

## Note & Recensioni

### Volumi

**C. Vassallo**, *La dimensione estetica nel pensiero di Plotino. Proposte per una nuova lettura dei trattati Sul bello e Sul bello intelligibile* [Silvia Ferretti, p. 282] • **G. Gurisatti**, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin* [Silvia Ferretti, 284] • **J. Balzer, L. Wiesing**, *Outcault. Die Erfindung des Comic* [Mariagrazia Portera, p. 287] • **E.W. Straus**, *Il vivente umano e la follia. Studio sui fondamenti della psichiatria* [Michele Gardini, p. 290] • **G. Böhme**, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione* [Alessia Ruco, p. 292] • **T. Andina**, *Arthur Danto: un filosofo pop* [Elisa Caldarola, p. 295] • **C. Abell, K. Bantinaki** (eds.), *Philosophical Perspectives on Depiction* [Elisa Caldarola, p. 298]

### Convegni

“**Gérard Genette’s Aesthetic Thought**”, Université de Rennes, 25-27 novembre 2010 [Sandrine Darsel, p. 302] • “**Carattere e stile**”, Istituto per gli Studi Filosofici di Napoli, 15 dicembre 2010 [Assunta Carotenuto, p. 303]

### Autopresentazioni

**S. Halliwell**, *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus* [p. 306]

Volumi

**Christian Vassallo, *La dimensione estetica nel pensiero di Plotino. Proposte per una nuova lettura dei trattati Sul bello e Sul bello intelligibile*, Giannini editore, Napoli 2009, pp. 275**

Christian Vassallo è un giovane studioso di filosofia antica che si avventura nei territori impervi del linguaggio di Plotino, soprattutto impervi quando si tratti del tema del bello. Perché qui ci si addentra nella contaminazione tra corpo e anima, tra sensibile e intelligibile, tra la molteplicità reale, quella delle idee e l'Uno, e davvero il pensiero neoplatonico si discosta da tutto quel che appena riusciamo a captare di Platone e di Aristotele, per rinnovarne il significato e gli orizzonti.

Vassallo costruisce tutta la sua interpretazione di Plotino con la volontà di rafforzare nello studioso e nel lettore la persuasione che esista e sia fondamentale nel filosofo tardo-antico quella dimensione di sentimento, di pathos, di scelta espressiva e di vincolo dell'anima con la conoscenza del corpo e della mente, che si può definire estetica.

L'autore fa riferimento direttamente ai testi confrontandoli, traslitterando e richiamandosi a molteplici versioni storiche, ma quello che sembra un commentario si struttura piuttosto tematicamente, aprendosi di continuo, con qualche emozione e qualche rischio, ad excursus su altri temi delle *Enneadi*, o su alcuni lemmi della filosofia classica che nei secoli e nelle esperienze diverse hanno acquisito una diversa intonazione, oppure per mettere in guardia i lettori moderni dalla tentazione di sollecitazioni moderne, kantiane ad esempio, soprattutto per quel che riguarda il discorso sul sublime. Con altrettanta acribia e senso critico torna sul dibattuto legame con Platone e Aristotele, e sull'effettiva lettura che Plotino fece di Eraclito e dei presocratici.

Le fonti bibliografiche ne escono talvolta beffate, talvolta confermate. Vassallo conosce l'ampia produzione critica su Plotino e le sue fonti, ma ne fa un uso insieme limitato e libero: ricorre infatti volentieri alle origini degli studi sistematici fatti in Europa su questo pensatore singolare e un po' nascosto, benché fondamentale per gli sviluppi dell'estetica, come ben videro Cassirer e al suo seguito immediato Panofsky, autori che vengono ripetutamente citati anche con qualche competenza di distanza storica. Ma altre fonti urgono, e sono gli *Entretiens* di Ginevra, alcuni dei grandi iniziatori degli studi neoplatonici, come Richard Harder, Paul Henry, Charles Puech, gli scritti ancora pieni di sorprese di Vincenzo Cilento, e altri autori che affondano le radici nel primo Novecento, per non dire nel secolo XIX. Così abbiamo ancora citate, e solo appena riviste, traduzioni dei dialoghi di Platone di Guido Calogero, accanto a quelle recentissime del giovane Fronterotta.

È una scelta di quegli spunti che sono rimasti validi nell'interpretazione di un pensatore che altrimenti con fatica si riesce a districare dalle sue fonti e che esige soprattutto una varietà di competenze e interessi culturali e teorici nella tarda antichità. Infatti tra i primi studiosi di Plotino molti ci hanno insegnato che bisogna imporre al pensiero sul passato una notevole carica di prudenza e insieme un senso profondo dell'innovazione, della trasformazione dei tempi storici e di

un personale sentimento della contemporaneità. La filosofia di Plotino si basa su una terminologia apparentemente ambigua, metaforica, doppia: eppure il pensiero è forte, univoco e deciso è la posizione del suo fondatore, capace di abbracciare similitudini e opposti nella potenza dell'Uno e insieme calare quest'ultima nella differenziazione poetica e nella trasparenza intellettuale.

Se Vassallo appare spesso contorto nelle troppe sollecitazioni all'allargamento dell'indagine, che generano note abnormi, sovrapposte a un testo che procede senza fare una piega, egli si stacca tuttavia dalla pedanteria del commentario, proponendo alla considerazione filosofica alcuni temi centrali del pensiero plotiniano del bello e facendo ruotare attorno ad essi i testi delle *Enneadi*: come dice lui, facendo parlare i trattati stessi, ordinati e pubblicati da Porfirio.

Così l'entrata nel trattato I.6 va dritta al cuore del problema, quello della simmetria, per avvertirci che Plotino non nega che la bellezza consista anche nella simmetria, ma per suddividere e ripartire la terminologia sull'idea del bello, sulla bellezza che si trasmette ai vari piani dell'essere e su ciò che è sensibilmente bello, e riscattare una rivoluzionaria idea plotiniana di simmetria, qualitativa e non quantitativa. Abbiamo già accennato a un altro equivoco che viene dall'inizio messo in chiaro, quello del rapporto di Plotino col sublime, anacronistico per Vassallo, come temeraria risulta essere l'idea tentata da estetologi del nostro tempo di interpretare l'Uno come Nulla. Meno attenta e troppo insistita ci appare invece la continua interferenza nel pensiero estetico di temi etici, che non ci sembra sempre così evidente nel pensiero di Plotino. L'intervento dell'etica usata talvolta per spiegare la gnoseologia o l'ontologia presenta già in Platone notevoli problemi, pur avendo in quest'ultimo almeno un riscontro nel suo grande interesse alla politica.

Vassallo, come un maturo ed esperto lettore di testi filosofici, ci spiega le difficoltà del lessico plotiniano e il modo per aggirarle o per comprenderne la portata intellettuale. Di seguito, mostrando un'ampia e duttile conoscenza dell'opera nella sua interezza, riconduce inevitabilmente il tema del bello alla polemica antignostica, almeno per quel che riguarda il secondo trattato, quello V.8 sul bello intelligibile e quindi sulla questione fondamentale della zona originaria di provenienza del bello, l'anima guidata e ispirata dall'intelletto divino, quindi purificata. Ma non si creda che *katarsis* e purificazione siano indizio di un allontanamento dal sensibile e dal corporeo, che indichino un *chorismos*, una separazione tra sensibile e intelligibile. Questo non è possibile in Plotino, per il quale ogni grado di realtà è pervaso di Uno e Bene e solo colui che si pone alla sua ricerca intellettuale può vederlo come lo vede sempre l'artista: in sé totalmente bello.

La novità dello studio di Vassallo e la sua importanza nella storia delle interpretazioni del neoplatonismo si delinea in questa enfasi posta sul non abbandono del sensibile e soprattutto della sfera emozionale e passionale nella ascesi verso il bello in sé. Plotino non ritiene che l'anima si debba staccare dal corpo e dalla visione sensibile per toccare il mondo delle idee e quindi la bellezza trasparente, semplice e unica di quel regno che conduce d'un tratto all'Uno. È, dice Vassallo, una pura astrazione intellettuale che si richiede all'anima e al pensiero umano, tanto è vero che, a differenza di Platone, alta è la considerazione che Plotino ha della possibilità artistica ed estetica di forgiare cose belle, belle apparenze composte di materia. Sulla scorta della sua meditazione sul *Simposio*, ma con diversa consapevolezza e tornando molte volte sul tema, Plotino esalta le emozioni e le passioni corporee che segnano l'accesso al bello in ognuna delle sue fasi,

dalla più materiale (ma certo mai priva di forma!) a quelle via via superiori nella ascesi mai dimentica alla semplicità del Bello. Naturalmente largo spazio è dedicato al tema della cooriginarietà di Bene e Bello, in discussione con Rist e in sintonia con quel grande interprete che non ha mai cessato di essere Émile Bréhier, giustamente richiamato spesso nel libro.

Il discorso sulla simmetria e sulle innovazioni che Plotino ha portato a questo concetto si avventura poi nella questione dell'armonia, che della simmetria è legge interna. E qui abbiamo uno degli excursus più interessanti, quello su Eraclito come fonte privilegiata di Plotino, anche se a un certo punto l'autore ci mette in guardia contro i pericoli e le insidie della *Quellenforschung* e della perdita di vista, a causa di essa, della consequenzialità del pensiero, della sua continuità interrogativa e asseverativa, che Plotino esercitava in aula e in se stesso.

Sul tema di un'estetica corporea in Plotino Vassallo non ha dubbi, e così si istituiscono i nuovi confini dell'arte e la missione dell'artista: un punto di vista che vorremmo dire un po' troppo ripiegato questa volta sulla lettura di Panofsky, di cui talvolta sembra che il nostro giovane autore voglia essere l'erede, in quell'intuizione certo geniale di una vicenda storica dell'estetica sorta proprio in ambienti postplatonici e in contraddizione con la dottrina delle idee di Platone.

Ma Vassallo è sicuramente persuasivo quando ci dice che l'anima non si distacca dal corpo ma reinterpretata le apparenze sensoriali alla luce di una consapevolezza intellettuale più alta: in un universo di immagini come quello di Plotino il sensibile e l'intelligibile appartengono allo stesso sfondo mentale e creativo di forme.

Il terzo capitolo del libro è dedicato al trattato della quinta *Enneade* sul bello intelligibile e siamo in piena crisi antignostica, in un ribadire i valori del mondo sensibile che per Plotino è vitale proprio in quanto si può esprimere così la contrarietà di questo pensatore a qualunque idea di conoscenza privilegiata del mondo delle idee. Un altro lungo excursus riguarda il punto che Vassallo cerca di fare sull'estetica di Platone, tra *Sofista*, *Fedro* e *Repubblica*.

Abbiamo detto quello che stilisticamente e teoreticamente è innovativo nel libro di Vassallo, e che lo rende strumento prezioso per accostare questo filosofo. Più tempo dovremmo avere per ripensare i concetti e le idee, come Plotino stesso invita a fare, raccomandandoci una sorta di *continuum* della riflessione, che non disconosce i compiti del presente e del quotidiano, ma che assicura una coerenza identitaria alle occupazioni, alle parole e alle domande del filosofo.

Silvia Ferretti

**Giovanni Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 384**

In *Costellazioni* Gurisatti ingaggia un confronto con i principali temi del pensiero di Benjamin spingendosi a seguirne le origini e gli effetti almeno fino al punto che ritiene gli sia consentito dalla distanza storica e dai problemi dialettici dell'inattualità. Individuando il «carattere come struttura portante fisiognomica» dell'opera, ne supera l'apparente frammentarietà, e ne trae il distac-

co dei modi e dei tempi del pensare rispetto alle categorie della filosofia tradizionale, per definire l'ampliamento benjaminiano del campo riservato finora alla filosofia da parte della cultura.

La costellazione in cui si muove la tessitura logica del tentativo di Gurisatti – in un andare e tornare ancora, in uno scendere e risalire – è rappresentata dall'intersezione che l'indagine critica compie incessantemente fra tre opere centrali di Benjamin, il *Dramma barocco*, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica*, il *Passagenwerk*, sentite come i «poli» del suo percorso teorico-storico. I temi sono dunque l'idea del tragico, l'arte e la tecnica, l'esame dei simboli e dei segni delle discontinuità della storia e una reinterpretazione del rapporto che il moderno intrattiene con l'epoca e la società. L'autore ci suggerisce nell'Introduzione che lo scopo è di mettere in forte rilievo, in un serrato riferimento ai testi, nella capacità riflessiva di Benjamin e nella sua critica della contemporaneità, l'emergere di un'«estetica benjaminiana della storia». Essa resta incastonata a illuminare l'epoca e insieme ci guida alla necessità di trovare strade e modi nuovi per pensare gli ultimi secoli di civiltà, e in particolare questo nostro tempo.

Delle due parti in cui si suddivide il libro, la prima è dedicata a ognuna delle tre opere polari della costellazione, la seconda ai tre temi fondamentali del confronto critico di Benjamin col suo tempo, e quindi al rapporto con Spengler sulla storia tra catastrofe e redenzione, a quello con Heidegger sull'evento dell'opera d'arte nel tempo e nell'era della tecnologia, a quello con Jünger sulla tecnica moderna e sul binomio anarchia/guerra. Vi è infine una Conclusione molto densa in cui Gurisatti si riporta nel presente e torna al concetto di attuale e inattuale che gli sta a cuore. Qui trova posto il tema della storia-spettacolo, la cui traccia è individuata attraverso Nietzsche e Benjamin in Foucault e Debord, e si riprendono motivi più volte affrontati nel libro quali la falsa coscienza del tempo e la memoria autentica, il montaggio nel linguaggio poetico ma anche nell'arte figurativa, l'assenza storica nel moderno, e infine il carattere fisiognomico del pensiero della storia di Benjamin. Qui si traggono le fila del lungo itinerario e della nostra possibilità di percorrerlo con Benjamin ma solo fino a un certo punto, fino al momento della discontinuità, quando la sua inattualità si mostra nel tramonto del tempo della costellazione e dell'esperienza della storia, lasciandoci la possibilità di indagare in una del tutto nuova e inattesa «tecnologia della storia», vestendo però i panni di uno storico che sia anche astrologo.

Il capitolo della prima parte sul *Dramma barocco* apre la questione del rapporto antitetico per Benjamin tra allegoria e simbolo, uno dei temi conduttori di tutto il saggio, e di conseguenza apre il discorso su verità e falsità, su senso significativo e segno puramente comunicativo e sulla teoria benjaminiana dell'idea e della realtà. Riconducendo queste teorie all'insegnamento di Scholem e negandone con una certa insistenza l'aggancio a Platone, Gurisatti giunge subito all'identificazione di uno dei due strumenti di comprensione, che consiste nella «dinamica nichilistico-messianica» con cui l'origine del linguaggio e il suo riferimento al reale vengono afferrati, così come poi verrà afferrata dall'autore, attraverso la stessa formula, l'essenza dell'opera d'arte e insieme la natura della tecnica. L'altro strumento e *Leitmotiv*, che accompagna ogni volta la definizione di una posizione teorica di Benjamin, è la parte «materialistico-dialettica» della costellazione. Presto Benjamin si libera infatti – secondo l'autore – dal rapporto tra idea e fenomeno di matrice platonica, per il recupero consapevole della tradizione cabbalistica. Lo stesso giudizio di non pla-

tonismo di Benjamin torna tutte le volte che ci si accosta nell'esegesi delle opere al tema della rimemorazione e della contemplazione. Questa risoluta presa di posizione dell'autore ha un riscontro forse nella sua ansia di rappresentarci lo stacco decisivo di Benjamin dalla tradizione filosofica e dal comune sguardo sulla storia, soprattutto di matrice positivistica o unilateralmente nichilista, per evidenziarne la novità e modernità rispetto ai contemporanei, Spengler, Heidegger e Jünger, che da queste pagine risultano, soprattutto i primi due, sostanzialmente ripiegati sul passato. Come questa, altre tesi interpretative di Gurisatti si prestano a una discussione ampia e interessante per la quale qui non c'è posto. Mi limito a segnalarne alcune che intersecano in modo ricorrente l'andamento dell'esposizione critica, secondo lo stile costruito dall'autore.

L'allegoria come risultato della distruzione del linguaggio, come culto delle rovine e come forma assunta dalla catastrofe, che nell'oggetto del dramma è rappresentazione della vita stessa dell'epoca, diventa via via la contrapposizione voluta in tempi diversi al classicismo, e poi, nell'opposizione al simbolo e al nome, una delle prospettive dialettiche attraverso cui guardare il mondo moderno e la tecnica. Questa distinzione forte tra simbolico e allegorico è anche uno strumento di comprensione della vicinanza e insieme lontananza delle epoche storiche ed è il centro della scelta di Benjamin per le avanguardie, coraggiose nel taglio netto con la tradizione, piuttosto che con le forme d'arte ripiegate sull'imitazione del già visto, come lo *Jugendstil* e l'*Art Nouveau*. Progressivo e regressivo sono giudizi che coinvolgono non solo la scelta filologica di lettura di ciò che è storico, ma anche l'emergenza del momento politico vissuto.

Alcune di queste scelte, necessarie in Benjamin, si risolvono, credo, in una certa forzatura dei termini in Gurisatti. Ad esempio, nel caso della contrapposizione a Heidegger, sulla traccia dei giudizi stessi espressi da Benjamin, e nella congiuntura temporale storica del *Kunstwerk* con l'*Origine dell'opera d'arte*, ci sembra esagerata la funzione regressiva dell'opera heideggeriana e in generale del suo autore rispetto alla prima. In particolare mi sembra che la contrapposizione si sarebbe dovuta presentare sottolineando con più forza il fatto che in Heidegger, a differenza che in Benjamin, simbolo e allegoria sono la stessa cosa, e per questo vi si celebra l'estaticità dell'evento storico che è l'opera d'arte. Vi è anche un uso eccessivo del termine «culto» a proposito di Heidegger: difficile, con tutta l'antipatia che si può provare per il personaggio e per alquante inflessioni del suo pensiero, poter ribadire che per Heidegger l'arte torni sempre ad essere culto. Riguardo a ciò si dovrebbe ripensare alle idee di Adorno in proposito (un autore del resto più volte evocato nel testo) e a ciò che di esse trapela nella conclusione della vicenda artistica di Adrian Leverkühn, quando Thomas Mann nel *Doktor Faustus*, in un atto regressivo ma, nel modo dialettico di Adorno e Benjamin, anche volto alla possibilità di un'arte nel futuro, si dice che essa dovrebbe tornare ad essere culto per superare gli abissi percorsi dall'umanità nella storia del Novecento. E così il ripetersi di una lettura della ricerca heideggeriana di un'ontologia dell'arte definita da Gurisatti come «estetologica», e la critica di un «feticismo della materia» in Heidegger sono tra i punti a mio avviso meno controllati di uno studio per il resto molto accurato e innovativo nell'esposizione e nel metodo.

Silvia Ferretti

**Jens Balzer, Lambert Wiesing, *Outcault. Die Erfindung des Comic*, Christian A. Bachmann Verlag, Bochum und Essen 2010, pp. 104**

Nelle loro ricostruzioni storiografiche, gli studiosi del fumetto sono pressoché unanimi nel riservare un ruolo di primo piano alla figura di Richard Felton Outcault, riconosciuto, col suo buffonesco personaggio *Yellow Kid* (1896), come «l'inventore» del *comic* moderno. Il volume di Balzer e Wiesing, terza pubblicazione all'interno della collana tedesca «Yellow. Schriften zur Comicforschung» espressamente dedicata dall'editore Bachmann all'estetica del fumetto, torna in modo acuto e originale sulla questione dell'«invenzione» del *comic*, con un intento che, a detta degli stessi autori, è fondativo e sistematico («intento di questo libro è procedere a uno schizzo – certamente solo il primo di tanti – di una teoria sistematica», p. 9).

Anzitutto, precisano gli studiosi, il fumetto a differenza della fotografia e del cinema – che gli sono più o meno contemporanee – non è il risultato di alcuna innovazione tecnica dirompente: gli strumenti necessari a far fumetti sono sempre esistiti (bastano un foglio, una matita e – non sempre – dei colori), sicché non è dalla data in cui si registra una certa «scoperta» che si può far cominciare la storia del *comic* (com'è invece con la macchina fotografica, per la fotografia, o con il proiettore dei fratelli Lumière per il cinema). Se non è dirimente guardare alla tecnica, bisogna allora volgersi all'esame delle condizioni storico-culturali: «il fumetto non si origina da nuove tecniche, bensì da nuove idee». È cioè l'imporsi, a livello culturale e concettuale, di un certo tipo di concezione dell'immagine e del rapporto tra immagine e testo che può spiegare la nascita del *comic* come forma d'arte. In questo processo di evoluzione concettuale, il ruolo di Outcault è di spicco, poiché proprio nelle sue pagine (non senza ripensamenti e «passi falsi», come ben mettono in luce i due autori) prendono piede i caratteri essenziali di quello che oggi noi riconosciamo come «fumetto». Outcault è dunque il padre del fumetto in questo senso: con lui, per effetto di una serie di condizioni storico-culturali favorevoli, comincia a definirsi l'essenza (l'«*eidos*») del *comic*. Risulta così chiarita la tensione fondamentale che anima tutto il volume di Balzer e Wiesing: in esso l'indagine storiografica sulla «paternità» del fumetto, e perciò sulla figura e l'opera di Outcault, si sposa con l'interesse teoretico alla definizione delle caratteristiche essenziali (propriamente «eidetiche», anche alla luce del ruolo importante che l'impostazione fenomenologica gioca nel testo) del fumetto qua talis, caratteristiche eidetiche che permangono come elementi di invarianza nell'immensa molteplicità, (solo) apparentemente disorganica, dei *comics* particolari. Tra ricostruzione storiografica e intento definitorio c'è un circolo: «la storia del fumetto si può scrivere in maniera sensata solo se si ha il coraggio di fornire una definizione di fumetto. O viceversa: solo se si concepisce il sorgere del fumetto come espressione di una peculiare situazione storico-culturale si può intendere in che cosa consista l'essenza del fumetto» (p. 9).

Il volume si articola in quattro saggi, ciascuno dei quali fruibile per sé ma che confluiscono tutti nell'argomentazione generale di cui si sono fornite sopra rapidamente le coordinate.

La figura e l'opera di Richard Felton Outcault risultano esaminate in particolare nel primo saggio, ricco di indicazioni circa la gestazione di *Yellow Kid*, il *Bambino Giallo*. Restando alla versione più tradizionale del «mito fondativo» del *comic*, *Yellow Kid* nasce come autentico (e primo) «per-

sonaggio da fumetto» il 25 ottobre 1896, sulle pagine dell'inserto domenicale del *The New York World* per cui Outcault lavorava. Ora, è vero che – come discusso ampiamente nel saggio numero quattro del volume – si possono addurre numerose evidenze di carattere storico-filologico a contrastare la tesi della nascita del primo fumetto nell'ottobre del 1896. Il punto tuttavia, per Balzer e Wiesing, non è questo. Quanto importa notare, infatti, è come con il *Yellow Kid* di Outcault emergano per la prima volta alcuni degli elementi essenziali del *comic*, inediti prima di allora.

Anzitutto, Outcault ha il merito di fare di *Yellow Kid* una figura riconoscibile, che permane identica a se stessa nel susseguirsi delle pubblicazioni settimanali dell'inserto. Mentre, prima di Outcault, era consueto che di settimana in settimana i vari personaggi delle strisce cambiassero radicalmente fisionomia, abbigliamento ecc., con il *Bambino Giallo* assistiamo al progressivo sedimentarsi dei tratti, dunque a un vero e proprio processo identitario. Ciò attraverso l'accorgimento dell'abbigliamento sgargiante (il camicione giallo acceso che cattura subito l'attenzione del lettore), l'isolamento della figura dal resto dei personaggi della striscia e la «caricaturizzazione» della sua fisionomia, che perde il riferimento «umano» per diventare sempre più parossistica, anti-mimetica. I lettori possono dunque cominciare ad «affezionarsi» al personaggio e ad attendere, di uscita in uscita, il racconto delle sue vicende (cosa che, ovviamente, non è priva di importanza per il marketing del giornale sulle cui pagine compare *Yellow Kid*).

Sempre di Outcault, poi, è il merito forse più importante: l'incrocio, la mistione – del tutto inediti – tra parola scritta e immagine. Tale mistione è il presupposto essenziale per l'«invenzione» del fumetto vero e proprio, cioè della nuvoletta di parole che è caratteristica essenziale del *comic* (la *Sprechblase*, «bolla di discorso», nella lingua tedesca).

Prima di Outcault, nelle illustrazioni dei giornali popolari il testo si accompagnava all'immagine solo mantenendo ben netta la differenza rispetto a essa (come didascalia a fondo immagine oppure come box esplicativo). All'interno delle illustrazioni di Outcault, invece, assistiamo a un proliferare di testi che si «appiccicano» ovunque, cioè utilizzano tutti i tipi di oggetto presenti all'interno dell'illustrazione come loro supporto: parole e frasi sono scritti sulle nuvole, sui muri delle case, sugli indumenti dei personaggi, su prati e pavimenti. Ciò risulta particolarmente evidente nelle prime versioni del fumetto di Outcault e, in seguito, nei lavori del suo successore Luks.

Balzer e Wiesing si chiedono, nel loro studio, quali possano essere state le condizioni storico-culturali per un fenomeno del genere, cioè per il venir meno della netta separazione – di plurisecolare tradizione – tra immagine e parola e per la loro conseguente mistione. Tornano qui le riflessioni di Walter Benjamin, in particolare ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* e nel *Passagen-Werk*. In essi, Benjamin indaga la «percezione distratta» del *flâneur* della metropoli, nuova figura di «passeggiatore solitario» continuamente esposto a stimoli sensoriali visivi, uditivi, olfattivi e a una vera e propria «tempesta» di parole che, soprattutto in forma di *réclame* pubblicitaria, si insinua ovunque. È proprio di questa «ipertrofia» di discorsi, così peculiare del *milieu* metropolitano tardo ottocentesco, che si fa specchio il *comic*: meglio, è quest'ipertrofia che consente l'emergere del *comic* come forma inedita di collegamento tra testo e immagine.



Ma considerare quest'inedito intreccio di parole e immagini non basta. È infatti la concezione stessa dell'immagine a doversi modificare (ancor più a monte dei rapporti tra essa e il testo), per spianare la strada al *comic*. Secondo i due autori, infatti, il fumetto nasce quando all'idea dell'immagine come rappresentazione simbolica si sostituisce un'idea di essa come «tecnica per la produzione di una presenza artificiale». Idea che Balzer e Wiesing, mutuando il linguaggio filosofico posteriore a Outcault, definiscono fenomenologica.

Il riferimento è ovviamente al concetto husserliano di immagine come *Bild-Objekt*: l'immagine come oggetto-immagine è ciò che è in forza delle sue sole caratteristiche di visibilità (essa rende visibile qualcosa che, al di fuori dell'immagine, non solo non è visibile ma neppure esiste); al *Bild-Objekt* si indirizza un atto di apprensione che è altro rispetto alla percezione dell'immagine come oggetto fisico, come supporto materiale. L'oggetto-immagine, infatti, se considerato in riferimento agli altri oggetti del mondo, è «inesistente» e «inattuale», sottratto alle leggi della fisica; le figure che in esso appaiono non sono figure «reali» alla stregua degli oggetti mondani, bensì presenze artificiali, la cui unica forma di «esistenza» (ammesso che sia lecito utilizzare il termine) è inscritta entro i confini dell'immagine stessa. Ora, le immagini che costituiscono i *comics* (accanto a parole e testi) sono precisamente una tale sorta di oggetti-immagine: è questo che intendono Balzer e Wiesing, quando affermano che «il *comic* non mostra alcuno sguardo sul mondo» (p. 42) e che «non c'è nessuna immagine che possa o debba essere utilizzata come segno di altro, poiché l'esser visibile di un'immagine è più originario del suo essere leggibile» (p. 58). Le immagini del *comic*, cioè, non simbolizzano nulla, non rimandano ad alcunché di reale e di esistente al di là di se stesse.

Se tali sono le figure nel fumetto, lo scritto che, all'interno della nuvoletta, si accompagna a tali figure è tutto al contrario uno scritto reale, fisico, cioè in alcun modo l'immagine di uno scritto. Le parole che riempiono il *balloon* sono, in quanto segni grafici, oggetti reali che s'incuneano (a mo' di collage) all'interno dell'immagine, mantenendosene differenti. Ciò si evince, ad esempio, dal fatto che esse non sono soggette alle leggi della prospettiva, cioè non accusano distorsioni di forma o grandezza per adeguarsi allo stile rappresentativo dell'immagine (come accadeva invece, per esempio, nei cosiddetti «filatteri» o «cartigli» delle immagini sacre quattrocentesche, che proprio per questo motivo, secondo gli autori, non possono valere da precursori del fumetto). Le parole stanno dentro all'immagine come ciò che non è immagine, bensì «materiale» realtà di segno grafico sulla carta. Di più, è in forza del loro essere «reali» che i testi nei *balloons* dimostrano, per contrasto, l'irrealtà delle figure cui si accompagnano. L'introduzione dello scritto reale, notano Balzer e Wiesing, vale come forma rudimentale di animazione delle figure, considerate in quanto oggetti-immagine virtuali.

«Ibrido» collage di realtà e irrealtà, dunque, il *comic*. Anche da un punto di vista percettivo, il fumetto costringe lo sguardo del fruitore a una continua, inesausta oscillazione: egli deve a un tempo *guardare* ciò che non si può leggere (cioè le immagini, che non simbolizzano alcunché) e *leggere* ciò che è puro segno grafico (cioè *non* immagine). La sua attenzione è rimandata dal guardare al leggere, dal guardare al decifrare, decodificare linguisticamente – senza potersi risolvere per l'uno o per l'altro. È appunto in questa ambivalenza e costitutiva ambiguità che i due autori rintracciano la specificità del fumetto in quanto forma d'arte.

Il volume di Balzer e Wiesing si presenta come un tentativo serio e appassionato di indagare le condizioni di possibilità del fumetto come forma d'arte, le sue proprietà essenziali e definitorie. In un panorama, qual è quello italiano, ancora non sufficientemente attento agli importanti interrogativi gettati in campo dal *comic*, segnalare il volume di Balzer e Wiesing può essere un utile stimolo – certo, solo uno tra i tanti che occorrerebbe approntare – nell'auspicabile direzione di una ricerca sull'estetica del fumetto.

Mariagrazia Portera

**Erwin W. Straus, *Il vivente umano e la follia. Studio sui fondamenti della psichiatria*, a cura di A. Gualandi, Quodlibet, Macerata 2010, pp. XLIX + 111**

Il denso studio di Erwin Straus sui fondamenti della psichiatria, a cura e con una notevole introduzione di A. Gualandi, fornisce la chiave d'accesso a una riflessione filosofico-antropologica della quale il lettore, familiarizzandosi progressivamente con un'originale impostazione del problema dell'uomo e del suo esperire il mondo, non mancherà di constatare l'immeritatissimo oblio. La costruzione del testo presenta alcuni scompensi di proporzione, talora una certa prolissità e qualche ripetizione un po' fastidiosa. La parte dedicata a quegli "esperimenti di natura" che sono le psicosi è davvero troppo esigua per poterne mettere a frutto le suggestioni. Questi difetti sono però ampiamente compensati dalla trasparenza della scrittura, e soprattutto dall'acutezza e persuasività della proposta teorica. Nelle forme di uno studio antropologico e psichiatrico, Straus si sforza di costruire un percorso filosofico che, in particolare, può e deve interessare lo studioso di estetica. Evitando, con un forte senso di "inizialità", gli opposti modelli rappresentati in forma tipica dalle posizioni di Heidegger e di Berkeley, egli infatti circoscrive con esattezza il perimetro proprio dell'estesiologia.

Il confronto con l'analitica esistenziale di Heidegger, serrato e appassionante, ruota intorno all'assunto secondo cui «[l']analitica dell'Esserci rappresenta [...] un'imponente opera incompiuta; manca il riferimento alla vita, alla natura e al corpo vissuto, in breve agli "esistenziali dell'animalità" (p. 8). Si tratta, in verità, di un dialogo non privo di equivoci. Il principale sta nella lettura della «gettatezza» heideggeriana come "caduta" in un corpo, che sarebbe pertanto limite e coartazione dell'Esserci, piuttosto che sua positiva condizione di possibilità. Questo modello "teologico" è tuttavia estraneo alle intenzioni di Heidegger, e non trova riscontri in *Essere e tempo*. Ciò detto, grande parte della critica di Straus coglie comunque nel segno. Persino nei *Seminari di Zollikon* Heidegger, pur diffondendosi sulla fenomenologia del corpo vivente più che in qualunque altro suo scritto, non riserva a quest'ultimo alcun ruolo in ordine all'«apertura all'essere», cosicché l'analisi esistenziale «trova il suo fondamento nell'assolutizzazione dell'esistenza in opposizione alla vita, una separazione cui la psichiatria non può rassegnarsi» (p. 12). L'operazione di Straus è una complessa reinscrizione degli *apriori* esistenziali nell'animalità del corpo umano, che diviene a pieno titolo un trascendentale di trascendentale.

Riguardare la vita nella sua immediatezza non significa però sposare l'astrazione fisiologica della nuda stimolazione sensibile. Si tratta ora del "versante Berkeley" della critica, e sotto il suo nome vorremmo riassumere quel modello di percezione atomistica che disarticola la continuità del reale in impressioni, ingloba il mondo nel soggetto e prepara la strada per la traduzione fisiologica dell'esperienza in *quanta* di stimolazioni discrete. Straus non si stanca di colpire criticamente il riduzionismo positivistico-empiristico della modernità filosofica e scientifica, di ricordare che «[i]l visibile non è un oggetto intenzionale della mia coscienza, ma è certamente un oggetto intenzionale per me, in quanto essere vedente corporale», e che «[i]l mio incontro egocentrico con l'altro avviene nel mondo a noi comune. Noi ci incontriamo *nel* mondo, non nel mio mondo» (p. 37).

Il mondo, infatti, non è cartesianamente nel soggetto, ma l'uomo è nel mondo, in una totalità avvolgente, sfumata, mutevole eppure stabile nelle sue strutture, chiamata da Straus *Allon*. «È tuttavia chiaro che una mera immagine percettiva non può che mancare ogni relazione con l'*Allon*. Come lo stimolo è ricevuto nel recettore, la percezione sarebbe accolta nella coscienza. Da questo isolamento solitario, non vi è via d'uscita. Nelle cosiddette immagini percettive il visibile è diventato invisibile, perlomeno per ogni altro» (p. 42). Se è su questa base comune che i nostri sensi possono operare e può instaurarsi un commercio con l'altro uomo, le pagine più affascinanti del libro sono dedicate al processo che, come «situazione animale originaria», fornisce appunto questa possibilità: l'acquisizione della stazione eretta. «[L]a capacità di sollevarsi dal suolo e contro il suolo è la condizione imprescindibile dell'esperienza sensoriale» (p. 50), perché solo «col sollevarsi dal suolo giunge a compimento quella contrapposizione col mondo che domina la struttura d'insieme di tutta l'esperienza» (p. 51). L'ambizione "inaugurale" del discorso di Straus sta in questo capovolgimento dell'ordine classico tra sensorio e motorio: non è l'oggetto dei sensi che mette in moto il nostro apparato corporeo e la "macchina desiderante", ma il movimento che ci permette di avere esperienze sensibili e anche desideri. E il movimento inaugurale di ogni esperienza "estetica" – nel senso più lato – è proprio il sollevarsi dal suolo nello stato di veglia, che fornisce la situazione originaria del "qui": «"L'essere opposto nell'essere insieme" giunge a compimento solo con il sollevarsi. Noi possiamo agire in rapporto a qualcosa solo nella misura in cui siamo in grado di agire in opposizione a questo qualcosa» (p. 46). Sembra di leggere, ancora una volta, il trapianto della dialettica heideggeriana tra «mondo» e «terra» nella situazione vitale dell'uomo e dell'animale. Solo sollevandoci dal suolo pur restandovi radicati, solo nella coappartenenza a un mondo, e contemporaneamente nella nostra distinzione e opposizione ad esso, i nostri sensi trovano la possibilità di mediare un'esperienza organizzata in forme coerenti: «La nostra analisi dell'esperienza sensibile, così come prende forma nella situazione originaria e a partire da essa, si mantiene nei limiti del mondo della vita, il quale rappresenta anche la condizione obliata, taciuta, spesso contestata dello scienziato naturale che avanza pretese sull'oggettività» (p. 65).

Si tratta, ovviamente, di uno strato di esperienza originario e difficile da trattenere nelle forme già costituite del linguaggio, problema del quale Straus mostra piena consapevolezza: «La relazione con l'*Allon* è difficile da comprendere. Infatti essa non è né una relazione tra due corpi, né

tra due anime; le categorie familiari di causa ed effetto non sono applicabili. La relazione con l'*Allon* non è calcolabile ed esprimibile in equazioni. Essa non è caratterizzata dall'eguaglianza, bensì dall'ineguaglianza» (p. 42). Forse potremmo dire, sviluppando il discorso di Straus anche oltre la lettera del suo testo, che la relazione con l'*Allon* si colloca, tra l'ottundimento della sensazione e l'oggetto della scienza positiva, nello stesso rapporto per cui la metafora si colloca a metà strada tra il nome proprio e il concetto. Questo strato intermedio, relazionale-metaforico, vorrebbe innanzitutto mostrare il processo della categorizzazione nel suo stadio vivo, fluente, operativo, prima della sedimentazione nel categorizzato: «L'*Allon* concorda oppure contraddice le nostre intenzioni, risponde oppure tace. Colori, suoni e odori, e in generale tutte le qualità sensibili, hanno dunque sempre un carattere emotivo, fisiognomico. Le metafore dei colori gioiosi, dell'allegro ruscello, dell'oscuro silenzio, devono essere comprese letteralmente. In ogni modalità sensoriale varia il nostro rapporto con l'*Allon*» (p. 67). In questo modo, mentre l'estesiologia configura lo sfondo sensibile della metafora, sottraendola alla retorica, la metafora offre all'estesiologia la sua dicibilità, salvandola dall'ineffabile. In quest'operazione complessa e speculare domina, direi, una metafora decisiva: quella del "gioco" con il mondo, che interagisce e risponde in forma «sincinetica», oppure si sottrae e si nega alle nostre mosse e ai nostri appelli. Se lo stimolo luminoso o acustico costruito in laboratorio dalla scienza positiva è realmente ineffabile, perché privo di coinvolgimento nel mondo, la vita dei sensi rientra in qualcosa che supera la «coscienza trascendentale». Non esiterei a chiamare questo qualcosa «gioco linguistico», assumendo la nozione di linguaggio nel senso più ampio e prendendo come campo di gioco l'intera relazione che distingue e unisce il vivente all'*Allon*. E se solo in questo gioco l'*aisthesis* ha il suo significato, la riflessione di Straus sembra rientrare con alte credenziali in quella concezione dell'esperienza estetica che ambisce a immergere il suo oggetto nella situazione vitale dell'uomo e a riscontrarvi una delle forme esemplari del rapporto adattativo e interattivo con il suo ambiente.

Michele Gardini

**Gernot Böhme, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, a cura di T. Griffero, Marinotti, Milano 2010, pp. 283**

Pubblicato in Germania nel 2001 per l'editore Fink con il titolo *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, ed ora disponibile in italiano grazie all'attento lavoro di curatela e traduzione di Tonino Griffero, il volume di Böhme nasce come un ciclo di dodici lezioni nel quale l'autore espone i lineamenti fondamentali della sua riflessione estetica in quanto teoria generale della percezione.

L'estetica è per Böhme scienza dell'apparire ed ha un orientamento pragmatico-operativo. Essa si prefigge il compito di indagare ciò che egli definisce come "lavoro estetico", l'insieme dei criteri e delle modalità implicati nella costituzione dell'apparenza di cose, uomini e idee, nella realizzazione delle messe in scena.

Dopo aver delimitato, nelle lezioni introduttive, il campo e gli obiettivi della sua ricerca, prendendo le distanze dall'ermeneutica e dalla semiotica e circoscrivendo le questioni dell'estetica come teoria dell'*aisthesis* a tre campi fondamentali: il *design*, in quanto insieme delle modalità che coinvolgono i processi di estetizzazione del reale, la natura, in quanto campo delle relazioni tra le qualità estetiche del mondo ambiente e la capacità percettiva dell'uomo, e l'arte, in quanto territorio nel quale l'apparire detiene un valore oggettuale per se stesso, autonomo da ciò che esso rappresenta, nelle lezioni successive Böhme procede esponendo la *pars construens* della sua prospettiva.

Il nucleo centrale e forse più originale del suo programma è l'identificazione del *prius* dell'esperienza percettiva con il concetto dinamico e predualistico di "atmosfera". Nello sforzo teoretico di tutelare la natura intrinsecamente plastica dei processi percettivi, Böhme utilizza la nozione di atmosfera, già introdotta dal fenomenologo Schmitz nella sua interpretazione dei sentimenti, per definire l'atto del percepire e sentire come tali, come scaturigine della relazione intenzionale tra uomo e ambiente. Si tratta in altri termini di definire filosoficamente quella condizione, atmosferica appunto, cioè spazialmente determinata, nella quale l'uomo agisce e patisce sensatamente indipendentemente dalla sua capacità di concettualizzare tale condizione esperienziale.

Böhme definisce le atmosfere come spazi emozionalmente tonalizzati, già oggettualmente determinati poiché esterni al soggetto, cioè quasi oggettivi, ma ancora intrinsecamente connessi con l'atto del percepire del soggetto: «le atmosfere non sono evidentemente né stati del soggetto né qualità dell'oggetto. [...] Ciò significa allora che esse sono qualcosa *tra* soggetto e oggetto. Non sono qualcosa di relazionale bensì la relazione stessa» (p. 92). E poco più avanti si ribadisce la condizione di unione, di comunione in cui si trovano soggetto e oggetto nell'esperienza percettiva: «nella percezione soggetto e oggetto si fondono, divengono un sistema, ma non nel senso che così si trasformano, bensì nel senso che essi possiedono delle nuove condizioni in comune. L'atmosfera è l'eccitazione di uno stato *comune* a soggetto e oggetto» (p. 95).

Come sottolinea Griffero nel presentare il suo ultimo libro *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali* (Laterza, Roma-Bari 2010), l'aspetto teoreticamente più rilevante è che il concetto di atmosfera «permette di pensare i sentimenti non come stati d'animo prevalentemente interiori ma come situazioni emozionali che caratterizzano e permeano uno spazio» ("la Repubblica", 11.11.2010).

Protagonista di questa impostazione teorica è il *Leib* (che Griffero traduce pertinentemente con la locuzione, già utilizzata da alcuni traduttori di Husserl, "corpo proprio"), termine tedesco che si riferisce alla dimensione antropologica generale dell'essere corpo in quanto veicolo percettivo inaggrabile per la comprensione qualitativa dell'esperienza oggettuale. La percezione sensibile, l'atteggiamento patico dell'uomo nei confronti delle tonalità atmosferiche è cioè per Böhme una dimensione esteticamente determinata in se stessa, in base ad un nesso strutturale tra sensazione e sentimento che precede la differenziazione delle modalità sensoriali.

Da questo punto di vista, in continuità con la tradizione goethiana l'estetica di Böhme intende legittimare la costituzione estetica della natura, per mostrarne le implicazioni teoretiche deter-

minanti non soltanto per l'estetica, ma anche per l'etica e per la politica. Come si legge nelle conclusioni del libro, in quanto teoria generale della percezione l'estetica delle atmosfere ha infatti il compito di collaborare alla «compiuta realizzazione di quel che significa essere uomo» (p. 256), accrescendo la consapevolezza del fatto che la naturalità dell'uomo, la mediazione corporea della sua capacità percettiva, non è data una volta per tutte, ma è da costruire e rielaborare costantemente.

Griffero sintetizza efficacemente l'attualità della teoria delle atmosfere con una battuta: «i filosofi hanno finora solo diversamente interpretato il mondo, si tratta ora di percepirlo, e in questo senso l'atmosfera è un inedito e promettente tema dell'estetica come teoria della percezione sensibile» ("la Repubblica", 11.11.2010). Indubbio è infatti l'atteggiamento comprensivo con cui si tenta di delineare una nuova estetica, in grado di riflettere sulle dinamiche processuali dell'esperienza percettiva in quanto esperienza spazializzata.

Più problematica resta l'intenzionale assenza di dialogo della prospettiva di Böhme da un lato con l'antropologia filosofica tedesca del primo Novecento, e in particolare con la teoria estesiologica di Plessner, che già negli anni venti ha tentato di delineare una logica dell'*aisthesis* conformemente alla necessità proclamata da Goethe di legittimare accanto ad una critica della ragione una critica dei sensi. Dall'altro lato, altrettanto esclusa sembra essere la possibilità di un dialogo costruttivo con le scienze naturali, e soprattutto con la neurologia e la fisiologia, discipline con le quali il confronto è ormai quasi inevitabile per un'estetica che intenda occuparsi effettivamente delle modalità operative dell'*aisthesis*.

In effetti, la prospettiva atmosferologica di Böhme oltre alle declinazioni ermeneutiche e semiotiche esclude apertamente anche le declinazioni naturalistiche. E il tentativo dell'antropologia filosofica tedesca di superare il formalismo kantiano per Böhme ricadrebbe nell'atteggiamento naturalistico delle scienze, senza offrire una concreta alternativa filosofica alle questioni dell'*aisthesis*.

La relazione reciproca tra tonalità emotiva e percezione sensoriale che il concetto di atmosfera intende legittimare concerne piuttosto una dimensione sinestesica che prescinde dalla differenziazione delle qualità sensoriali, direttamente legata al rapporto di immediatezza tra sentimento e sensazione su cui si fonda la nozione di atmosfera. Ci si domanda, tuttavia, se sia sufficiente ridurre le dinamiche operative della percezione alla sfera proprio-corporea, escludendo il confronto con la natura fisica della corporeità, per elaborare una teoria estetica che abbia come attore principale l'uomo in carne ed ossa, in quanto comunione organica di sentimenti e sensazioni.

Al di là di queste perplessità (che restano tuttavia aperte, tutt'altro che definitive), l'estetica delle atmosfere che Böhme presenta con grande chiarezza espositiva in queste lezioni è oggi di grande attualità, poiché libera la sfera dei sentimenti dal coscienzialismo e concepisce pragmaticamente l'esperienza estetica come "lavoro estetico", impegnandosi a comprendere sistematicamente uno stato di cose, la pervasività dell'apparire e l'umanizzazione della natura imposti dalla società tecnologica e mediatica, che altrimenti l'uomo finirebbe per subire passivamente.

Alessia Ruco

**Tiziana Andina, *Arthur Danto: un filosofo pop*, Carocci, Roma 2010, pp. 141**

L'opera che ha reso celebre Arthur Danto come filosofo dell'arte, *La trasfigurazione del banale*, è stata pubblicata nel 1981, ma la sua traduzione italiana è apparsa solo nel 2008. È un dato che dà la misura del fatto che l'interesse per Danto, in Italia, è rimasto a lungo, troppo a lungo, relegato alla cerchia dei soli specialisti. È un peccato per un filosofo che ha saputo coniugare a una ricerca rigorosa un interesse a tutto tondo per l'arte, testimoniato anche dalla sua attività di critico per *The Nation*. Con questo libro di Tiziana Andina abbiamo finalmente un'introduzione in italiano alla filosofia di Danto.

Lo spirito della ricerca di Danto, osserva Andina (pp. 12-13), è ben riassunto in questo passaggio del suo *Connections to The World*: «Non esistono movimenti isolati in filosofia. Ciascun movimento attiva un intero sistema, tale che il più piccolo contributo nell'ambito della teoria della comprensione ci impegna nei confronti della teoria della conoscenza e, in ultima analisi, nei confronti del mondo». Sono parole che suonano originali se pensiamo che provengono da un filosofo di formazione e stile analitico: esse richiamano lo spirito del filosofare classico, più che la predilezione per problemi circoscritti, che è un po' la cifra della filosofia analitica. Danto si discosta dal mondo analitico non nello stile delle sue argomentazioni, ma perché costruisce la sua produzione filosofica con un'ambizione sistematica, dedicandosi dapprima alla filosofia della storia, poi all'epistemologia e alla teoria dell'azione. Nel 1981 esce la sua prima opera di filosofia dell'arte, *La trasfigurazione del banale*. Un punto di forza del libro di Andina è che l'autrice mostra come l'interesse di Danto per le opere d'arte sia interesse per una speciale categoria di oggetti su cui vale la pena di riflettere non solo per capire meglio la pratica stessa dell'arte, ma anche per studiare le questioni che riguardano l'analisi del modo in cui comprendiamo il mondo, del modo in cui interagiamo con esso e del modo in cui narriamo la sua storia.

Andina dedica il secondo capitolo a un'analisi accurata della filosofia della conoscenza e dell'azione di Danto. Egli critica il programma di ricerca naturalista, sostenendo che ai filosofi non interessano gli enunciati descrittivi (per esempio «Manhattan è un'isola»), ma gli enunciati semantici, quelli che riguardano la relazione tra il mondo e altri enunciati (per esempio l'enunciato che dichiara la verità dell'enunciato «Manhattan è un'isola», ossia «È vero che Manhattan è un'isola»). Secondo Danto, le conoscenze sono relazioni fra il soggetto e il mondo, si riferiscono sempre a oggetti e si basano sempre sull'evidenza (pp. 38-39). Le credenze invece non si riferiscono a oggetti e perciò rimangono tali anche se vengono meno gli oggetti a cui apparentemente si rivolgono, mentre se l'oggetto della conoscenza sparisce allora se ne va anche la conoscenza (p. 40). Le credenze sono espresse dagli «stati enunciativi» di un soggetto, rappresentazioni delle credenze del soggetto che, come ogni rappresentazione, non possono essere né vere né false, ma solo più o meno fedeli al soggetto. Questo, va notato, è vero anche di quelle particolari rappresentazioni che sono le opere d'arte: un dipinto di X non può essere vero o falso, ma può essere più o meno fedele a X. Nella parte dedicata alla filosofia dell'arte di Danto Andina mostra come secondo il filosofo questa tesi si applichi a tutte le opere d'arte e non solo a quelle mimetiche, perché tutte le opere d'arte sono rappresentazioni.

Per quanto riguarda la teoria della mente e dell'azione, Danto opta per il «materialismo rappresentazionale», una teoria che vede l'uomo come una sostanza materiale definita dalla proprietà di sapere rappresentare se stesso e il mondo in cui si trova. Secondo Danto, gli uomini pensano costruendo rappresentazioni, stati enunciativi. Questi non richiedono che i pensanti abbiano necessariamente coscienza degli stati in cui si trovano, perché gli stati *sono* i pensanti stessi. Andina osserva: «l'idea di Danto [...] è che uno stato enunciativo può benissimo essere un oggetto della coscienza (ovvero può essere una cosa di cui noi siamo consapevoli) senza che sia mai stato uno *stato* della coscienza: posso diventare consapevole di credere in *s* senza che *s* abbia mai lasciato una qualche traccia nella mia coscienza» (p. 57). Ci sono stati enunciativi il cui contenuto può essere compreso e conosciuto e stati enunciativi il cui contenuto può solo essere compreso. Esempi del primo tipo sono enunciati come «fuori sta piovendo» (basta uscire fuori e vedere se piove o no), esempi del secondo tipo sono enunciati come «ho fame», ma anche stati enunciativi complessi come quelli espressi da un romanzo di finzione, che narra di enti finzionali, che non esistono nel mondo, e che quindi non ci permettono di verificare la falsità o verità degli enunciati che ne parlano. Lo stesso ragionamento vale per quelle rappresentazioni espresse con mezzi diversi dal linguaggio verbale, come per esempio le immagini (p. 60). E vale anche per l'ampia categoria delle opere d'arte.

Nel terzo e quarto capitolo Andina spiega come per Danto le opere d'arte siano interessanti perché sono rappresentazioni che richiedono di essere comprese, ma che non possono essere conosciute, e la cui sfera di comprensione è ampia, varia e spesso sorprendente. C'è in particolare un problema che alcuni sviluppi dell'arte contemporanea pongono a Danto: Duchamp con opere come *Fontana*, ma ancora di più gli artisti pop – primo fra tutti Andy Warhol con le sue *Brillo Box* – hanno fatto arte con oggetti indiscernibili da oggetti di uso quotidiano che arte non sono. Questo fatto è estremamente provocatorio secondo Danto, perché mostra che due oggetti indiscernibili *x* e *y* possono uno essere un mero oggetto e l'altro essere una rappresentazione, un oggetto che, in quanto opera d'arte, esprime qualche stato enunciativo. Se non possiamo tracciare la distinzione fra una qualsiasi *Brillo Box* e una *Brillo Box* di Warhol semplicemente guardandole, su che cosa dobbiamo concentrarci per tracciare il confine fra ciò che è arte e ciò che non lo è? La risposta di Danto, spiega Andina, consta di due punti fondamentali. Primo, Danto sostiene che le opere d'arte sono fondamentalmente rappresentazioni e non imitazioni. Questo perché solo alcune opere rappresentano contenuti estensionali, ossia cose che esistono nel mondo e che possiamo confrontare con la loro rappresentazione in modo da giudicarla vera o falsa, mentre molte opere hanno solo contenuti intensionali, ossia attribuiscono proprietà a oggetti di finzione, che non esistono, che sono comprensibili ma non conoscibili. Se quindi dobbiamo trovare una proprietà comune a tutte le opere d'arte non diremo che questa è l'essere imitazioni, ma diremo che è l'essere rappresentazioni. Questo significa che lo spazio delle opere d'arte non è quello della realtà, ma quello della rappresentazione della realtà, nonostante le opere stesse possano essere degli oggetti reali come tutti gli altri (anche se non devono necessariamente esserlo, come ha mostrato l'arte concettuale). Quindi, la prima distinzione che dobbiamo essere in grado di tracciare fra *Brillo Box* e *Brillo Box* è una distinzione che riguarda l'ambito d'uso: se abbiamo indizi



che ci permettono di dire che una delle due scatole è utilizzata per parlare di qualcos'altro allora siamo sulla buona strada per cominciare a isolare il suo carattere di opera d'arte. Tuttavia ciò non è abbastanza. Come osserva Andina: «deve esistere una demarcazione tra quei veicoli semantici, che pure esprimono dei significati (poniamo, per esempio, la segnaletica stradale), e i veicoli semantici che non solo esprimono significati, ma che in più sono anche opere d'arte (per esempio la stessa segnaletica rivisitata da mani d'artista, come sono soliti fare i *writers* americani che la ridisegnano sulle strade di tutto il mondo)» (p. 95). Ecco allora il secondo argomento tramite cui Danto risponde al quesito sul carattere artistico di *Brillo Box* e sull'assenza di carattere artistico nelle *Brillo Box*: è solo nelle opere d'arte che il medium della rappresentazione non è trasparente. Andina chiarisce il punto con un esempio: un articolo di giornale, degli atti giudiziari, e un romanzo ispirato a un caso di cronaca possono riguardare tutti lo stesso evento di cronaca nera. Tuttavia, è solo nel caso del romanzo che il veicolo della narrazione è importante per caratterizzare il contenuto della narrazione stessa. Il distacco con cui Truman Capote scrisse il suo *A sangue freddo*, romanzo ispirato a un reale fatto di cronaca, veicola l'intenzione dello scrittore di scrutinare gli aspetti più oscuri della follia, sforzandosi di prendere distanza da essi. Lo stile caratterizza il contenuto della storia: la storia si occupa di folli omicidi e implica che la loro follia sia un qualcosa che va compreso, osservato, e non semplicemente represso e rigettato. Allo stesso modo, *Brillo Box*, con la sua estetica impeccabile, i colori che richiamano la bandiera americana, la gioia di vivere che trabocca dal suo stile grafico, diventa arte perché ci parla, con le sue caratteristiche stilistiche, del sogno americano e delle sue icone di felicità. Warhol, con la sua operazione, riesce a tramutare l'opera in uno strumento rappresentativo, proprio perché una volta che abbiamo capito la sua idea di fondo possiamo vedere come le qualità delle *Brillo Box* siano adatte a mostrare la materia di cui è fatto il sogno americano. Non tutte le scatole di detersivo avrebbero potuto svolgere tale compito così efficacemente, né sarebbe bastato porre una scatola qualsiasi in un museo per riuscire nell'intento. In altre parole, le opere d'arte, secondo Danto, sono intrise di retorica: la retorica del loro stile, che provoca il fruitore e lo induce a seguire il percorso rappresentativo che l'artista intraprende creando l'opera.

Che le opere d'arte provochino azione (mentale) in chi ne fruisce è un tema di grande rilevanza, perché permette a Danto di instaurare un paradigma alternativo a quello mimetico, con conseguenze di vasta portata anche per quanto concerne il rapporto tra arte e filosofia. Platone condannò l'arte per il suo aspetto imitativo, che la allontanava dalla realtà delle cose. Hegel sostenne che l'arte è nella vita dello Spirito uno stadio preliminare a quello della filosofia che, sola, permette di cogliere lo Spirito Assoluto. A Platone Danto oppone l'idea che l'arte non sia anzitutto imitativa. A Hegel Danto oppone l'idea che l'arte, a differenza della filosofia, sia più potente, perché non ha solamente carattere descrittivo, ma anche carattere operativo, in quanto per essere colta ha bisogno che il fruitore comprenda appropriatamente la parabola retorica che lo stile di una certa opera d'arte descrive. Inoltre, Danto permette di collocare in un contesto appropriato la famosa affermazione di Hegel concernente la fine dell'arte, destinata ad essere inverata dalla filosofia, che prefigura l'abbandono della imitazione di oggetti reali da parte degli espressionisti astratti. Danto sostiene che ha senso parlare non tanto di fine dell'arte, quanto di fine della storia

dell'arte, se con storia dell'arte intendiamo quella narrazione, fondata sull'idea di Platone che le opere d'arte siano anzitutto opere mimetiche, secondo cui l'arte si evolve sino a raggiungere una sempre più efficace rassomiglianza con gli oggetti che rappresenta. La storia dell'arte finisce con la *Fontana* di Duchamp, che elimina del tutto il paradigma imitativo, usando un oggetto reale per fare arte. Andina sottolinea come la re-interpretazione che Danto fa di Hegel sia coerente con la posizione difesa da Danto in filosofia della storia: la filosofia della storia sia fatta alla luce del futuro e non solo del passato, come fa Danto comprendendo a che cosa più propriamente si possono correlare le idee di Hegel con il senso di poi, ma non si può fare avanzando la pretesa di prevedere il futuro, così come fece Hegel cercando di prefigurare la fine dell'arte (p. 110).

Con questo libro Andina ci dà informazioni preziose per comprendere da dove emergono le originali tesi sull'arte di Danto e come esse siano espressione di un'intera concezione del mondo, della conoscenza e della storia. È un'opera utile a presentare Danto a un pubblico vasto, ma anche un valido ausilio per chiunque si occupi di filosofia dell'arte. L'unico elemento di debolezza, a mio giudizio, è la tutto sommato limitata elaborazione dell'idea che Danto sia un «filosofo pop». Certo, Andina mostra che la Pop Art è stata determinante per lo sviluppo delle ricerche di Danto e accenna anche al fatto che l'attenzione di Danto alla descrizione degli oggetti che popolano il mondo ne fa un filosofo naturalmente portato a diffondere il verbo filosofico laddove tali descrizioni possano essere di qualche ausilio (come per esempio nel caso dell'arte). Danto, dunque, ha una vocazione da comunicatore della filosofia in ambiti non filosofici (non a caso in inglese «divulgazione» si dice *popularization*). Mi sarebbe piaciuto vedere approfondita questa ipotesi, tuttavia riconosco che si tratta di un compito che sta al di là dell'intento introduttivo del libro e spero che Andina voglia tornarci in un'altra occasione.

*Elisa Caldarola*

**Catharine Abell, Katerina Bantinaki (eds.), *Philosophical Perspectives on Depiction*, Oxford University Press, Oxford 2010, pp. 241**

Questa è la prima raccolta di saggi sul tema della rappresentazione pittorica (RP) che annovera contributi di molti dei principali attori dell'attuale dibattito sull'argomento. È dunque un'opera che ha il merito di colmare un vuoto. È però ancora più importante che le curatrici, Catharine Abell e Katerina Bantinaki, si siano poste il compito ambizioso di mostrare che le ricerche su come le immagini pittoriche rappresentano sono ben lungi dall'essere argomento di nicchia di quella disciplina, anch'essa di nicchia, che per comodità possiamo chiamare «estetica analitica». Intanto, la filosofia che si occupa di RP considera le immagini pittoriche anzitutto in quanto rappresentazioni, e non in quanto opere d'arte. Il primo compito di una teoria della RP è metafisico: indicare le condizioni necessarie e sufficienti perché un oggetto possa rappresentare pittoricamente un altro oggetto, indipendentemente dal suo avere o non avere carattere artistico. Poi, si tratta di comprendere che cosa le immagini ci permettono di rappresentare e come articoliamo i nostri

pensieri circa il contenuto delle immagini. Qui ci si muove nel territorio della filosofia del linguaggio e della mente. Altre questioni sorgono se consideriamo il valore epistemico che attribuiamo alle immagini, in particolare a quelle fotografiche, e il ruolo che le immagini giocano nell'articolazione di certe teorie scientifiche. Le immagini che sono anche opere d'arte, infine, sono al centro del dibattito sulle RP non tanto per il loro carattere artistico, ma piuttosto perché spesso esibiscono contenuti complessi, la cui esperienza richiede di essere indagata con attenzione. Queste poche osservazioni dovrebbero far capire, come scrivono le autrici nell'introduzione, che limitarsi a rubricare le teorie sulla RP sotto la voce «estetica (delle arti visive)» è un po' come rubricare la filosofia del linguaggio sotto la voce «filosofia della letteratura» (p. 1).

Nell'introduzione le curatrici accennano agli elementi che distinguono le quattro famiglie di teorie attualmente sul mercato. Le teorie strutturali (Nelson Goodman; John Kulvicki) puntano a individuare che cosa distingue le RP dal linguaggio e da altri sistemi di rappresentazione. Le teorie fenomenologiche sostengono che perché ci sia RP si deve avere una certa esperienza dell'oggetto che chiamiamo «immagine» e cercano di spiegare in che cosa consiste tale esperienza (Ernst Gombrich; Richard Wollheim; Christopher Peacocke; Kendall Walton; Malcom Budd; Robert Hopkins). Le teorie del riconoscimento puntano invece a far luce sui meccanismi percettivi attivati per la comprensione del contenuto di un'immagine (Flint Schier; Dominic Lopes). Infine, le teorie della somiglianza sostengono che la RP si può fondare sulla presenza di certe somiglianze oggettive fra immagine e oggetti rappresentati (John Hyman; Catharine Abell). Va notato che queste informazioni preliminari, per quanto chiare e pertinenti, difficilmente possono supplire alla conoscenza delle principali pubblicazioni sulla RP, presupposto necessario alla comprensione dei saggi raccolti nel volume. Il vero merito dell'introduzione sta nell'isolare alcune questioni che restano aperte per tutti i partecipanti al dibattito e che sono poi le questioni discusse nei saggi nel resto del volume.

La prima questione è al centro del saggio di John Kulvicki (pp. 25-51). Si tratta di gettare luce su due fatti relativi alle immagini che sono evidenti al senso comune: il fatto che alcune immagini suggeriscono interpretazioni multiple e il fatto che immagini con caratteristiche pittoriche molto diverse le une dalle altre possono avere esattamente lo stesso contenuto. Kulvicki osserva che le immagini che suggeriscono interpretazioni multiple, come la celebre anatra-lepre di Jastrow, sono poche e che però c'è un buon numero di dipinti che potenzialmente si presterebbero a più di un'interpretazione e che noi invece scegliamo di interpretare in maniera univoca. Per esempio, non pensiamo che i dipinti del periodo blu di Picasso rappresentino persone estremamente emaciate. Kulvicki sostiene che mentre usiamo molti sistemi per produrre immagini, ci sono molti sistemi per interpretare le immagini, ma buona parte di questi non viene impiegata. Secondo Kulvicki la ragione di ciò è che in molti casi i sistemi interpretativi per le immagini non sono in competizione sintattica o semantica fra loro. Egli sostiene che questa peculiarità potrebbe essere il marchio distintivo delle RP. Infine, Kulvicki sottolinea che le sue osservazioni ben si sposano a una teoria che individui un contenuto di base delle rappresentazioni pittoriche che risponda alla regola enunciata da Robert Hopkins (1998): «ciò che si può dipingere è ciò che si può vedere».

Una seconda questione riguarda lo standard di correttezza per le RP: come determinare se un oggetto che soddisfa le condizioni necessarie per rappresentare pittoricamente un altro oggetto lo rappresenta davvero? Si tratta di ricostruire un processo causale (magari per le sole immagini fotografiche)? O di cogliere le intenzioni di chi ha prodotto l'immagine? E come? Catharine Abell tratta questo tema in relazione alle immagini fotografiche (pp. 81-103). La sua proposta è che ci sia una differenza epistemica fra immagini fotografiche e immagini non fotografiche, ma che questa differenza sia dovuta interamente a fattori contingenti, non intrinseci, e specialmente al fatto che la nostra concezione della fotografia è tale per cui in genere diamo più valore alle informazioni ricavabili dalle fotografie che a quelle ricavabili da altre immagini. Non è detto che la funzione che attribuiamo alle fotografie non cambi: per esempio il fatto che le fotografie digitali siano facilmente manipolabili le rende più simili alle immagini non fotografiche. Un altro argomento legato all'individuazione di standard di correttezza per le RP emerge nei saggi di Robert Hopkins (pp. 151-180) e John Brown (pp. 208-236). Hopkins spiega che una volta che abbiamo individuato che cosa un'immagine rappresenta e come l'autore intende che ciò sia rappresentato non è detto che abbiamo esaurito il contenuto che possiamo attribuire a tale immagine. Egli sostiene che solo per il primo tipo di contenuto ci sono standard di correttezza. John Brown dissente su questo punto e sostiene che essere in grado di identificare e apprezzare il secondo tipo di contenuto è essenziale alla valutazione estetica delle immagini.

Un terzo argomento, che molti saggi cercano di approfondire, riguarda la comprensione dei caratteri distintivi dell'esperienza delle RP, ossia del fatto che vediamo cose nelle immagini (*seeing-in*), pur sapendo che stiamo guardando delle immagini. Katerina Bantinaki (pp. 128-150) nota che la percezione unitaria di soggetto e medium in un'immagine non è diversa dalla percezione di altri oggetti, come suggeriscono anche la dottrina aristotelica dell'ilomorfismo e la teoria psicologica della *Gestalt*. Bantinaki sostiene poi che si può parlare di aspetti distinti nell'esperienza di un'immagine (medium e contenuto) solo astraendo da come l'oggetto-immagine è effettivamente costruito ed esperito. Le componenti dell'esperienza pittorica sono accuratamente scandagliate anche nel saggio di Hopkins, forse il contributo più rilevante di tutto il volume: anche secondo Hopkins la soluzione migliore è quella che non considera separabili le esperienze dei vari tipi di contenuto rintracciabili in un'immagine. Altri saggi che toccano questo tema sono quelli di Bence Nanay (pp. 181-207) e John Brown.

Nanay inoltre, insieme a Dominic Lopes (pp. 52-80) e John Dilworth (pp. 104-127), si concentra su aspetti della percezione delle immagini, con un taglio più cognitivista che fenomenologico. Dilworth descrive i diversi livelli di contenuto attribuibili a un'immagine da un punto di vista strettamente cognitivo. Nanay basa il suo argomento sulle ricerche empiriche che sostengono l'ipotesi che ci siano due sistemi visivi, dorsale e ventrale, deputati rispettivamente al controllo delle azioni motorie (non conscio) e al riconoscimento degli oggetti (conscio). Egli sostiene che l'esperienza degli aspetti di un'immagine che eccedono il contenuto rappresentativo che attribuiamo all'immagine è di competenza del sistema dorsale e perciò non conscia. Non sarebbe perciò opportuno parlare di consapevolezza di un contenuto altro da quello rappresentativo. La distinzione fra sistema visivo dorsale e ventrale fa da sfondo anche agli argomenti di Lopes, secondo cui non solo

## Note & Recensioni

l'esperienza percettiva ordinaria, ma anche l'esperienza percettiva delle immagini è in grado di fornire supporto per il riferimento dimostrativo. Per esempio, quando guardiamo una fotografia di X e diciamo «questo è X» secondo Lopes stiamo effettivamente indicando X attraverso l'immagine e non usando una formula poco chiara per dire «la cosa/persona rappresentata in quella fotografia è X». Da questa prospettiva la differenza fra la visione delle immagini e la visione degli altri oggetti si assottiglia notevolmente.

Come osservano le curatrici del volume, siamo ben lontani dall'aver raggiunto qualsivoglia consenso sulle questioni aperte dal fenomeno della rappresentazione pittorica. A questa osservazione aggiungerei che spesso le pubblicazioni sulla RP sono animate dal desiderio di difendere determinati orientamenti di ricerca e non si preoccupano di approfondire eventuali punti di contatto con teorie alternative. È certamente un merito di questo volume aver mostrato come alcune questioni siano trasversali alle varie teorie sulla RP e come nuovi spunti di analisi giungano da numerose aree di ricerca filosofica ed extra-filosofica.

*Elisa Caldarola*

Convegni

**“Gérard Genette’s Aesthetic Thought”, Université de Rennes, 25-27 novembre 2010**

This colloquium organized by the reception team “Arts: pratiques et poétiques” was held from 25 till 27 November 2010 in University of Rennes 2 (France). The purpose consisted in the determination of the contributions of Genette’s aesthetic thought from its work *The work of the art*, which articulates around 2 key issues: first, the ontological status of art works, and second, the question of aesthetic relation. It is these runways opened by *The work of the art* that were resumed during these 3 days to subject them to criticism, deepen them and prolong them by using them as so many points-hinges which allow to wonder about the interest of Genette’s philosophy of art.

The colloquium opens on November 25th with the conference of Dominique Château (University of Paris 1) which put in perspective Genette’s philosophy of the art within the framework of its poetical works. The session continues with Bertrand Rougé (University of Pau) which reveals the incapacity of the distinction between percept and concept in particular through the analysis of Oldenburg’s *Invisible Sculpture*. To conclude this morning session, André Gaudreault (University of Montreal, Quebec) reflects on the allographic and autographic statutes of work of art – inherited from Goodman – by clarifying the limits of this dichotomy applied to cinema as artial system.

The second session is opened by Roger Pouivet (University of Nancy 2) which brings to light two facets of Genette’s art ontology: on one hand, a pragmatic ontology centred on art practices, and on the other hand, an implicit ontological background, that is idealism (works of art are not concrete things). Peter Lamarque (University of York, England) deepens this question by analyzing the existential modes of immanence and transcendence. To raise to the meaning of this distinction allows him to question about a critical mode its relevance, in particular about identity conditions of art works. Gilles Mouëllic (University of Rennes 2) pursues this ontological reflection by paying attention on the status of improvisations and performances. Finally, the day achieves in a original way, by the projection of an interview filmed with Gérard Genette led by Pierre-Henry Frangne and Roger Pouivet.

November 26th, Bernard Vouilloux (University of Bordeaux 3) reminds the conception of Genette about aesthetic appreciation and tries from the idea of an interactional space of reasons, to exceed this subjectivism. Then Ronald Shusterman (University of Saint-Etienne) analyzes aesthetic evaluation pulled between the subjectivist school and the objectivist school, and defends an enlightened subjectivism. This morning ends with Bernard Sève (University of Lille 3) which brings to light the complexity of Genette’s art theory through a functional study of the numerous used graphs. So, the methodological point of view on *The work of the art* reveals substantial theoretical consequences.

Michel Gauthier (Paris IV, Pompidou Center) wonders as for him about the cognitive value of paratext through contemporary artistic cases. From the ontological point of view, Paisley Livingston (University of Lingnan, Hong-Kong, China) questions the status of iterable art work (two copies of the same work or two different works of art?) and to call back that the question of iterability supposes an investigation around identity conditions of the work. Finally, Marc C erisuelo (Aix-Marseille University) underlines how much the notion of "aesthetic relation" is complex.

During the last half-day, Joseph Delaplace (University of Rennes 2) reveals the fertility of Genette's musical aesthetics for the study of particular pieces of music from some themes: variation, notation, recording, transcription. Besides, Filippo Fimiani (University of Salerno, Italy) thinks about the question of the Genette's existential modes of transcendence and restoration of works of art – in particular through the analysis of Cesare Brandi's theory – as implementation. Finally, Pierre-Henry Frangne (University of Rennes 2) concludes this colloquium by putting a synthetic glance on Genette's general project: to unsettle in a lucid way the cogs of the art world while being paradoxically fascinated by art.

In conclusion, this colloquium testified of the wealth of Genette's aesthetic thought. It insists on one hand on the fertility of an art ontological reflection, and on the other hand, to examine the reasons which we have to assume such or such choice about the status of aesthetic interpretation. We shall retain especially that philosophy of art, far from being divided by the inside between ontology and aesthetics, supposes to invests the links between these two fields of questioning. Besides, the methodological presuppositions, often little considered or supposed as being obvious, are constantly questioned to clarify their impact as for art theory. In any case, *The work of the art* of Genette did not stop.

Sandrine Darsel

#### **"Carattere e stile", Istituto per gli Studi Filosofici di Napoli, 15 dicembre 2010**

Il 15 dicembre scorso, nella sede dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli, si   svolta la giornata di studi "Carattere e stile", organizzata dalla rivista on line *Kainos* ([www.kainos.it](http://www.kainos.it)) come sesto appuntamento del suo seminario annuale "Le parole del Novecento". Vi hanno partecipato Felice Ciro Papparo, Benedetta Zaccarello, Filippo Fimiani, Vincenzo Cuomo, Fabio Tolledi e Fabrizio Scrivano.

Le nozioni di "carattere" e di "stile" percorrono, come un fiume carsico, la cultura filosofica del Novecento, secondo un'opposizione concettuale che vede nel primo qualcosa di *dato* e di *stabilito*, e nel secondo qualcosa di *costruito* e, al limite, di *scelto*. Se il "carattere" appare contrassegnare il comportamento irreflesso e *abituale* di un individuo, prodotto di una complicata se non insolubile convergenza di "condizioni bio-genetiche" e "condizioni culturali", lo "stile" sembra essere il territorio della libera *costruzione* della soggettivit . Non   stato un caso, quindi, che tutti gli interventi svolti nella giornata di studi napoletana abbiano interrogato il nesso arte-etica,

nesso che trova la sua ragion d'essere proprio nell'ambivalenza costitutiva della nozione di stile, che quasi indecidibilmente è, per ripetere Buffon, l'uomo, ma anche l'opera (d'arte).

Nel suo intervento, dal titolo *"E più sono io – meno io lo posso". Etica e stile etico in Paul Valéry*, Felice Ciro Papparo, riflettendo sul *Mon Faust* dello scrittore francese, ha posto in evidenza come lo stile non possa essere concepito come convenzione di linguaggio e di costume, perché «le style... c'est le diable», come scrive Valéry, vale a dire che lo stile è il *separante*, è ciò che differenzia, che critica, e non ciò che unisce in un reciproco e sterile (auto)riconoscimento dell'individualità. Se tale è il carattere, in quanto il già stato, il positivo effettuale dell'identico e dell'identità dell'individuo, lo stile ha invece a che fare tutt'al più con una sorpresa costruita e con il rischioso gioco della contingenza per la singolarità, con un vincolo dialettico e senza sintesi tra l'uomo reale e l'uomo possibile. La grande opera che Faust vuole realizzare attraverso il patto, è che l'individuo giunga attraverso lo stile a *sbarazzarsi* «finalmente [...] fino in fondo di [se] stesso, dal quale [è] così già separato» (*Il mio Faust*).

Benedetta Zaccarello (*Rapporto stile-vita nell'interpretazione merleau-pontiana di Stendhal*), sulla base di corsi inediti al Collège de France tenuti da Merleau-Ponty su Stendhal, ha preso in esame la questione della costruzione dello stile nell'opera dello scrittore francese. Se l'egotismo di Stendhal include una convenzione stilistica, ecco che la sincerità è un artefatto, il prodotto mai definitivo di una scrittura in quanto "terzo sé": come fare a separare il sé sincero da quello costruito se non a partire da un sé più vero e sincero, ma fabbricato proprio nell'opposizione tra *carattere* e *stile*? È restando all'interno di quest'*impasse* che Stendhal giungerà a praticare quella sorta di artificiosa *sincerità letteraria* che Merleau-Ponty teorizza come tratto essenziale di ogni scrittura.

Filippo Fimiani (*"You are what the work ultimately is about..."*. *Su Arthur Danto, arte, e stile*), facendo irrompere nel dibattito le forme della vita estetica e della filosofia dell'arte contemporanea, e partendo dalla teoria dell'esemplificazione elaborata da Arthur Danto in un capitolo su metafora, espressione e stile di *The Transfiguration of the Commonplace*, ha evidenziato la sorprendente persistenza d'una dimensione performativa implicita nell'esperienza dell'opera d'arte – "Du mußt dein Leben ändern", come recitano i famosi ultimi versi del sonetto *Archaischer Torso Apollos* di Rilke –, sia in riferimento alle opere d'arte tradizionalmente intese (e all'interno delle estetiche speculative della modernità nel suo complesso), sia in riferimento ad opere come i *Brillo Box* di Warhol, in cui le qualità artistiche e le funzioni retoriche prescindono dalle proprietà aspettuali e percepibili dell'opera. Bisognerebbe allora pensare una permanenza di un'*agency* estetica emancipata in parte o del tutto dall'artistico e impermeabile alle trasformazioni del mondo (e dell'arte)? O piuttosto distinguere uno stile "acrobatico" (Peter Sloterdijk) e verticale dell'opera (e nell'opera) d'arte da uno stile anestetizzante e massificante?

La condizione del consumatore di merce e di cultura irretito nella continua ricerca del godimento è lo sfondo problematico delle analisi di Adorno su cui è intervenuto Vincenzo Cuomo (*Il carattere fascista. Le tesi di Adorno*). Dopo aver distinta la nozione classica di "carattere" (*héxis*) da quella post-freudiana utilizzata dal filosofo di Francoforte, Cuomo ha mostrato come l'alternativa al carattere fascista, analizzato più volte da Adorno (e Horkheimer) possa essere tro-



vata nel carattere linguistico dell'opera d'arte. Per Adorno, infatti, la scrittura, la forma dell'opera d'arte, è *mimesi* e *costruzione* nello stesso tempo, *imitazione* e *linguaggio*, *natura* e *spirito*, identificati questa volta non in una loro presunta e illusoria armonizzazione, ma nel loro dissidio, nella frattura che li separa e li unisce, frattura che attesta l'insolubilità del compiuto salto verso lo spirito e, al contempo, la necessità che questo salto sia, si dia, come "promessa di felicità", promessa di umanità.

Fabio Tolledi, regista di Astragali Teatro di Lecce, nel suo intervento (*Questioni di stile e questioni di carattere tra Benjamin e Brecht*) ha sostenuto la tesi secondo la quale nel lavoro che l'attore compie su di sé e sul personaggio, tra stile e carattere ci sia continua permeabilità, tanto che la costruzione del personaggio deve essere concepita come costruzione di un carattere che è anche uno stile.

Infine, Fabrizio Scrivano ha seguito le vicende di varie figure emblematiche della letteratura (Phileas Fogg e Passepartout di Verne, Suor Teodora di Calvino, Serafino Gubbio di Pirandello, ma anche gli oggetti-quasi del tardo Saramago) e delle arti visive (il gruppo colpito dal violento getto d'acqua di *The Raft*, video di Bill Viola esposto al Museo di Capodimonte e in dialogo, dice l'artista statunitense, con l'"energia frenetica e inappagabile" delle tele di Caravaggio). Tornando a parlare delle contemporanee forme di vita, segnate dalla fretta e dalla velocità, sia nei trasferimenti dei corpi che in quella delle informazioni, Scrivano vi ha opposto la descrizione di uno "stile veloce" che ha a che fare con la *metafora*, il *concetto* che fa vedere e l'*immagine* che fa comprendere.

Assunta Carotenuto

Autopresentazioni

**Stephen Halliwell, *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford University Press, Oxford 2011**

This book offers a series of new interpretations of some of the defining authors and texts in the history of ancient Greek poetics: the Homeric epics, Aristophanes' *Frogs*, Plato, Aristotle's *Poetics*, Gorgias's *Helen*, Isocrates, Philodemus *On Poems*, and Longinus *On the Sublime*. Its fundamental concern is with how the Greeks conceptualized the experience of poetry and debated the value of that experience. The book's organizing theme is a recurrent Greek dialectic between ideas of poetry as, on the one hand, a powerfully enthralling experience in its own right (a kind of "ecstasy") and, on the other, a medium for the expression of truths which can exercise lasting influence on its audiences' views of the world. Citing a wide range of modern scholarship, and making frequent connections with later periods of literary theory and aesthetics, the book questions many orthodoxies and received opinions about the texts it analyses. The resulting perspective casts fresh light on ways in which Greeks attempted to make sense of the psychology of poetic experience – including the roles of emotion, ethics, imagination, and knowledge – in the life of their culture.

Chapter 1 (*Setting the Scene: Questions of Poetic Value in Greek Culture*) starts from the song of Phemius in *Odyssey* Book 1, with the divergent reactions to it of the suitors, Penelope, and Telemachus, in order to introduce some of the competing views of poetry which developed in ancient Greek culture. In particular, it formulates the book's organizing contrast between the values of "ecstasy" (poetic experience as a transformative act of imaginative and emotional engagement) and "truth" (whether descriptive or normative). In considering ideas of poetry's relationship to reality, the chapter also poses the complex question whether ancient Greeks had a concept of fiction. The themes of the book are illustrated through two preliminary case studies: the Muses' message to Hesiod in the *Theogony*, and the counterpoint between poetry and history in Thucydides.

Chapter 2 (*Is there a Poetics in Homer?*) reinterprets various Homeric scenes and motifs relating to poetry (as "song"). Among the material considered is Achilles' solo song in *Iliad* 9, the Greek army's paeans in *Iliad* Books 1 and 22, the imagined role of the Muses in the creation of song, the conflicting feelings of Eumaeus in *Odyssey* Books 14 and 17 about emotional authenticity and narrative truth, and the reactions of Odysseus to the Trojan songs of Demodocus in *Odyssey* Book 8. It is argued that there is no pure "poetics of truth" in Homer and that both epics share an awareness of how the psychological effects of song vary according to particular contexts and audiences. Underpinning these variations is a sense of poetry as something that can touch deep needs and arouse a quasi-erotic desire for its expressive beauty.

Chapter 3 (*Aristophanes' Frogs and the Failure of Criticism*) provides a new reading of the

contest of tragedians in Aristophanes' *Frogs*. It rejects the current consensus which finds a teleological impetus, with endorsement of a "civic poetics" of tragedy, in the design of the play. It argues instead that *Frogs* is best seen as a comic dramatization of the difficulty of establishing authoritative standards of poetic criticism. The contest is interpreted with special reference to Dionysus's trajectory of experience in the course of the play: starting out as a passionate lover of poetry, he is gradually reduced to radical instability of judgement by the clashing and partly incommensurable values of Aeschylus and Euripides. Stressing the failure of attempts to rationalize Dionysus's eventual choice of Aeschylus, and drawing out a number of peculiarities in the play's finale, the chapter finds in *Frogs* a brilliant exposé of some of the hardest problems of Greek poetics.

Chapter 4 (*To Banish or not to Banish? Plato's Unanswered Question about Poetry*) challenges the lop-sided modern orthodoxy which makes Plato an outright "enemy" of poetry; it revives an older tradition of interpretation which saw in Plato's work a complex of resistance and attraction to poetry's psychological intensity. The central thesis is that the dialogues, including Socrates' interrogation of the poets in the *Apology* and of a rhapsode in *Ion*, manifest a tension between the need for discursive understanding of poetry and, on the other hand, a recognition of the seductively imaginative and emotional elements of poetic experience which block such understanding. This tension is salient in the conclusion to the critique of poetry in *Republic* Book 10: far from simply banishing poetry, Socrates here expresses lingering love of its bewitching effects. A close reading of *Republic* 607-8 leads to a revised view of the "ancient quarrel" between philosophy and poetry and draws out the ambiguities of the passage's judicial, erotic, and medical imagery.

Chapter 5 (*Aristotle and the Experience of Tragic Emotion*) argues that Aristotle's theory of tragedy in the *Poetics* incorporates a model of "emotional understanding": understanding filtered through the affective and evaluative responses embodied in emotions. The *Poetics* treats the defining experience of tragedy as involving a concentrated surge of pity and fear, but it ties these emotions to the audience's cognitive grasp of the unified patterns of human action represented in plot-structures. It is maintained, partly with the help of *Politics* Book 8, that catharsis can best be interpreted as the psychological benefit arising from the conversion of painful into pleasurable emotions through an aesthetic experience of mimetic representation or expression. An appendix analyses and rejects two recent attempts to prove the catharsis clause in the *Poetics* an interpolation.

Chapter 6 (*Poetry in the Light of Prose: Gorgias, Isocrates, Philodemus*) considers three prose writers each of whom, in his own way, evaluates poetry in relation to prose. Gorgias's *Helen*, itself a kind of prose-poem, makes poetry fully part of a larger realm of discourse, *logos*: the capacity of this realm embraces both truth and deception; contrary to a prevailing line of interpretation, it is argued that Gorgias's position does not collapse into a form of psychological relativism. Isocrates' more muted attitude to poetry, including his downgrading of its imaginative and emotional powers, is interpreted as a reflection of his own priority of pragmatic utility. Finally, an analysis of the contentious views of Philodemus diagnoses in them an imperfectly realized desire to negotiate a path between moralism and formalism and to separate the value of poetry defini-

tively from that of prose.

Chapter 7 (*The Mind's Infinity: Longinus and the Psychology of the Sublime*) argues that the treatise *On the Sublime* combines ecstasy (the “thunderbolt” impact of the sublime) with truth (an expansion of the mind’s grasp of reality) into a distinctive paradigm of the creative power of language. The sublime has a basis of intersubjectivity in the transformative echoes of “great thought” communicated between author and audience; it also generates a surplus of meaning for renewed contemplation. What counts as the truth of the sublime is carefully explicated: it emerges not as a matter of particular propositional beliefs but an amalgam of intuition, emotion, and metaphysics. The sublime is ultimately an experience of the mind’s own infinity, its capacity to transcend even the boundaries of the cosmos in a heightened awareness of the processes of thought and feeling.