzione di Gianpiero Rosati; traduzione di Giovanna Faranda Villa; note di Rossella Corti, Milano: Rizzoli 2000.

Owens, Ian P./Burke, Terry/Thompson, Desmond B., „Extraordinary Sex Roles in the Eurasian Dotterel: Female Mating Arenas, Female-Female Competition, and Female Mate Choice“, in: *The American Naturalist* 144 (1994), pp. 76-100.

Pagel, Mark/Bodmer, Walter, „A Naked Ape Would Have Fewer Parasites“, in: *Proceedings of the Royal Society of London B: Biological Sciences* 270 (2003), pp. 177-119.

Pahnke, Walter N., „Drogen und Mystik“, in: Josuttis, Manfred/Leuner, Hanscarl (Hg.), *Religion und Drogen*, Stuttgart, Berlin: Kohlhammer 1972, S. 54-76.

Panksepp, Jaak, „The Ontogeny of Play in Rats“, in: *Developmental Psychobiology* 14 (1981), pp. 327-332.

Panksepp, Jaak/Siviy, Stephen M./Normansell, Larry, „The Psychobiology of Play: Theoretical and Methodological Perspectives“, in: *Neuroscience and Behavioral Reviews* 8 (1984), pp. 465-492.

Patel, Aniruddh D., „Language, Music, Syntax and the Brain“, in: *Nature Neuroscience* 6 (2003), pp. 674-681.

Patel, Aniruddh D., *Music, Language, and the Brain*, New York: Oxford University Press 2008.

Patel, Aniruddh D., „Music, Biological Evolution, and the Brain“, in: Bailar, Melissa (ed.), *Emerging Disciplines*, Houston: Rice University Press 2010, pp. 91-144.

Patel, Aniruddh D./Gibson, Edward/Ratner, Jennifer/Besson, Mireille/Holcomb, Phillip J., „Processing Syntactic Relations in Language and

Music: An Event-Related Potential Study“, in: *Journal of Cognitive Neuroscience* 10 (1998), pp. 717-733.

Peer, Willie van, „The Measurement of Metre. Its Cognitive and Affective Functions“, in: *Poetics* 19 (1990), pp. 259-275.

Perrett, David I./ May, Keith, A./Yoshikawa, Sakiko, „Facial Shape and Judgments of Female Attractiveness“, in: *Nature* 368 (1994), pp. 239-242.

Petrie, Marion, „Mating Decisions by Female Common Moorhens (*Gallinula Chloropus*)“, in: Ouellet, Henri (ed.), *Acta XIX Congressus Internationalis Orbitologici*, Ottawa: University of Ontario Press, pp. 947-955.

Pfeiffer, John E., *The Creative Explosion. An Inquiry into the Origins of Art and Religion*, New York: Harper & Row 1982.

Pika, Simone/Liebal, Katja/Tomasello, Michael, „Gestural Communication in Young Gorillas (*Gorilla Gorilla*): Gestural Repertoire, Learning, and Use“, in: *American Journal of Primatology* 60 (2003), pp. 95-111.

Pinker, Steven, *How the Mind Works*, London: Penguin 1999.

Pinker, Steven, „Towards a Consilient Study of Literature“, in: *Philosophy and Literature* 31 (2007), pp. 162-178.

Power, Camilla, „Old Wives' Tale: The Gossip Hypothesis and the Reliability of Cheap Signals“, in: Hurford, James R./Studdert-Kennedy, Michael/Knight, Chris (eds.), *Approaches to the Evolution of Language*, Cambridge: Cambridge University Press 1998, pp. 111-129.

Power, Camilla: „Beauty Magic': The Origins of Art“, in: Dunbar, Robin/Knight, Chris/Power, Camilla (eds.), *The Evolution of Art and Religion*, Edinburgh: Edinburgh Press 1999, pp. 92-112.

Queiroz do Amaral, Lia, „Loss of Body Hair, Bipedality and Thermoregulation. Comments on Recent Papers in the Journal of Human Evolution“, in: *Journal of Human Evolution* 30 (1996), pp. 357-366.

Ramachandran, Vilayanur, *The Emerging Mind*, London: Profile Books 2003.

Ramachandran, Vilayanur, S./Hirstein, William, „The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience“, in: *Journal of Consciousness Studies* 6 (1999), pp. 15-51.

Rantala, Markus J., „Human Nakedness: Adaptation against Ectoparasites?“, in: *International Journal for Parasitology* 29 (1999), pp. 1987-1989.

Rantala, Markus J., „Evolution of Nakedness in homo sapiens“, in: *Journal of Zoology* 273 (2007), pp. 1-7.

Raphael, Max, *Prähistorische Höhlenmalerei. Aufsätze und Briefe*, hg. von Werner E. Drewes, Köln: Bruckner & Thünker 1993.

Reber, Rolf/Schwartz, Norbert/Winkielman, Piotr, „Processing Fluency and Aesthetic Pleasure: Is Beauty in the Perceiver's Processing Experience?“, in: *Personality and Social Psychology Review* 8 (2004), pp. 364-382.

Rebora, Alfredo, „Lucy's Pelt: When We Became Hairless and How We Managed to Survive“, in: *International Journal of Dermatology* 49 (2010), pp. 17-20.

Reichholf, Josef H., *Der Ursprung der Schönheit*, München: C. H. Beck 2011.

Reimbold, Ernst T., *Der Pfau: Mythologie und Symbolik*, München: Callwey 1983.

Rensch, Bernhard, „Ästhetische Faktoren bei Farb- und Formbevorzugen von Affen“, in: *Zeitschrift für Tierpsychologie* 14 (1957), S. 71-99.

Rensch, Bernhard, „Malversuche mit Affen“, in: *Zeitschrift für Tierpsychologie* 18 (1961), S. 347-364.

Rensch, Bernhard, „Ästhetische Grundprinzipien bei Mensch und Tier“, in: Altner, Günter (Hg.), *Kreatur Mensch. Moderne Wissenschaft auf der Suche nach dem Humanum*, München: Heinz Moos 1969, S. 134-144.

Rensch, Bernhard, „Play and Art in Apes and Monkeys“, in: *Symposia of the Fourth International Congress of Primatology* 1 (1973), pp. 102-123.

Rensch, Bernhard, „Über ästhetische Faktoren im Erleben höherer Tiere“, in: Ditfurth, Hoimer von (Hg.), *Evolution II. Ein Querschnitt der Forschung*, Hamburg: Hoffmann und Campe 1978, S. 229-246.

Rentschler, Ingo/Herzberger, Barbara/Epstein, David, *Beauty and the Brain. Biological Aspects of Aesthetics*, Basel, Boston et. al.: Birkhäuser 1988.

Richman, Bruce, „Rhythm and Melody in Gelada Vocal Exchanges“, in: *Primates* 28 (1987), pp. 199-223.

Richter, Klaus, *Die Herkunft des Schönen: Grundzüge der evolutionären Ästhetik*, Mainz: Philipp von Zabern 1999.

Riebel, Katharina, „The ‚Mute‘ Sex Revisited: Vocal Production and Perception Learning in Female Songbirds“, in: *Advances in the Study of Behavior* 33 (2003), pp. 49-86.

Rimé, Bernard, „Emotion Elicits the Social Sharing of Emotion: Theory and Empirical Review“, in: *Emotion Review* 1 (2009), pp. 60-85.

Ritchison, Gary, „The Singing Behavior of Female Northern Cardinals“, in: *Condor* 88 (1986), pp. 156-159.

Ritter, Johann, W., *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*, 2. Bändchen, Heidelberg: Mohr & Zimmer 1810.

Robinson, Jenefer, *Deeper than Reason*, Oxford: Oxford University Press 2007.

Roederer, Juan G., „The Search for a Survival Value for Music“, in: *Music Perception* 1 (1984), pp. 350-356.

Rogers, Spencer L., *Artificial Deformation of the Head: New World Examples of Ethnic Mutilation and Notes on Its Consequences*, San Diego: Museum of Man 1975.

Romero Molina, Javier, „Dental Mutilations, Trephination, and Cranial Deformation“, in: Wauchope, Robert (ed.), *Handbook of Middle American Indians*, vol. 9: *Physical Anthropology*, ed. by Thomas Dale Stewart, Austin: University of Texas Press 1970, pp. 50-67.

Rosenkranz, Karin/Altenmüller, Eckart/Siggelkow, Sabine/Dengler, Reinhard, „Alteration of Sensorimotor Integration in Musician's Cramp: Impaired Focussing of Proprioception“, in: *Electronic Clinic Neurophysiology* 111 (2000), pp. 2036-2041.

Rothenberg, David, *Warum Vögel singen. Eine musikalische Spurensuche*, Heidelberg, Berlin: Springer 2007.

Ryan, Michael J., „Sexual Selection, Sensory Systems, and Sensory Exploitation“, in: *Oxford Survey of Evolutionary Biology* 7 (1990), pp. 156-195.

Sahakian, William S., *History and Systems of Psychology*, New York, London et. al.: Wiley & Sons 1975.

Sander, David/Grandjean, Didier/Scherer, Klaus R., „A Systems Approach to Appraisal Mechanisms in Emotion“, in: *Neural Networks* 18 (2005), pp. 317-352.

Sauvet, Susanne/Sauvet, Georges/Wlodarczyk, André, „Essai de sémiologie préhistorique“, in: *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 74 (1977), pp. 545-558.

Schaik, Carel P. van/Fox, E. Arnold/Sitompul, Elisabeth, „Manufacture and Use of Tools in Wild Sumatran Orangutans. Implications for Human Evolution“, in: *Naturwissenschaften* 83 (1996), pp. 186-188.

Schellenberg, E. Glenn, „Music Lessons Enhance IQ“, in: *Psychological Science* 15 (2004), pp. 511-514.

Schellenberg, E. Glenn, „Exposure to Music: The Truth about the Consequences“, in: McPherson, Gary E. (ed.), *The Child as Musician*:

A Handbook of Musical Development, Oxford: Oxford University Press 2006, pp. 111-134.

Schellenberg, E. Glenn/Nakata, Takayuki/Hunter, Patrick G./Tamoto, Sachiko, „Exposure to Music and Cognitive Performance: Tests of Children and Adults“, in: *Psychology of Music* 35 (2007), pp. 5-19.

Schellenberg, E. Glenn/Peretz, Isabelle/Vieillard, Sandrine, „Liking for Happy and Sad Sounding Music: Effects of Exposure“, in: *Cognition and Emotion* 22 (2008), pp. 218-237.

Scherer, Klaus R., „Emotion Serves to Decouple Stimulus and Response“, in: Ekman, Paul/Davidson, Richard J. (eds.), *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*, New York, Oxford: Oxford University Press 1994, pp. 127-130.

Scherer, Klaus R., „What Are Emotions? And How Can They Be Measured?“, in: *Social Science Information* 44 (2005), pp. 695-729.

Schlaug, Gottfried, „The Brain of Musicians. A Model for Functional and Structural Adaptation“, in: *Annals of the New York Academy of Sciences* 930 (2001), pp. 281-299.

Schmandt-Besserat, Denise, „Vom Ursprung der Schrift“, in: *Spektrum der Wissenschaften* 12 (1978), S. 5-12.

Schmücker, Reinold, „Funktionen der Kunst“, in: Kleimann, Bernd/Schmücker, Reinold (Hg.), *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001, S. 13-33.

Schögler, Ben/Trevarthen, Colwyn, „To Sing and Dance Together. From Infants to Jazz“, in: Bråten, Stein, *On Being Moved. From Mirror Neurons to Empathy*, Amsterdam: Benjamins 2007, pp. 281-302.

Schrenk, Friedemann, „Vom aufrechten Gang zur Kunst. Die Entwicklung und Ausbreitung des Menschen“, in: *Eiszeit. Kunst und Kultur*, Thorbecke 2009, S. 52-59.

Schrott, Raoul/Jacobs, Arthur, *Gehirn und Gedicht. Wie wir unsere Wirklichkeiten konstruieren*, München: Hanser 2011.

Schwabe, Julius, „Zur Symbolik des Urmenschen“, in: Schwabe, Julius (Hg.), *Symbolon (Jahrbuch für Symbolforschung)* 7 (1971), S. 190-243.

Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford University Press 2009.

Selander, Robert K., „Sexual Selection and Dimorphism in Birds“, in: Campbell, Bernard (ed.), *Sexual Selection and the Descent of Man 1871-1971*, London: Heineman 1971, pp. 180-229.

Seligmann, Martin E., *Helplessness: On Depression, Development, and Death*, San Francisco: Freeman 1975.

Simmel, Georg, „Philosophie der Mode“, in: *Gesamtausgabe*, Bd. 10, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, S. 7-37.

Skamel, Uta, „Beauty and Sex Appeal: Sexual Selection of Aesthetic Preferences“, in: Voland, Eckart/Grammer, Karl (eds.), *Evolutionary Aesthetics*, Heidelberg: Springer 2003, pp. 173-200.

Smith, Greg M., „Local Emotions, Global Moods, and Film Structure“, in: Plantinga, Carl/Smith, Greg M. (eds.), *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1999, pp. 103-120.

Smith, John Maynard, „Sexual Selection and the Handicap Principle“, in: *Journal of Theoretical Biology* 57 (1976), pp. 239-242.

Smithrim, Katherine/Upitis, Rena, „Learning Through the Arts: Lessons of Engagement“, in: *Canadian Journal of Education/Revue Canadienne de l'Éducation* 28 (2005), pp. 109-127.

Snowdon, Charles T./Elowson, A. Margaret, „‘Babbling’ in Pygmy Marmosets: Development after Infancy“, in: *Behaviour* 138 (2001), pp. 1235-1248.

Soler, Carles/Nunez, Manuel/Gutierrez, Ricardo/Nunez, Javier/Medina, Pascual/Sancho, Maria/Alvarez, Juan/Nunez, Alvarez, „Facial Attractiveness in Men Provides Clues to Semen Quality“, in: *Evolution and Human Behavior* 24 (2003), pp. 199-208.

Solomon, Richard L., „The Opponent-Process Theory of Acquired Motivation. The Costs of Pleasure and the Benefits of Pain“, in: *American Psychologist* 35 (1980), pp. 691-712.

Solomon, Richard L./Corbit, John D., „An Opponent-Process Theory of Motivation: Temporal Dynamics of Affect“, in: *Psychological Review* 81 (1974), pp. 119-145.

Sommer, Volker: „Die Vergangenheit einer Illusion. Religion aus evolutionsbiologischer Sicht“, in: Voland, Eckart (Hg.), *Evolution und Anpassung. Warum die Vergangenheit die Gegenwart erklärt*, Stuttgart: Hirzel 1993, S. 229-248.

Sosis, Richard, „Why Aren't we All Hutterites? Costly Signaling Theory and Religious Behavior“, in: *Human Nature* 14 (2003), pp. 91-127.

Spencer, Herbert, „The Origin and Function of Music“, in: Id., *Essays: Scientific, Political and Speculative*, vol. 1, London: Longman, Brown, Green, Longmans & Roberts 1858, pp. 359-384.

Spencer, Herbert, *Ceremonial institutions (= Principles of Sociology*, vol. 4), London: Williams and Norgate 1879.

Spencer, Herbert, „The Origin of Music“, in: *Mind. A Quarterly Review of Psychology and Philosophy* 60 (1890), pp. 449-468.

Sperber, Dan/Hirschfeld, Lawrence A., „The Cognitive Foundations of Cultural Stability and Diversity“, in: *Trends in Cognitive Sciences* 8 (2004), pp. 40-46.

Standley, Jayne, „The Effect of Music and Multimodal Stimulation on Physiologic and Developmental Responses of Premature Infants in Neonatal Intensive Care“, in: *Pediatric Nursing* 24 (1998), pp. 532-538.

Standley, Jayne, „The Effects of Contingent Music to Increase Non-nutritive Sucking of Premature Infants“, in: *Pediatric Nursing* 26 (1998), p. 493.

Steen, Francis, „A Cognitive Account of Aesthetics“, in: Turner, Mark (ed.), *The Artful Mind. Cognitive Science and the Triddle of Creativity*, Oxford, New York: Oxford University Press 2006, pp. 57-71.

Steinig, Wolfgang, *Als die Wörter tanzen lernten. Ursprung und Gegenwart von Sprache*, München: Elsevier 2007.

Storey, Robert, *Mimesis and the Human Animal: On the Biogenetic Foundations of Literary Representation*, Evanston: Northwestern University Press 1996.

Stumpf, Carl, „Musikpsychologie in England. Betrachtungen über die Herleitung der Musik aus der Sprache und aus dem thierischen Entwicklungsproceß, über Empirismus und Nativismus in der Musiktheorie“, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), S. 261-349.

Sturges, Philip J., *Narrativity. Theory and Practice*, Oxford: Clarendon 1992.

Sugiyama, Michelle S., „On the Origins of Narrative: Storyteller Bias as a Fitness-Enhancing Strategy“, in: *Human Nature* 7 (1996), pp. 403-425.

Sugiyama, Scalise M., „Reverse-Engineering Narrative: Evidence of Special Design, in: Gottshall, Jonathan/Wilson, David S., *The Literary Animal*, Chicago: Northwestern University Press 2005, pp. 177-196.

Symons, Donald, „Beauty Is in the Adaptations of the Beholder: The Evolutionary Psychology of Human Female Sexual Attractiveness“, in: Abramson, Paul R./Pinkerton, Steven D. (eds.), *Sexual Nature/Sexual Culture*, Chicago: University of Chicago Press 1995, pp. 80-118.

Tattersall, Ian, „Human Origins: Out of Africa“, in: *Proceedings of the National Academy of Sciences of the USA* 106 (2009), pp. 16018-16020.

Thornhill, Randy, „Darwinian Aesthetics“, in: Crawford, Charles/Krebs, Dennis L. (eds.), *Handbook of Evolutionary Psychology: Ideas, Issues and Applications*, Mahwah, London: Erlbaum 1998, pp. 543-572.

Thornhill, Randy/Gangestad, Steven W., „Human Facial Beauty. Averageness, Symmetry, and Parasite Resistance“, in: *Human Nature* 4 (1993), pp. 237-269.

Tiggemann, Marika/Kenyon, Sarah J., „The Hairlessness Norm: The Removal of Body Hair in Women“, in: *Sex Roles* 39 (1998), pp. 873-885.

Tiggemann, Marika/Lewis, Christine, „Attitudes toward Women's Body Hair: Relationship with Disgust Sensitivity“, in: *Psychology of Women Quarterly* 28 (2004), pp. 381-387.

Tigges, Margarete, „Farbbevorzugungen bei Fischen und Vögeln“, in: *Zeitschrift für Tierpsychologie* 20 (1963), S. 139-142.

Tinbergen, Nikolaas, „On Aims and Methods of Ethology“, in: *Zeitschrift für Tierpsychologie* 20 (1963), pp. 410-433.

Todd, Peter, „Simulating the Evolution of Musical Behavior“, in: Wallin, Nils L./Merker, Björn/Brown, Steven (eds.), *The Origins of Music*, Cambridge: MIT Press 2000, pp. 361-388.

Toerien, Merran/Wilkinson, Sue, „Gender and Body Hair: Constructing the Feminine Woman“, in: *Women's Studies International Forum* 26 (2003), pp. 333-344.

Tomasello, Michael, *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, S. 53-58.

Tomasello, Michael, *Origins of Human Communication*, Cambridge (MA): MIT Press 2008 (dt.: *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2009).

Tooby, John/Cosmides, Leda, „Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and the Arts“, in: *SubStance. A Review of Theory and Literary Criticism* 30 (= Special Issue: *On the Origin of Fictions: Interdisciplinary Perspectives*) (2001), pp. 6-27.

Trehub, Sandra E./Unyk, Anna M./Trainor, Laurel J., „Adults Identify Infant-Directed Music Across Cultures“, in: *Infant Behavior and Development* 16 (1993), pp. 193-211.

Trehub, Sandra E./Hill, David S./Kamenetsky, Stuart B., „Parents' Sung Performances for Infants“, in: *Canadian Journal of Experimental Psychology* 51 (1997), pp. 385-396.

Trehub, Sandra E./Schellenberg, E. Glenn/Kamenetsky, Stuart B., „Infants' and Adults', Perception of Scale Structure“, in: *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 25 (1999), pp. 965-975.

Trehub, Sandra, „Human Processing Predispositions and Musical Universals“, in: Wallin, Nils L./Merker, Björn/Brown, Steven (eds.), *The Origins of Music*, Cambridge: MIT Press 2000, pp. 427-448.

Trinkaus, Erik, *The Shanidar Neandertals*, New York: Academic Press 1983.

Trivers, Robert L., „Parental Investment and Sexual Selection“, in: Campbell, Bernard (ed.), *Sexual Selection and the Descent of Man 1871-1971*, London: Heineman 1971, pp. 136-179.

Trivers, Robert L., „Deceit and Self-Deception“, in: Kappeler, Peter M./Silk, Joan B. (eds.), *Mind the Gap. Tracing the Origin of Human Universals*, Berlin, Heidelberg: Springer 2010, pp. 373-394.

Turner, Frederick, „The Sociobiology of Beauty“, in: Bedaux, Baptist/Cooke, Brett (eds.), *Sociobiology and the Arts*, Amsterdam: Editions Rodopi 1999, pp. 63-82.

Turner, Frederick/Pöppel, Ernst, „The Neural Lyre: Poetic Meter, the Brain, and Time“, in: *Poetry* 142 (1983), pp. 277-309.

Turner, Mark, *The Literary Mind*, Oxford: Oxford University Press 1996.

Turner, Mark, „The Cognitive Study of Art, Language, and Literature“, in: *Poetics Today* 23 (2002), pp. 9-20.

Turner, Mark, „The Art of Compression“, in: Turner, Mark (ed.), *The Artful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, New York: Oxford University Press 2006, pp. 93-113.

Turner, Victor, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York: PAJ Publications 1982.

Unyk, Anna M./Trehub, Sandra E./Trainor, Laurel J./Schellenberg, E. Glenn, „Lullabies and Simplicity: A Cross-Cultural Perspective“, in: *Psychology of Music* 20 (1992), pp. 15-28.

Vanhaeren, Marian/d'Errico, Francesco/Stringer, Chris/James, Sarah L./Todd, Jonathan A./Mienis, Henk K., „Middle Paleolithic Shell Beads in Israel and Algeria“, in: *Science* 312 (2006): pp. 1785-1788.

Vaughn, Kathryn, „Music and Mathematics: Modest Support for the Soft-Claimed Relationship“, in: *The Journal of Aesthetic Education* 34 (2000), pp. 149-166.

Veblen, Thorstein, *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions*, New York: Random House 1961.

Vega, Manuel de/Léon, Immaculada/Díaz, José M., „The Representation of Changing Emotions in Reading Comprehension“, in: *Cognition and Emotion* 10 (1996), pp. 303-321.

Vitouch, Oliver/Ladinig, Olivia (eds.), *Music and Evolution*, (= *Musicae Scientiae. Special Issue* 2009-2010).

Voland, Eckart/Grammer, Karl (eds.), *Evolutionary Aesthetics*, Heidelberg: Springer 2003.

Voland, Eckart, „Aesthetic Preferences in the World of Artifacts – Adaptations for the Evaluation of ‚Honest Signals‘?“, in: Voland, Eckart/Grammer, Karl (eds.), *Evolutionary Aesthetics*, Heidelberg: Springer 2003, pp. 239-60.

Vorderer, Peter/Sterne, Francis F./Chan, Elaine, „Motivation“, in: Jennings, Bryant/Vorderer, Peter (eds.), *Psychology of Entertainment*, Mahwah: Erlbaum 2006, pp. 3-17.

Wagner, Valentin/Menninghaus, Winfried/Ekardt, Philipp/Hanich, Julian/Jacobsen, Thomas, „Taking Pleasure in Disgust. The Effect of Cognitive Schemata on the Affective Experience of Images“. Unveröffentlichtes Manuskript.

Walton, Kendall L., *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, London: Harvard University Press 1993.

Washburn, Sherwood L., „Comment On: ‚A Possible Evolutionary Basis for Aesthetic Appreciation in Men and Apes‘“, in: *Evolution* 24 (1970), pp. 824-825.

Watts, Ian, „Ochre in the Middle Stone Age of Southern Africa: Ritualised Display or Hide Preservative?“, in: *South African Archaeological Bulletin* 57 (2002), pp. 1-14.

Wegener, Claudia, *Medien, Aneignung und Identität. ‚Stars‘ im Alltag jugendlicher Fans*, Wiesbaden: VS 2008.

Wegner, K. Mathias/Kalbe, Martin/Kurtz, Joachim/Reusch, Thorsten B./Milinski, Manfred, „Parasite Selection for Immunogenetic Optimality“, in *Science* 301 (2003), p. 1343.

Weidlé, Wladimir, *Gestalt und Sprache des Kunstwerks. Studien zur Grundlegung einer nichtästhetischen Kunsttheorie*, Mittenwald: Mäander Kunstverlag 1981.

Welsch, Wolfgang, „Animal Aesthetics“, in: *Contemporary Aesthetics 2 (Forum: Science in Aesthetics 2)* 2004.

Werner, Gregory M./Todd, Peter M., „Too Many Love Songs: Sexual Selection and the Evolution of Communication“, in: Husbands, Phil/Inman, Harvey (eds.), *Fourth European Conference on Artificial Life*, Cambridge (MA): MIT Press/Bradford Books 1997, pp. 434-443.

Whissel, Cynthia, „Mate Selection in Popular Women’s Fiction“, in: *Human Nature* 7 (1996), pp. 427-447.

Wickler, Wolfgang, „Socio-Sexual Signals and Their Intra-Specific Imitation Among Primates“, in: Morris, Desmond (ed.), *Primate Ethology*, London: Weidenfeld & Nicholson 1967, pp. 69-147.

Wilson, David S., *Darwin's Cathedral: Evolution, Religion and the Nature of Society*, Chicago: University of Chicago Press 2002.

Wilson, Edward O., *Sociobiology. The New Synthesis*, Cambridge (MA), London: Harvard University Press 1975.

Wilson, Edward O., „On Art“, in: Cooke, Brett/Frederick Turner (eds.), *Biopoetics. Evolutionary Explorations in the Arts*, Lexington: ICUS 1999, pp. 71-96.

Wiltermuth, Scott S./Heath, Chip, „Synchrony and Cooperation“, in: *Psychological Science* 20 (2009), pp. 1-5.

Winkielman, Piotr/Halberstadt, Jamin/Fazendeiro, Tedra/Catty, Steve, „Prototypes Are Attractive because They Are Easy on the Mind“, in: *Psychological Science* 17 (2006), pp. 799-806.

Winner, Ellen/Cooper, Monica, „Mute Those Claims: No Evidence (yet) for a Causal Link between Arts Study and Academic Achievement“, in: *The Journal of Aesthetic Education* 34 (2000), pp. 11-75.

Wöbse, Hans Hermann, „Landschaftsästhetik – Gedanken zu einem zu einseitig verwendeten Begriff“, in: *Landschaft + Stadt* 13 (1981), S. 152-160.

Wrangham, Richard W./Peterson, Dale, *Demonic Males: Apes and the Origin of Human Violence*, Boston: Houghton, Mifflin and Company 1996.

Wray, Alison, „Protolanguage as a Holistic System for Social Interaction“, in: *Language and Communication* 18 (1998), pp. 47-67.

Wynn, Thomas, „Handaxe enigmas“, in: *World Archaeology* 27 (1995), pp. 10-24.

Young, Dudley: *Origins of the Sacred. The Ecstasies of Love and War*, Kent: Little Brown and Company 1992.

Young, Kay/Saver, Jeffrey L., „The Neurology of Narrative“, in: *A Review of Theory and Literary Criticism* 30 (= Special Issue: *On the Origin of Fictions: Interdisciplinary Perspectives*) (2001), pp. 72-84.

Zahavi, Amotz, „Mate Selection: A Selection for a Handicap“, in: *Journal of Theoretical Biology* 53 (1975), pp. 205-214.

Zahavi, Amotz, „Decorative Patterns and the Evolution of Art“, in: *New Scientist* 80 (1978), pp. 182-184.

Zahavi, Amotz/Zahavi, Avishag, *The Handicap Principle: A Missing Piece of Darwin's Puzzle*, New York, Oxford: Oxford University Press 1997.

Zeki, Semir, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford: Oxford University Press 1999.

Zeki, Semir, „The Neurology of Ambiguity“, in: Turner, Mark (ed.), *The Artful Mind. Cognitive Science and the Triddle of Creativity*, Oxford, New York: Oxford University Press 2006, pp. 243-270.

Zentner, Marcel/Grandjean, Didier/Scherer, Klaus R., „Emotions Evoked by the Sound of Music: Characterization, Classification and Measurement“, in: *Emotion* 8 (2008), pp. 494-521.

Ziehen, Theodor, *Vorlesungen über Ästhetik*, 2 Bde., Halle an der Saale: Niemeyer 1923 und 1925.

Zilhão, João/Angelucci, Diego E./Badal-García, Ernestina/d'Errico, Francesco/Daniel, Floréal/Dayet, Laure/Douka, Katerina/Higham, Thomas F./Martínez-Sánchez, María J./Montes-Bernárdez, Ricardo/Murcia-Mascarós, Sonia/Pérez-Sirvent, Carmen/Roldán-García, Clodoaldo/Vanhaeren, Marian/Villaverde, Valentín/Wood, Rachel/Zapata, Josefina, „Symbolic Use of Marine Shells and Mineral Pigments by Iberian Neandertals“, in: *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 107 (2010), pp. 1023-1028.

Zuckert, Rachel, *Kant on Beauty and Biology: An Interpretation of the ‚Critique of Judgment‘*, London: Cambridge University Press 2007.

Zwaan, Rolf A., „Some Parameters of Literary and News Comprehension: Effects of Discourse-Type Perspective on Reading Rate and Surface Structure Representation“, in: *Poetics* 20 (1991), pp. 139-156.

Indice dei nomi

- Abbott, H. Porter 233n
Abelson, Robert P. 206n
Aitken, Paul 53n
Alessandrino, Clemente 131n
Amann, Klaus 275n, 297n
Anshel, Anat 167n
Arcadi, Adam C. 80n, 160n
Archiloco 91
Aristotele 34n, 174, 234, 249
Arnobius 131n
Ascher, Robert 76n
Aunger, Robert 21n
- Bachtin, Michail 40 e n
Barham, Lawrence S. 222n
Barkow, Jerome H. 21n
Barrett, Justin L. 238n
Bartalesi, Lorenzo 282n
Barthes, Roland 272n
Bar-Yosef Mayer, Daniella E.
222n, 223n
Baudelaire, Charles 41
Baumgarten, Alexander G. 49 e n,
50, 51n, 243 e n
Beil, Ulrich Johannes 298n
Belt, Thomas 59 e n
Benjamin, Walter 58 e n, 247
Benthien, Claudia 73n
Berlyne, Dennis E. 50n, 52n, 53 e n
Blacking, John 158n
Bodmer, Walter 59n, 60n, 70n
Boesch, Christophe 214n
Bolos, Michael 225n
Bonacchi, Silvia 287n, 290n, 295n
Borbolla, Rúbín de la 67n
- Bourdieu, Pierre 136 e n, 137, 177
e n, 278
Bouzouggar, Abdeljalil 222n
Boyd, Robert 21n
Boyd, Brian 176n
Boyer, Pascal 238n
Bråten, Stein 83n, 335n
Bredenkamp, Horst 40 e n, 42n
Brehm, Alfred Edmund 285n
Brewer, William F. 206n
Brown, Steven 113n, 175n
Bryant, Gregory A. 127n, 160 e n,
162n, 163n, 164 e n
Burke, Edmund 29, 32, 33n, 52 e
n, 58 e n, 142 e n, 176 e n
Buss, David M. 61n, 139n
Bygren, Lars 269n
- Carroll, Joseph 233n
Carus J., Victor 7n
Catchpole, Clive K. 127n
Caterall, James S. 259n
Cavalli Sforza, Luigi Luca 21n
Cervantes, Miguel de 207
Cheney, Dorothy L. 76n
Chomsky, Noam 228
Coe, Kathryn 67n, 68n
Cohen, Laurent 16n, 214n
Coleridge, Samuel Taylor 176 e n,
293
Comerford, Boyes 258n
Conard, Nicholas J. 64n, 67n, 178
e n, 179, 223n, 225n
Cooper, Monica 259n, 261 e n
Coote, Jeremy 173 n

- Corino, Karl 275n
 Cosmides, Leda 21n, 198n, 200n
 Cronin, Helena 45n, 48n
 Culham, Jody C. 214n
 d'Errico, Francesco 222n
- Dahl-Arnold, Henning 5
 Damerius, Laura 5,
 Darwin, George H. 44, 45n
 Dawkins, Richard 24 e n, 132 e n,
 148 e n, 149, 151, 153, 156, 157,
 159n, 164, 165, 171n, 184n
 Deasy, Richard J. 261n
 Dehaene, Stanislas 16n, 214n
 Dempster, Douglas 151n
 Descartes, René 205 e n
 di Maio, Davide 276n
 Dingwell, Eric J. 67n
 Dissanayake, Ellen 83n, 87 e n,
 150n, 170 e n, 171 e n, 174 e n,
 175n, 178n, 234 e n, 247
 Dixson, Barnaby J. 56n
 Doflein, Franz Theodor 284n
 Donald, Merlin 221n, 249n
 Düker, Bendix 5
 Dunbar Robin 23 e n, 82 e n, 83
 e n, 173n, 174n, 180n, 214n,
 215n, 223n, 224 e n, 249n
 Dunn, Michael 24n
 Durkheim, Émile 180 e n
 Dutton, Dennis 87n, 120n, 133n,
 143n, 187n, 216n, 234n
- Eberhard, William G. 48n, 58n
 Eibl, Karl 24n, 38n, 175n, 200n
 Eibl-Eibesfeldt, Irenäus 175n
 Eisner, Elliot W. 258n
 Ekardt, Philip 5
 Ekman, Paul 104n
- Elowson, A. Margaret 247n
 Esiodo 28n, 58 e n
 Etcoff, Nancy 56n
- Fagen, Robert M. 197n
 Falk, Dean 75n, 84n, 150n
 Fanta, Walter 275n
 Fechner, Gustav Th. 33n, 36n, 49 e
 n, 52 e n, 207 e n
 Feldman, Marcus W. 20n, 21n, 22n
 Feuk, Lars 15n
 Fiorentini, Paola 7n, 280n, 301
 Fisher, Ronald A. 34 e n, 35, 163
 e n
 Fisher, Simon 15n
 Fitch, W. Tecumseh 17n, 25n, 76n,
 77n, 79n, 81n, 82n, 88n, 89n,
 112n, 121 e n, 227n
 Floss, Harald 223n
 Fodor, Jerry A. 249n
 Fredrickson, Barbara L. 206n, 270n
 Freedman, Walter 158n, 175n
 Freud, Sigmund 29, 39, 71-73, 106,
 145, 174 e n, 201 e n, 246, 247
 Frijda, Nico H. 205n
 Fritz, Thomas 84n
 Fritzsche, Bettina 129n
- Gamper, Michael 298n
 Gangestad, Steven W. 61n, 139n
 Gans, Eric 173n, 182n
 Gat, Azar 95n
 Gehlen, Arnold 51n, 106 e n, 107n
 Geissmann, Thomas 77n, 79n,
 81n, 160 e n, 175n
 Gell, Alfred 213n
 Giora, Rachel 34n, 119n
 Girard, René 173n
 Glass, Bentley 70n

- Goethe, Johann Wolfgang 28n, 58n, 129, 130 e n, 144,
Gorgia 115 e n, 244
Gottschall, Jonathan 233n
Gould, Stephen Jay 17 e n, 18n, 20n
Gould, Carol G. 36n, 58n
Gould, James L. 36n, 58n
Grafen, Alan 48n
Groos, Karl 293 e n, 294
- Haesler, Sebastian 16n, 75n
Hagen, Edward H. 82n, 96n, 108n, 127n, 160-164
Haidle, Miriam N. 220n, 222n
Hall, Michelle L. 148n
Hamilton, William D. 61n, 141n
Hammerstein, Peter 160 e n, 161, 162n, 164 e n
Hansen, Brian 245n
Hauser, Marc 81n, 84n, 150n
Hayles, N. Katherine 50n
Heath, Chip 167n
Hegel, Georg Friedrich Wilhelm 231
Helmholtz, Hermann von 54
Hendrix, Jimi 127
Herder, Johann Gottfried 63n, 113 e n, 114
Hesse, Richard 284n
Hetland, Lois 261n
Hirschfeld, Lawrence A. 233n
Hockett, Charles F. 76n
Hoffmann, E.T.A. 42
Hogarth, William 42n
Hovers, Erella 64n, 225n
Humboldt, Alexander von 35, 36, 44, 45, 297
Hume, David 104n
Humphrey, Nicholas 215n
Hunter, Patrick G. 105n
Huron, David 167n
Hutsler, Jeffrey J. 15n, 84n
- Igino 128n
Irons, William 166n
- Jacobs, Arthur 116, 117n, 241n
Jacobsen, Thomas 29n
Jagger, Mick 127
Jakobson, Roman 13n, 241 e n
Janik, Vincent M. 80n
Joyce, Robert 244n
Jürgens, Uwe 75n
Juslin, Patrik N. 84n, 153 e n, 154 e n
Justus, Timothy 15n, 84n
- Kant, Immanuel 11, 12, 30n, 33n, 37-40, 42n, 102, 117 e n, 172 e n, 196 e n, 197, 202-209, 232, 238, 244 e n, 254, 256, 269, 270 e n, 272, 273, 297
Kappert, Hans 297n
Kenyon, Sarah J. 56n
Kipper, David A. 167n
Kirschner, Sebastian 19n, 80n, 108n, 164n, 167 e n, 187n
Kittler, Ralf 70n
Kivy, Peter 108n,
Knight, Chris 123n, 159n
Koelsch, Stefan 114n
Köhler, Wolfgang 294, 295 e n
Kohn, Marek 217n
Kölbl, Stefanie 67n, 219n
Koppenfels, Martin von 116n
Kotz, Sonja 116n
Krebs, John R. 148 e n, 149, 153, 156, 157, 159n, 164, 165

- Kretschmer, Ernst 287 e n
 Kristeva, Julia 247
 Kubovy, Michael 207n
 Kummer, Hans 215n
 Kumschick, Irina Rosa 264n
- Lai, Cecilia S. L. 15n
 Laland, Kevin N. 20n
 Lande, Russell 48n, 57n, 58n, 139n
 Lange, Konrad 294 e n
 Langer, Susanne K. 247
 Langlois, Judith H. 30n, 34n
 Langmore, Naomi E. 88n
 Laukka, Petri 153-155
 Leinonen, Lea 84n, 153n
 Leitão, Albertine 50n
 Lethmate, Jürgen 214n
 Levinson, Stephen C. 20n, 24n,
 227n
 Lévy-Bruhl, Lucien 287, 288n, 290,
 291n
 Lewis, Christine 56n
 Lewontin, Richard C. 17n
 Liebal, Katja 5
 Lillard, Angeline 200n
 Linne, Sigvald 67n
 Locke, John 104n
 Lorenz, Konrad 106
 Louise-Reid, Ivan 258n
 Low, Bobbi S. 67n, 139n
 Löw, Reinhard 45n, 270n
 Lubrich, Oliver 117n
- MacDermot, Kay D. 15n
 Mace, Ruth 24n
 Marchesoni, Claudia 284n
 Marcus, Gary 15n
 Marler, Peter R. 77n, 105n, 247n
 Martindale, Colin 33n, 53n
- Martinelli, Dario 199n, 204n
 Marx, Karl 174
 Mathy, Dietrich 50n
 McDermott, Josh 84n, 150n
 McNeill, William 158n, 167n
 McPherron, Shannon P. 215n
 Mellars, Paul 223n
 Meltzoff, Andrew N. 210n
 Merker, Björn 175n
 Migliucci, Mario 7n, 280n, 301
 Miller, Geoffrey 34n, 36n, 48n, 86
 e n, 127 e n, 132, 134n, 169n,
 186n, 217n
 Mitani, John C. 158n
 Mithen, Steven 82n, 83n, 112n,
 148n, 157n, 175n, 187n, 214n,
 216n, 217n, 249n, 262n, 270n
 Modigliani, Amedeo 127
 Molino, Jean 175n, 229n
 Montagna, William 56n
 Montalenti, Giuseppe 7n, 280n, 301
 Moore, Kathleen 33n
 Moretti, Franco 24n
 Moritz, Karl Philipp 62 e n
 Morris, Desmond 56n, 63, 198n,
 250n
 Mothersbaugh, David L. 119n
 Müller-Lyer, Carl Franz 285 e n,
 286 e n, 295n
 Müller-Sievers, Helmut 45n, 270n
 Münte, Thomas F. 262n, 263n
- Nakamura, Glenn V. 206n
 Neumann, Carl W. 7n
 Neumann, Eckhardt 174n, 200n,
 249n
 Nietzsche, Friedrich 246
 Nottebohm, Fernando 204n
 Novalis (Georg Friedrich Philipp

- Freiherr von Hardenberg) 247
 Nyhof, Melanie A. 238n
- Obama, Barack 117
 Odling-Smee, F. John 20n, 21n,
 22n, 23n
 Oesterle, Günter 41n
 Orazio 95n, 132n
 Ovidio 128 e n, 131 e n
 Owen, Jones 40
 Owens, Ian P. 88n
- Pagel, Mark 59n, 60n, 70n
 Panksepp, Jaak 197n
 Patel, Aniruddh D. 262 e n, 114n
 Peer, Willie van 119n
 Peirce, Charles Sanders 229
 Perrett, David I. 34n
 Peter, Nina 5
 Peterson, Dale 95n, 152n, 188n
 Petrie, Marion 88n
 Picasso, Pablo 127
 Pika, Simone 80n
 Pindaro 28n
 Pinker, Steven 24n, 169n, 233n
 Pirro, Maurizio 289n
 Platone 28n, 29, 39, 118 e n, 130,
 132 e n, 145, 195, 197
 Poe, Edgar Allen 41
 Pöppel, Ernst 116n
 Portmann, Adolf 106
 Power, Camilla 123n, 238n
- Queiroz do Amaral, Lia 59n
 Quintilliano 63
- Ramachandran, Vilayanur 44 e n,
 53n
 Ramble, Charles 238n
- Rantala, Markus J. 59n, 70n
 Rebora, Alfredo 56n, 59n
 Reimbold, Ernst T. 74n
 Rensch, Bernhard 36n, 52n, 198 e
 n, 250n
 Richerson, Peter J. 21n
 Richman, Bruce 81n, 175n, 229n
 Richter, Johann (Jean) Paul
 Friedrich 102
 Riebel, Katharina 88n
 Rimé, Bernard 92n
 Ritter, Johann W. 132n
 Roederer, Juan G. 167n
 Roemer, Theodor 297n
 Rogers, Spencer L. 67n
 Romero, Molina 67n
 Rothenberg, David 28n, 50n, 74n,
 76n
 Rubinstein, Arthur 133
 Rudolf, Wilhem 297n
 Ryan, Michael J. 36n
- Saffo 91, 218
 Sahakian, William S. 104n
 Salgaro, Massimo 289n, 293n
 Sander, David 98n
 Saussure, Ferdinand de 231
 Schaik, Carel P. van 214n
 Scharff, Constance 5, 16n, 75n
 Schellenberg, E. Glenn 104n, 259n
 Scherer, Klaus R. 39n, 98
 Schiller, Friedrich 256, 297
 Schlaug, Gottfried 262n
 Schlegel, Friedrich 41
 Schmücker, Reinold 37n
 Schögler, Ben 167n
 Schopenhauer, Arthur 102
 Schraml, Wolfgang 281n, 284n
 Schrenk, Friedemann 82n

- Schrott, Raoul 241n
 Scruton, Roger 103n, 156n
 Seyfarth, Robert M. 76n
 Shakespeare, William 96, 297
 Shelton, Anthony 173n
 Simmel, Georg 189 e n
 Skamel, Uta 48n
 Slater, Peter J. 50n, 309n
 Smith, John Maynard 48n
 Smithrim, Katherine 259n
 Snowdon, Charles T. 247n
 Solomon, Richard L. 203n
 Sosis, Richard 166n
 Spencer, Herbert 45 e n, 91 e n, 97n, 99-102, 104n, 106, 155, 156, 218, 219 e n, 279, 280 e n, 281n, 302
 Sperber, Dan 233n
 Sprengel, Peter 279n
 Standley, Jayne 262n, 270n
 Steen, Francis 256n
 Steimel, Michael 6
 Steinig, Wolfgang 86n, 123n
 Stern, Daniel 247
 Stern, William 289, 290 e n, 293n, 294n
 Sterne, Lawrence 41, 42
 Storey, Robert 198n
 Stumpf, Carl 97n, 108
 Sugiyama, Michelle S. 233n, 245n
 Symons, Donald 61n

 Tattersall, Ian 64n, 224n, 226n
 Tedesco, Salvatore 276n
 Thornhill, Randy 61n
 Tieck, Ludwig 42
 Tiggemann, Marika 56n
 Tigges, Margarete 36n
 Tinbergen, Nikolaas 25 e n

 Todd, Peter 50n
 Toerien, Merran 56n
 Tomasello, Michael 19n, 22n, 80n, 108n, 164n, 167 e n, 184n, 187n, 227n
 Tooby, John 21n, 198n, 200n
 Trehub, Sandra E. 84n, 150n, 175n
 Trevarthen, Colwyn 167n, 247
 Trivers, Robert L. 139n, 245n
 Turner, Frederick 53n, 116n
 Turner, Mark 229n, 233n, 236 e n
 Turner, Victor 233n

 Unyk, Anna M. 84n, 150n
 Uptis, Rena 259n

 Valyear, Kenneth F. 214n
 Vanhaeren, Marian 222n
 Veblen, Thorstein 136 e n
 Voegelin, Erich 296n, 297n
 Volland, Eckart 135n
 Voss, Julia 45n
 Vrba, Elisabeth S. 17 e n, 18n, 20n

 Waal, Frans B. de 152n
 Wagner, Karl 298n
 Wallace, Alfred Russel 23
 Washburn, Sherwood L. 216 e n
 Watts, Ian 64n, 222n, 225n, 226n
 Wegner, K. Mathias 61n
 Werkmeister, Sven 284n, 289n
 Werner, Gregory M. 50n
 Whissel, Cynthia 235n
 Wickler, Wolfgang 55n
 Wilkinson, Sue 56n
 Wilson, Edward O. 18n, 24n, 168n, 174n, 188n, 216n, 227n, 238n, 240n, 243 e n, 245n
 Wilson, David S. 171n, 233n

- Wiltermuth, Scott S. 167n
Winkielman, Piotr 33n
Winner, Ellen 259n, 261 e n
Woody, Allen 207
Wrangham, Richard W. 95n, 152n,
188n
Wray, Alison 228n
Zahavi, Amotz 48n, 61n, 78n, 123
e n, 124, 148, 162, 163
Zahavi, Avishag 48n, 61n, 78n,
123 e n
Zeki, Semir 54n, 242n
Zenobi, Luca 289n
Zentner, Marcel 98 e n, 156n
Zivotovsky, Lev A. 21n, 22n
Zilhão, João 64n, 222n, 224n, 225n
Zuckert, Rachel 45n, 270n
Zuk, Marlene 61n
Zwaan, Rolf A. 30n

Indice

Prefazione all'edizione italiana	5
Introduzione	7
I. Corteggiamento, competizione, scelta: il modello competitivo delle arti di Darwin	29
II. Il modello opposto: le arti come agenti di cooperazione e coesione sociale	147
III. Il corteggiamento sessuale, il gioco, la tecnologia e i simboli: i quattro vettori evolutivi delle arti	191
IV. Le pratiche estetiche autoreferenziali	255
Postfazione di Massimo Salgaro	275
Bibliografia	305
Indice dei nomi	343

La musa critica

1. ALEXANDRU NICULESCU, *L'altra latinità. Storia linguistica del romeno tra Oriente e Occidente*. A cura di Alvaro Barbieri, Dan Octavian Cepraga, Roberto Scagno 2007.
2. JEAN-CHRISTOPHE CAVALLIN, *Verlaine et son mètre (lectures)*. Suivi d'un essai de Vincent Vivès. *La règle du jeu*, 2007.
3. ANDREI OIȘTEANU, *Il diluvio, il drago e il labirinto. Studi di magia e mitologia europea comparata*. A cura di Dan O. Cepraga e Maria Bulei, 2008.
4. OSWALD WIENER, *Saggi sulla letteratura*. Traduzione e postfazione di Massimo Salgaro 2008.
5. RAFFAELLA BERTAZZOLI, *Intrecci foscoliani. Tra sacro e profano*, 2008.
6. TOBIA ZANON, *La Musa del traduttore. Traduzioni settecentesche dei tragici classici francesi*, 2009.
7. MARÍA JESÚS LACARRA, *Saggi sulla narrativa breve castigliana medievale*, a cura di Gaetano Lalomia, 2010.
8. BENEDETTA ZACCARELLO, «Piccoli poemi astratti»: *i Cahiers come progetto filosofico*, 2010.
9. SARA ARENA, *La poesia dell'oggetto nell'opera di Guillevic*, con una prefazione di Fabio Scotto, 2011.
10. *Écrire dans la langue de l'autre*. A cura di Anna Maria Babbi, 2011.
11. MICHELANGELO ZACCARELLO, *Alcune questioni di metodo nella critica dei testi volgari*, 2012.
12. «Ti maledico, o mia beltà». Saggi sui libretti d'opera in ricordo di Emanuela Scarpa, 2012.
13. DMITRIJ MEREŽKOVSKIJ, *Gogol' e il diavolo. Studio*. Traduzione e postfazione di Cinzia De Lotto, 2012.