

Note & Recensioni

Volumi

Adriano Ardivino, *Raccogliere il mondo. Per una fenomenologia della rete* [Angela Maiello, p. 284] • **Clive Bell**, *L'Arte* [Filippo Focosi, p. 286] • **Alessandro Bertinetto**, *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica* [Domenica Lentini, p. 289] • **Terrence Deacon**, *Incomplete Nature. How Mind Emerged From Matter* [Mariagrazia Portera, p. 292] • **Roger Scruton**, *La bellezza. Ragione ed esperienza estetica* [Filippo Focosi, p. 296] • **Miriam Bratu Hansen**, *Cinema and Experience. Sigfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno* [Domenico Spinosa, p. 298] • **Lawrence Barsalou**, scritti sulla "Grounded Cognition" [Gialuca Consoli, p. 300]

Convegni

Dis-forme, Università degli Studi di Palermo, 28-29 maggio 2012 [Michele Bertolini e Pietro Conte, p. 304]

Saggi

Adriano Ardivino, *Raccogliere il mondo. Per una fenomenologia della rete*, Carocci, Roma 2011, pp. 328

Adriano Ardivino pubblica per Carocci un importante testo su internet. L'obiettivo del volume è quello di raccogliere «riflessioni di ordine filosofico intorno alla quotidianità della rete, sostituendo all'approccio quotidiano un approccio filosofico», che in questo caso è quello fenomenologico, inteso come ricerca per la descrizione della realtà e delle sue condizioni di possibilità, nell'orizzonte di un quadro storico ben determinato. Sin dalle prime pagine l'autore si preoccupa di indicare con precisione cosa vada inteso per "rete", procedendo così a differenziare il termine da altri che altrettanto comunemente vengono usati. Se con il termine "internet" si indica propriamente l'infrastruttura tecnica che permette la connessione di più dispositivi mentre con il termine "web" una delle sue possibili applicazioni multimediali, «rete», dice Ardivino, indica più che altro «una forma di mondo» (p. 15), «la forma tecnologicamente raccolta di comunità e linguaggi estremamente disparati» (p. 17). La descrizione di questa forma di mondo che tecnologicamente si raccoglie è la posta in gioco del libro, che si articola in due parti: la prima, più strettamente filosofica, propone una ricognizione di alcune categorie utili in vista di un inquadramento delle pratiche del web; la seconda si articola attraverso i contributi più importanti dell'ultimo ventennio intorno al fenomeno di internet. Vale la pena dire fin da subito che proprio in questo sdoppiamento del lavoro risiede uno dei meriti più visibili del testo: il dialogo proposto nella seconda parte tra testi provenienti dagli ambiti del sapere più disparati (teoria dei media, studi culturali, sociologia ecc.) risulta proficuo grazie alla preliminare messa a punto concettuale condotta nella prima parte.

Il primo capitolo indica fin dal titolo, *Disposizione e appropriazione*, l'orizzonte filosofico di riferimento da cui l'autore prende le mosse. La tesi di Ardivino appare ben esplicitata: la rete non può essere tematizzata «al di fuori del quadro ontologico epocale che definisce il mondo contemporaneo, la cui descrizione è affidata da Heidegger all'elaborazione della domanda sull'essenza della tecnica» (p. 27). Qui Ardivino, che ha dedicato importanti studi al pensiero di Heidegger, propone, dunque, una ricognizione serrata e teoreticamente impegnativa delle famose riflessioni heideggeriane intorno alla tecnica. Il *Ge-stell*, la disposizione, è l'essenza della tecnica, che per Heidegger è una forma del disvelamento della verità, cioè la modalità in cui tutto è presente. Tutto, finanche l'uomo, è presente in quanto disposto, ma la disposizione non è riconosciuta in quanto tale, bensì avvolta dall'ovvietà e dall'oblio di un rapporto uomo-tecnica per lo più inteso in maniera strumentale. Tuttavia il massimo pericolo può avere anche carattere di salvezza. L'*Ereignis*, che Ardivino traduce con "appropriazione", significa la possibilità che il presente giunga a quanto gli è davvero proprio, a un'appropriazione della disposizione. Tra appropriazione e disposizione dunque vige un rapporto di coappartenenza che si gioca sul concetto di rete.

La disposizione ha un carattere reticolare, in quanto qualcosa che va intessendosi e irretendosi fino a dimenticarsi, mentre l'appropriazione è il raccogliere in una rete «a cui l'ultimo dio si afferra» (p. 88), le quattro regioni, cioè la totalità del mondo, nel suo gioco di assenza e presenza.

Questa idea della raccolta trova un ulteriore approfondimento nel secondo capitolo (*Dalla raccolta all'essere comune*) che può essere diviso in due parti. La prima è dedicata a quella che Ardovino con parole heideggeriane chiama "genealogia essenziale della disposizione" (p. 29), ossia un percorso a ritroso che dal dispositivo tecnico moderno arriva al *logos* eracliteo. L'autore dunque sembra condividere la stessa premura del filosofo tedesco, quella cioè di mostrare la necessità di un'analisi teorica che si sottragga alla linearità storica, anch'essa frutto dell'oblio moderno, per muoversi in maniera sincronica tra passato e futuro. Nella seconda parte invece questo complesso nucleo teorico costruito intorno al concetto di raccolta viene affidato alla rielaborazione in chiave comunitaria da parte di Reiner Schürmann e Jean-Luc Nancy.

Messo a punto questo orizzonte concettuale, l'autore procede con l'analisi di teorie esplicitamente orientate sul fenomeno internet. Il terzo capitolo (*Quarto spazio e collettività intelligenti*) è dedicato ai testi di Pierre Levy. La linea seguita da Ardovino parte dalla teoria topologica proposta dal filosofo francese. La rete è la «costellazione tecnica di tutti gli spazi antropologici» (p. 33): dopo terra, mercato, territorio, viviamo lo spazio del sapere e dell'intelligenza collettiva, che non si presenta semplicemente come l'esito di una storia lineare, ma come ciò che oggi «ha assunto un carattere vincolante, fondante, raccogliente-disponente, in un quadro di irreversibilità storica» (p. 179). Qual è la caratteristica di questo quarto spazio? Bisogna guardare al tempo e al linguaggio. Non è semplicemente il preponderante aspetto tecnologico, dato che lo sviluppo delle tecnologie del mondo reale appartenevano già allo spazio delle merci. Ciò che cambia nel quarto spazio è che il tempo reale, possibile tecnologicamente, diventa il tempo dell'interscambio interattivo tra tempo interiore e tempo condiviso. L'interattività non è la multimedialità, ma la sincronizzazione «delle intensità di pensiero, di apprendimento, di vita» (p. 181). Tutto ciò è prodotto e a sua volta produce un nuovo modo di comunicare, che mette in relazione un pensare, un sentire e un immaginare comune (l'intelligenza collettiva), che non è, dice Ardovino, integralmente pre-disposto dal dispositivo (p. 190).

Nel quarto capitolo (*Transitorietà e localizzazione*) l'autore prende in considerazione riflessioni di ambito sociologico attraverso i testi di Castells e Rheingold. Una delle domande che oggi più che mai ci poniamo con una certa urgenza è quella che riguarda il ruolo di internet nei mutamenti e nei conflitti sociali e politici. In merito Castells, teorizzatore della *network society*, da un lato riconosce il fatto che la struttura reticolare appartenga già di per sé alle comunità politicamente o socialmente orientate, dall'altro rileva la centralità sempre più evidente di internet nella creazione di valori culturali e politici in senso ampio. Pertanto, aggiunge Ardovino, l'appropriata possibilità di cambiamento («nel doppio senso della sua appropriazione e dell'essere definite dal proprio della rete, dal suo *logos* raccogliente e aggregante» p. 228) non va tanto ricercata nel rapporto tra internet e l'apparato politico-istituzionale, quanto nella riconfigurazione del concetto tradizionale di comunità grazie a un'inedita mobilità. Mobilità e fluidità di una comunità ormai fatta, ed è su questo che si concentra l'attenzione di Rheingold, da «esseri

umani tecnologicamente equipaggiati» (p. 241), scrive l'autore, in cui cioè si assiste a una progressiva integrazione tra biologico e tecnologico.

Nell'ultimo capitolo (*Ipertesto, lettura, rimediazione*) l'autore propone un'analisi ravvicinata del linguaggio proprio della rete, in quanto sua specificità, quella che nel terzo capitolo viene chiamato *surlangue*. Qui il discorso viene articolato passando dal concetto di "ipertesto" di Levy a quello di "rimediazione" di Bolter e Grusin. Il punto di partenza di Ardivino è molto chiaro: pensiero, memoria, linguaggio non trovano nella tecnica un mero correlato pratico, un potenziamento o un'estensione, ma delle condizioni di possibilità che li determinano storicamente. E se oggi più che mai è evidente il carattere collettivo dei dispositivi, allora aspetto tecnico e aspetto sociale sono indissociabili. Da qui l'importanza cruciale di un concetto come quello di ipertesto che funziona bene per descrivere il carattere di raccolta della rete. L'ipertesto non è una semplice somma di contributi tra di loro collegati, ma la «forma di raccolta della documentalità e di ogni pratica informaticamente assistita di scrittura» (p. 259), un programma comune e collettivo di rielaborazione «che non si arresta alla semplice ricezione, registrazione, conservazione, ma include dinamiche di filtro e di selezione e soprattutto di continua ricomposizione fondata sull'interazione intersoggettiva, in cui sono decisivi il tempo reale e la condensazione sul presente» (p. 265). Ardivino individua con estrema precisione quello che a tutti gli effetti può essere così considerato il motore della vita della rete, in cui continuamente si sviluppa un processo di rimediazione, che attiva un gioco sempre aperto tra immediatezza e rimediazione, tra consapevolezza e dimenticanza della rimediazione stessa (p. 288).

Il testo, corredato da tre glosse – in cui l'autore descrive tre esperienze pratiche del web attraverso le categorie esposte – e da un'importante e utilissima bibliografia, raggiunge sicuramente un risultato importantissimo, quello cioè di sottrarre la rete a quella che l'autore chiama «conoscenza puramente procedurale e antiriflessiva del *learning by doing*» (p. 26), fornendo al lettore italiano una preziosa ricognizione critico-bibliografica e mostrando non solo la necessità che la filosofia si occupi del nostro presente tecnologicamente disposto, ma anche la possibilità di fare ciò in maniera proficua.

Angela Maiello

Clive Bell, *L'Arte*, a cura di C. Zambianchi, Aesthetica, Palermo 2012, pp. 178

Di solito, quando si vuole mostrare a quali vicoli ciechi conduca una teoria rigidamente formalista dell'arte e dell'esperienza estetica, si tende a fare il nome del critico e pensatore inglese Clive Bell. Se ne riconosce, certo, l'importanza storica: animatore del "gruppo di Bloomsbury", amico e sodale del critico Roger Fry, Bell divenne famoso per aver organizzato tra il 1910 e il 1912, insieme a quest'ultimo, la prime due mostre "post-impressioniste" presso le Grafton Galleries di Londra. Alla meritoria opera di promozione e diffusione del movimento artistico (a lui) contemporaneo, Bell affiancò l'attività di teorico dell'arte nuova. E qui cominciano i problemi, per via

dell'aperta radicalità di certe sue tesi e interpretazioni, che nel tempo sono state oggetto di critiche feroci. È quindi di grande interesse, teoretico oltreché storico, la prima pubblicazione italiana dello scritto più importante di Bell, *L'Arte* (del 1914), in quanto offre l'occasione per riconsiderare e (più di una volta) rivalutare il pensiero del critico inglese.

Il testo di Bell si compone di cinque capitoli, il primo dei quali (*Che cos'è l'arte?*) è senza dubbio il più importante, punto di partenza imprescindibile per tutti gli estetologi analitici che si sono occupati del problema della definizione dell'arte. Secondo Bell, deve esserci una qualità comune a tutte le opere d'arte visiva; altrimenti, ogni discorso critico in materia di arti visive perderebbe di significato. Tale qualità è da lui individuata nella «forma significante», con la quale espressione si intende l'insieme di «relazioni e combinazioni di linee e colori» che suscitano emozioni estetiche pure, indifferenti rispetto al virtuosismo esibito o alla presenza di elementi descrittivi o rappresentazionali. Di questi ultimi si servono soprattutto gli artisti inferiori, i quali cercano riparo nell'evocazione di aspetti ed affetti propri della vita ordinaria, su cui invece la vera arte si eleva trasportandoci, per il solo tramite della forma, in un regno di esaltazione estatica, lasciandosi dietro le memorie e le aspettative mondane. Questa è, in sintesi, la celebre «ipotesi estetica» di Bell, cui segue un'ipotesi «metafisica» (dal dichiarato carattere congetturale), stante la quale certe combinazioni formali ci colpiscono più di altre in quanto l'emozione che trasmettono è la stessa che l'artista ha provato quando, nell'osservare la realtà, l'ha colta come forma pura ed essenziale, ovvero come realtà in sé. Non si deve però pensare alla creazione come a un atto del tutto spontaneo e immediato; difatti, aggiunge sapientemente Bell, per canalizzare lo stato d'animo iniziale in sentieri di massimizzazione estetica, l'artista si serve di convenzioni sedimentate e, soprattutto, si impegna nella risoluzione di concreti problemi di natura tecnico-espressiva.

In quanto via d'accesso alla realtà ultima delle cose, l'arte recupera dunque quel rapporto con la vita umana che in un primo momento sembrava precluso, e che viene invece approfondito nel secondo capitolo. Centrale è qui il parallelo tra la figura dell'artista e quella del religioso: entrambi sono animati da una spiccata sensibilità per il significato emotivo dell'universo, e percepiscono le cose come fini in sé e non come semplici mezzi. Non è un caso, avverte Bell, che le grandi epoche dell'arte coincidano con le fasi di più intensa inquietudine spirituale e di anelito all'ultraterreno. Ed è proprio a partire da tale legame che la storia dell'arte, se costruita sui flussi di valore estetico delle opere prodotte piuttosto che sulle linee di influenza tra le stesse, potrebbe integrare le scienze storiche in senso lato, che oltre a dar conto degli avvenimenti politici, sociali ed economici, racconterebbero anche i movimenti spirituali dell'umanità. Il valore dell'arte non si misura tuttavia solo nel lungo termine: ogni opera, infatti, è di per sé un bene, in quanto conduce con la massima potenza e immediatezza a stati d'animo la cui bontà è (come già sosteneva G.E. Moore) auto-evidente.

Nel terzo e quarto capitolo, Bell mette le sue ipotesi (estetiche, metafisiche ed etiche) alla prova della storia dell'arte, che ne risulta, se non proprio capovolta, significativamente rimodellata. Sebbene vada concepita come un flusso continuo, l'arte presenta infatti le sue ere e i suoi movimenti, le sue ascensioni e le sue ricadute. La prima alba artistica in Occidente si ebbe, se-

condo il critico inglese, quando nel sesto secolo d.C. «l'era cristiana si instaurò in Europa» e iniziarono a comparire i primi maestosi monumenti dell'arte bizantina. L'arte cristiana, che attraverso la «semplice appropriatezza della forma» cercava di portare a uno stato di «estasi austera», prosperò fino all'età di Giotto. Ma proprio qui, al principio di quella strada maestra che porterà ai capolavori del Rinascimento e del Barocco, Bell vede l'inizio di un lento e inesorabile declino che toccherà il fondo nella prima metà dell'Ottocento, quando la pittura, dimentica della sua vocazione formale, scadrà a mera illustrazione, brillante e artificiale, di soggetti desiderabili per i capricciosi palati degli aristocratici del tempo. È merito di Cézanne – sul quale Bell giustamente ripose la speranza nella nascita di una nuova era, artistica e spirituale – se il flusso dell'arte occidentale ha potuto rivedere la luce: non quella esteriore, scientificamente riprodotta dalle minuziose pennellate degli impressionisti, ma quella interiore, che ha portato i pittori post-impressionisti a scorgere, dietro un qualsivoglia paesaggio, l'«architettura sublime» che ne informa ogni particolare, e a restituirla in opere sempre, diversamente, significanti.

Nel capitolo conclusivo, Bell si occupa del rapporto tra arte e società. Da un lato, egli sostiene, la società può esercitare un influsso benefico, ancorché indiretto, su artisti e fruitori, sotto forma di liberazione: per i primi, dalla «tirannia» delle scuole d'arte, che diffondono l'ideale della fedeltà ai modelli del passato, e dal miraggio dell'arricchimento facile; per i secondi, dalla «polvere dell'erudizione» e dal «peso della tradizione» che impregnano i musei di un'atmosfera stantia e opprimente. Per conto suo l'arte, da quella più alta a quella più popolare, può redimere la società, donare alle persone che la esercitano o che la apprezzano la «felicità della forma», e in tal modo prepararle ad affrontare le difficoltà della vita con spirito sollevato.

L'estremismo dichiarato delle tesi sviluppate ne *L'Arte* porta Bell a commettere alcuni evidenti passi falsi. Come lui stesso più tardi riconoscerà, frettolose e riduttive sono alcune sue (s)valutazioni su molti celebrati artisti, se non su interi movimenti: pensiamo al Rinascimento, o al Futurismo. L'erroneo assunto teorico di base, di cui tali giudizi critici sono il riflesso, sta nel considerare il contenuto rappresentativo di un'opera d'arte visiva sempre e solo come pretesto da cui l'artista prende spunto per elaborare forme significative, ovvero parallelamente come ausilio percettivo per lo spettatore, che in esso vede solo indizi da cui risalire a ciò che davvero conta, vale a dire la composizione degli elementi in un tutto organico. La scelta intenzionale del soggetto rappresentato, finanche nelle opere di artisti come Cézanne, non può essere irrilevante ai fini della significanza estetica; né la separazione della forma dal contenuto può essere indolore, laddove quest'ultimo stimoli associazioni emotive e personali che si fondono con l'apprensione degli elementi strutturali, o che generano sorprendenti frizioni con essi, fonte ulteriore di godimento estetico.

È però vero che ci sono opere d'arte visiva – e oggi lo possiamo attestare con più chiarezza, alla luce delle evoluzioni delle correnti astrattiste – che si nutrono solamente di elementi formali; ed è altrettanto vero che anche le opere che presentano apprezzabili aspetti rappresentazionali non possono prescindere dalla struttura su cui riposano. Se si concede questa tesi, si vedrà come davvero Bell abbia colto un aspetto fondamentale dell'arte di tutte le epoche, e come il suo metodo critico, in cui l'emozione estetica prevale di gran lunga sull'inquadramento contestuale, sia

talvolta un salutare antidoto a interminabili digressioni storiche. Sarà che ho passato gli anni del liceo a combattere la noia che mi assaliva quando mi si spiegava chi fosse o che storia avesse il nobile o il santo ritratto nel tal dipinto, e a cercar rifugio nelle armoniche combinazioni di volumi e colori; sarà che uno dei momenti più emozionanti del corso universitario di storia dell'arte moderna – incentrato sui vedutisti urbani del Settecento (Canaletto, Bellotto e Guardi), dei quali appresi mio malgrado vita, morte e miracoli – fu quando il professore mi mostrò, dalla finestra del suo ufficio, la vista del meraviglioso skyline della città di Macerata (una forma significante!); ma non posso fare a meno di pensare che una maggiore insistenza sugli aspetti estetico-formali delle opere e sui loro portati emotivi, anche a costo di fare acrobatici salti temporali e culturali, potrebbe solo giovare all'educazione estetica di un individuo. E come non approvare i richiami di Bell al valore etico e religioso dell'arte, all'autenticità dell'ispirazione, all'originalità e necessità della creazione, in un'epoca (la nostra) in cui troppo spesso ci vengono propinate opere superficiali, banalmente ripetitive, frutto della sete di guadagno di certi presunti artisti o, peggio ancora, del narcisismo di sedicenti intenditori la cui unica aspirazione è far parte del mondo dell'arte?

Troppo facile, allora, liquidare la teoria della forma significante, insieme al suo ingente corollario teorico e critico, come ingenua e inadeguata. La si può definire radicale, questo sì; discutibile in certi aspetti, senz'altro; ma altrettanto ricca di intuizioni felici, ben argomentate, spesso illuminanti. Bell sapeva il fatto suo.

Filippo Focosi

Alessandro Bertinetto, *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, Mondadori, Milano 2012, pp. 169

Non adeguandosi del tutto al punto di vista di quanti ritengono che della musica non si possa parlare e che si affidano con molta probabilità all'idea che qualsiasi discorso sulla musica possa tendenzialmente favorire un impoverimento dell'esperienza che ne facciamo, Alessandro Bertinetto ci offre un testo il cui intento è proprio quello invece di parlare della musica e, soprattutto, di parlarne filosoficamente. E, d'altronde, come l'autore lascia già intuire dalla scelta per certi versi provocatoria, e certamente ambigua del titolo, *Il pensiero dei suoni*, vale qui l'idea che musica e filosofia condividano una sola anima, quella di essere entrambe forme di pensiero che possono reciprocamente richiamarsi: la filosofia può ispirare la musica e allo stesso modo la musica può ispirare la filosofia. E, ancor di più, non vi è reticenza alcuna nel dare sostegno alla tesi che la musica, al pari della filosofia, possa manifestare visioni generali del mondo e della vita.

È proprio centrandosi su questo presupposto della relazionalità, dell'«aboutness» (l'esser a proposito di) – che la musica condividerebbe con le altre arti – che Bertinetto rafforza la tesi della musica come *pensiero*, come *riferimento* che accompagna e dona ricchezza all'esperienza musicale. In tal senso, l'autore riconosce alla riflessione filosofica sulla musica il ruolo fondamentale di indagare sulle nostre credenze riguardo le esperienze musicali per chiarire aspetti che fuori da

questa analisi resterebbero oscuri.

La musica viene così interrogata a partire dall'analisi di alcuni nuclei tematici particolari, e mediante un'analisi comparata di quelle che sono le teorie della recente letteratura filosofica. Per ciascuna delle questioni esaminate l'Autore non trascura di offrirci una puntuale contestualizzazione delle teorie prese in considerazione, per arrivare poi all'obiettivo di proporci «serie filosofiche di pensieri» attraverso appunto la mediazione delle voci contemporanee sui temi trattati. Nello specifico, ricalcando le riconoscibili caratteristiche di metodo proprie della ricerca estetologica analitica e riallacciandosi in maniera particolare al dibattito sulla musica di recente riaperto in area angloamericana, Bertinetto si sofferma, nei tre capitoli che strutturano il testo, su tre questioni fondamentali: il concetto di musica, il problema del significato musicale, il rapporto tra musica ed emozioni. Per quanto riguarda in particolare il primo tema trattato, l'attenzione ricade sulla domanda "Cos'è la musica?". Un interrogativo al quale non bisogna sottrarsi cedendo alle lusinghe di quelle teorie che preferiscono la strada di un lauto relativismo (tesi Berio-Maconie), facendo valere per lo più una concezione idiosincratica e valutativa della musica. Né tantomeno vi sono buone ragioni per rinunciare a questo compito scoraggiati dalla difficoltà di far convergere sotto un unico denominatore fenomeni sonori di tradizioni e regioni del mondo che si fondano su principi formativi differenti. La stessa disomogeneità di fondo d'altronde, evidenza a ragione Bertinetto, caratterizza i fenomeni musicali di una stessa cultura. Non solo. Non tutte le culture dispongono del concetto di musica. Vale dunque qui l'idea che le differenze che si registrano in relazione tanto alle concezioni culturali quanto alle preferenze soggettive non devono scoraggiare la ricerca di quelle caratteristiche rilevanti che possono essere rintracciate comunque nel cosmo eterogeneo delle specifiche realtà musicali. Anzi, proprio il tentativo di isolare tali *tratti rilevanti* è già un modo per avere accesso alla comprensione dei casi più difficili. Sostenuto da queste idee, Bertinetto dunque lavora proprio in questa direzione, nel tentativo di individuare una soluzione che pur delimitando il raggio d'azione, riesca allo stesso tempo ad inglobare al suo interno più opzioni. Si vuole cioè individuare una nozione che «escluda ciò che vogliamo escludere dalla musica, così come la conosciamo e pratichiamo oggi – per esempio l'idea di "musica delle sfere" –, e che includa ciò che desideriamo includervi, [...] musica antica e moderna, occidentale e non, strumentale e vocale, colta e d'intrattenimento, d'arte e d'uso, composta e improvvisata, architettonica ed espressiva, alta e popolare, per la contemplazione e per la partecipazione» (pp. 19-20). Un compito ambizioso che egli soddisfa attraverso la proposta teorica di Jerrold Levinson, il quale così definisce la musica: «organizzazione temporale di suoni [...], che ha il proposito di arricchire o intensificare l'esperienza impegnandoci in un'attività (l'ascolto, la danza, o l'esecuzione di un'azione) e in cui i suoni sono considerati primariamente, o in misura rilevante, come suoni» (p. 31). Una soluzione accolta da Bertinetto, in quanto raccoglie assieme i pregi di attribuire alla musica alcune proprietà intrinseche quali l'*udibilità* e la *temporalità*; di essere, inoltre, *intenzionalistica* e *umanocentrica*; adeguata a un'applicazione *transculturale*, che ascrive ai produttori di musica un atteggiamento *normativo*; e che infine è orientata sul produttore e riconosce alla musica il *carattere artistico*.

È, questa, una definizione che egli coerentemente mette alla prova e che lo guida anche

nell'analisi dei casi più complessi che interessano, ad esempio, quelle realtà culturali in cui il concetto di musica sembra addirittura non essere contemplato (il caso degli Inuit) e che allo stesso modo riguardano gli esperimenti dell'avanguardia post-tonale, fino ad arrivare all'altra questione che emerge in questo primo capitolo, capire cioè se la musica sia l'unica arte dei suoni. Affiora e ricorre, a partire da quest'ultima sezione, un'idea a mio avviso interessante e che, più di altre, sembra incontrare il consenso dell'autore, ossia quella di volersi opporre alle concezioni di quanti insistono nel voler rivendicare per la musica il carattere di autonomia e di irrealtà. Il che sarebbe un po' come voler dire, per citare le parole di Aaron Ridley, uno dei referenti del dibattito maggiormente interpellati da Bertinetto, che la «musica proviene da Marte», senza tenere conto del suo carattere di «embeddedness», del suo essere dunque incastonata nelle nostre vite, nell'orizzonte di senso della nostra esperienza, nel nostro tessuto storico, culturale e sociale. Così pensando, evidenzia Bertinetto, non si potrà mai arrivare a una comprensione delle sue qualità artistiche ed estetiche, isolandola cioè rigidamente dal resto dell'esperienza umana (p. 46).

Una prospettiva, quest'ultima, che si esplica molto più chiaramente nel secondo capitolo, nel quale Bertinetto viene ad occuparsi di un'altra questione ampiamente discussa, vale a dire, capire se la musica possa ad esempio comunicare contenuti e possedere significati o, al contrario, sia un'arte meramente formale o sintattica. D'accordo con quest'ultima prospettiva troviamo i teorici del formalismo musicale, i quali sostengono che la musica strumentale non narra, non descrive, né raffigura alcunché, che deve dunque considerata come un'arte priva di contenuto o di significato: pura articolazione di strutture formali sonore nel tempo, una sorta di «disegno in suoni». Dall'altra parte troviamo gli antiformalisti, i quali non hanno invece nessun problema ad affermare, ciascuno con le proprie argomentazioni, una dimensione «significativa» o «significante» per la musica. Una tesi che, a conferma di quanto sopra anticipato, viene affermata proprio mettendo in discussione il senso stesso della distinzione tra dimensione «puramente» musicale e dimensione «extramusicale». È questa una distinzione che per gli antiformalisti non andrebbe posta, e che invece resta tanto cara ai formalisti. Chiaro è l'esempio che Bertinetto ci offre, attraverso la versione più nota e agguerrita di formalismo musicale, quella di Peter Kivy, il quale arriva a questa conclusione muovendosi dalla considerazione che l'analogia tra musica e linguaggio non abbia alcuna ragione di sussistere. Agisce qui soprattutto la convinzione che il significato sia soltanto linguistico e non musicale. Certo è che è proprio nel dare o meno approvazione alla possibilità che vi sia qualche prossimità tra linguaggio e musica che si viene a giocare la partita tra i sostenitori del formalismo e i suoi detrattori, come emerge nella presentazione che ci viene offerta nell'ambito di questo secondo capitolo.

Restando ancora sul piano di quelli che possono essere i contenuti e i significati che la musica può presentare viene così ad affiorare anche il tema del terzo e ultimo capitolo, che riguarda da vicino una questione sempre ricorrente nella storia del pensiero musicale, il rapporto musica-emozioni. Come giustamente evidenzia Bertinetto, proprio l'espressività viene spesso infatti riconosciuta come la modalità principale mediante cui la musica manifesta i suoi contenuti e significati. Diverse dunque le questioni esaminate anche per questo soggetto teorico, rispetto alle quali ancora una volta l'autore medita attraverso la descrizione delle teorie più rappresentative del

dibattito estetologico angloamericano. Interessante inoltre l'ultima sezione, nella quale affronta la relazione tra musica ed etica rifacendosi alla posizione del cosiddetto «moralismo moderato»: la tesi che l'arte può avere significato morale e che questo può influire sul suo valore estetico.

Trovo che questo di Bertinetto sia un testo godibile per la chiarezza e la fluidità espositiva. Ma, ancor di più, trovo apprezzabile il fatto che l'indagine si espliciti alla luce di una grande varietà di esempi tratti dal repertorio della *popular music*. Nella fattispecie, sembra da questo punto di vista che Bertinetto si trovi in netta controtendenza con la comunità a cui si rivolge, nella quale invece le questioni inerenti la musica si analizzano spesso alla luce di un unico riferimento, che è quello della musica classica occidentale. Inoltre, è un'analisi che ha il pregio di guardare alla musica senza rinunciare alla complessità di una visione che contempla assieme gli spazi della musica, i protagonisti della musica, i mezzi di diffusione sonora, senza, come evidenziato, irretirsi in una visione elitaria e/o riduzionistica.

Più selettivo, invece, ci appare il taglio delle scelte operate rispetto ai riferimenti bibliografici, soprattutto nel primo e terzo capitolo. Sembra infatti prevalere, nella presentazione di quelle che sono state definite le teorie odierne, solamente la voce di alcuni autori di area analitica. Un pregio o un difetto? Probabilmente, né l'una né l'altra cosa! Piuttosto, bisogna fermarsi a riflettere sul fatto che è proprio il dibattito inauguratosi negli ultimi cinquant'anni in quel contesto che sollecita anche da parte nostra una rinnovata attenzione alla musica.

Domenica Lentini

Terrence Deacon, *Incomplete Nature. How Mind Emerged From Matter*, W.W. Norton & Company, New York-London 2011, pp. 602. Trad. it. *Natura incompleta. Come la mente è emersa dalla materia*, edizione speciale per il mensile *Le Scienze*, settembre 2012.

Se, nel visitare una mostra di pittura, vedo un certo quadro e lo giudico «bello», articolando il mio giudizio in un'esclamazione ad alta voce, il valore estetico che attribuisco in tal modo all'opera non è una "cosa" di cui si possa calcolare il peso, analizzare la struttura fisico-chimica o misurare altezza e profondità. Esso non coincide, infatti, né con i suoni emessi dalla mia bocca mentre affermo che il quadro è bello, né con la porzione di corteccia che si attiva nel mio cervello alla vista del bel quadro né, eventualmente, con i segni grafici che imprimo su un foglio per ricordarmi, caso mai la mia memoria fosse labile, quanto è bello quel quadro lì. Ora, se a venti passi da me, all'altro capo della sala, c'è uno sconosciuto che, avendo udito la mia voce e sollecitato dal mio giudizio entusiasta, attraversa la stanza per avvicinarsi a esaminare il bel quadro, io posso dire che il valore estetico che ho attribuito all'opera ha agito "causalmente" su quell'uomo, indirizzandone l'azione. Ma in che modo? Come fa a valere da causa una cosa – il valore estetico, appunto – che di per sé non esiste, almeno non nel senso in cui esistono i campioni che uno scienziato analizza in laboratorio, dotati di una certa massa o peso o di una

definita struttura fisico-chimica? Come agisce nel mondo – poiché *agisce*, senza dubbio – ciò che non fa parte del mondo, almeno non di quello della scienza?

Incomplete Nature. How Mind Emerged From Matter, l'ultimo imponente lavoro di Terrence Deacon (antropologo e neuroscienziato dell'Università della California, a Berkeley), uscito negli Stati Uniti nel novembre 2011 e in prima traduzione italiana nel settembre del 2012, è un ampio studio dedicato a tutti quei fenomeni – come il valore estetico (*aesthetic value*), ma anche altri concetti cruciali quali «*information, function, purpose, meaning, intention, significance, consciousness*» (a p. 23 dell'edizione inglese, corsivo dell'autore) – che non «esistono» al modo in cui esistono gli oggetti della scienza, cioè che non hanno massa, «no momentum, no electric charge, no solidity and no clear extension in the space within you, around you, or anywhere» (p. 2). E tuttavia, rimarca Deacon, questi fenomeni agiscono causalmente nel mondo, sono addirittura ciò per cui davvero vale essere al mondo: il compito di uno scienziato è di analizzarli e comprenderli, non di estrometterli dal proprio orizzonte d'indagine.

Per caratterizzare questo tipo di “cose” Deacon conia due neologismi: si tratta del termine «assenziale», a indicare la qualità che definisce tutti quei fenomeni la cui esistenza è in relazione a un'assenza (un desiderio è in relazione essenziale a uno stato di cose *non* ancora presente, e che appunto si desidera possa esserlo; una rappresentazione è in relazione a un oggetto separato, che *non* è presente e che appunto viene rappresentato ecc.) e di «entenzionale», che descrive «all phenomena that are intrinsically incomplete in the sense of being in relation to, constituted by, or organized to achieve something non-intrinsic» (p. 27), cioè che sono in relazione a un *telos*, «an end, or otherwise displaced and thus non-present something, or possible something» (*ibidem*). Le nostre vite sono letteralmente “plasmate” dagli “assenziali”, cioè da “cose” non più presenti o non ancora presenti o che sono inesorabilmente destinate a non verificarsi mai: le nostre credenze, i nostri desideri, i valori, gli scopi, tutto il bacino di possibilità racchiuso delle parole “domani” o “l'anno prossimo”.

Ora, la scienza moderna già da secoli ha stabilito di far programmaticamente a meno, nelle sue indagini, dei fenomeni assenziali ed entenzionali. Ci ritroviamo così, secondo Deacon, in una situazione paradossale: «Despite the obvious and unquestioned role played by functions, purposes, meanings and values in the organization of our bodies and minds, and in the changes taking place in the world around us, our scientific theories still have to officially deny them anything but a sort of heuristic legitimacy» (p. 12). Questa situazione ha avuto conseguenze importanti: «This [...] has divided the natural sciences from the human sciences, and both from the humanities. In the process, it has also alienated the world of scientific knowledge from the world of human experience and values. If the most fundamental features of human experience are considered somehow illusory and irrelevant to the physical goings-on of the world, then we, along with pure aspirations and values, are effectively rendered unreal as well» (*ibidem*).

Come tirarsi fuori da quella che, agli occhi di Deacon, costituisce l'*impasse* fondamentale di tutta la scienza moderna? L'obiettivo di *Incomplete Nature* è appunto quello di mostrarci «how to integrate the phenomena that define our very existence into the realm of the physical and biological science» (p. 12), cioè fornire una spiegazione “dall'interno”, fisica, chimica e biologica,

del modo in cui la nostra mente e tutti i suoi contenuti sono gradualmente emersi dalla materia.

Deacon non è né un riduzionista né un eliminativista. Egli ritiene che «the universe is larger than just that what we can see, and touch, or manipulate with our hands or our cyclotrons. There is more here than stuff. There is how this stuff is organized and related to other stuff. And there is more than what is actual. There is what could be, what should be, what can't be, what is possible, and what is impossible» (p. 544). Rendere piena ragione di ciò che è al mondo, e di noi stessi in quanto parte del mondo, significa tener conto di tutto questo: e tutto questo, come detto, è in gran parte “assente”. Una deriva verso lo spiritualismo o il misticismo? Niente affatto: la sfida che Deacon si pone – una sfida immane, occorre riconoscerlo – è precisamente quella di spiegare in maniera «scientifically rigorous, but not simplistically materialistic», dunque restando all'interno del perimetro della scienza, quei fenomeni cruciali dell'esperienza umana che la scienza (una *certa* scienza, meglio) ha per lungo tempo scotomizzato. Vediamo, in breve, qual è la strategia argomentativa messa in atto dall'autore per tentare di assolvere al suo compito.

Ripercorrere il filo dei ragionamenti esposti nel libro è più di quello che può essere concesso nel breve spazio di una recensione. *Incomplete Nature* consta infatti di 17 capitoli, assai densi, per un totale di circa 600 pagine. L'autore si rifà alla teoria dei sistemi dinamici, ai principi della teoria del caos e della complessità, alle teorie dell'informazione e dei processi neurali. L'introduzione di neologismi è un tratto caratteristico del volume: così, nello scorrere dei capitoli, ci troviamo alle prese non solo con fenomeni “assenziali” ed “entenzionali”, ma anche con processi termodinamici, “morfodinamici”, “teleodinamici”, “teleogenici”. L'idea è quella di mostrare come spontaneamente, a partire dalla materia inanimata, si siano date e si diano forme sempre più complesse di organizzazione e di ordine che hanno condotto dapprima al passaggio dalla materia inerte alla vita e, in seguito, a quello dalla vita in generale alla mente.

Una puntualizzazione prima di affrontare l'argomento di Deacon: nel volume, il concetto di ordine è inteso in un significato peculiare, su cui si regge, possiamo dire, l'intera architettura di *Incomplete nature*. Per Deacon ordine è un concetto *negativo*, non positivo. Un sistema ordinato è un sistema che ha qualcosa *in meno*, *non* qualcosa in più rispetto a un sistema non ordinato, nel senso che lo spettro di configurazioni che esso può assumere, rispetto a un sistema meno ordinato, è più ristretto. Il concetto di ordine, cioè, è in stretta relazione con quello di vincolo (*constraint*). Tanto più un sistema è ordinato, tanto più numerosi sono i vincoli che agiscono in esso. E non si tratta (o non si tratta tanto) di vincoli estrinseci, imposti dall'esterno, bensì di vincoli intrinseci, che sorgono spontaneamente ed equivalgono a gradi di libertà non espressi, cioè a *qualcosa che*, man mano, viene a *mancare* al sistema, a farsi *assente*. Così, un sistema che si fa progressivamente più ordinato, cioè in cui si generano sempre più vincoli, è un sistema che diventa sempre più *incompleto*. Ma vediamo l'argomento più da vicino.

Il secondo principio delle termodinamica stabilisce, come noto, che in qualsiasi sistema isolato lontano dall'equilibrio l'entropia (cioè il grado di disordine) tende a salire nel tempo, finché l'equilibrio non è raggiunto. La giustapposizione sotto certe condizioni di due sistemi dinamici lontani dall'equilibrio, entrambi soggiacenti alla seconda legge della termodinamica, dà tuttavia origine spontaneamente a forme di ordine, anziché incrementare il disordine. È il caso

della formazione dei cristalli di ghiaccio, a partire da gocce d'acqua, oppure dei moti convettivi (esempi illustrati da Deacon alle pp. 235 ss.). Si passa così, in forza delle sinergie tra processi termodinamici, al livello superiore dei processi morfodinamici, più ordinati, caratterizzati dalla produzione di forme complesse e, perciò, soggetti all'azione di un numero maggiore di vincoli. I processi morfodinamici sono descritti da Deacon in questi termini: una classe «of phenomena which share in common the tendency to become spontaneously more organized and orderly over time due to constant perturbation, but without the extrinsic imposition of influences that specifically impose that regularity» (p. 237).

Se concentriamo l'attenzione sui sistemi viventi, le evidenze che la vita implichi processi morfodinamici sono piuttosto ovvie: gli organismi viventi sono costantemente impegnati in processi di creazione e mantenimento dell'ordine, opponendosi così all'impero della seconda legge della termodinamica. Per fare questo, necessitano di energia e "combustibili", sicché, da quest'ultimo punto di vista, sono sistemi dissipativi. Ora, se l'emergere di processi morfodinamici dai sistemi termodinamici può darci una qualche idea del modo in cui, a partire dalla materia inerte, si è originata per la prima volta la vita, attraverso un aumento progressivo dell'ordine, la sinergia tra sistemi morfodinamici e l'emergenza che ne consegue di un grado ancora superiore di organizzazione, cioè dei sistemi teleodinamici, può darci un'idea di come dalla vita organica si sia originata la mente. Un sistema teleodinamico è infatti, secondo Deacon, «a dynamical form of organization that promotes its own persistence and maintenance by modifying this dynamics to more effectively utilize supportive extrinsic conditions» (p. 270). Ciascun organismo vivente complesso, secondo quest'ipotesi, costituisce un sistema teleodinamico finalizzato alla conservazione e alla riproduzione di se stesso, in base alle leggi dell'evoluzione per selezione naturale.

C'è un passaggio, nel libro, che può aiutarci a chiarire l'intreccio tra termodinamica, morfodinamica e teleodinamica: «teleodynamic processes are inevitably dependent on morphodynamic processes for their form-generating capacity. [...] morphodynamic processes are dependent on the maintenance of far-from-equilibrium thermodynamic conditions. So the dependence of teleodynamics on morphodynamics and morphodynamics on thermodynamics constitutes a three-stage nested hierarchy of modes of dynamics, which ultimately links the most basic orthograde process – the second law of thermodynamics – with the teleodynamic logic of living and mental processes» (p. 276). In base a quest'intreccio gerarchico, la mente, nel progressivo perfezionarsi dell'organizzazione del sistema da termodinamica a morfodinamica sino alla teleodinamica, sarebbe il frutto "assente" dei complicati vincoli – ricordiamo che vincolo è un *negativum*, per Deacon – che stabiliscono con il loro emergere spontaneo l'ordine della materia: «mind emerges from constraints on matter» (p. 538). Questo, in estrema sintesi, il nucleo delle argomentazioni dell'Autore.

È possibile muovere alcune critiche – e alcune sono state effettivamente mosse – a quest'opera di Deacon: che egli non abbia tenuto sufficiente conto della vasta letteratura secondaria sull'origine della vita e della mente (ma è difficile, nella trattazione di un argomento così fondamentale, che si riescano a considerare tutti gli autori che hanno scritto a riguardo, o anche solo i principali), che non abbia rispettato sino in fondo l'indicazione programmatica espressa nel sotto-

titolo del volume, cioè spiegare *how mind emerged from matter* (in effetti, gran parte del volume è dedicata all'emergenza della vita dalla non vita, mentre a mente e coscienza è dedicato assai meno spazio), che, in certi casi, il pensiero si presenti un po' involuto e macchinoso, anche a motivo dell'introduzione di svariati neologismi. Inoltre, l'estrema ampiezza delle questioni affrontate e la giustapposizione, in certi luoghi, di concetti assai distanti tra loro ricondotti, tuttavia, allo stesso principio esplicativo sembrano a volte andare a discapito del rigore e della raffinatezza dell'argomentazione.

Sta di fatto, in ogni caso, che *Incomplete Nature* è un libro coraggioso, intraprendente, che non teme di confrontarsi con le questioni fondamentali, pur con tutti i rischi che una simile impresa può comportare. Lo stesso Deacon è consapevole di aver realizzato, con *Incomplete Nature*, solo la premessa (*the outlines*) a un discorso più specifico di reinterpretazione delle nozioni di mente e coscienza, del potere causale di idee e valori, del rapporto tra cervello e mente. «It is my hope that this glimpse of another scientifically rigorous, but not simplistically materialist, way to view this issues will inspire others to explore some of the many domains now made visible» (p. 538). Non ci resta, dunque, che aspettare il seguito.

Mariagrazia Portera

Roger Scruton, *La bellezza. Ragione ed esperienza estetica*, Vita e Pensiero, Milano 2011, pp. 183

Negli ultimi anni si è assistito, in ambito analitico, a un rinnovato interesse nei riguardi del tema della bellezza, verso cui si sono indirizzati diversi autori (pensiamo a Zangwill, Sartwell, Nehamas). Non poteva allora mancare il contributo di Roger Scruton, filosofo (ma anche giornalista, scrittore e, di recente, autore di opere liriche) inglese che ha sempre mostrato una spiccata sensibilità per questo concetto. Il testo in questione – *La bellezza: ragione ed esperienza estetica*, di recente tradotto e ripubblicato da Vita e Pensiero, editore che di Scruton sta diffondendo in Italia diversi scritti – si distingue (anche rispetto ai testi degli altri autori citati) per l'argomentare fluido, volontariamente accessibile e divulgativo, ma altresì ricco di importanti spunti di riflessione, cui l'autore perviene attingendo alla tradizione filosofica occidentale (soprattutto Platone, Kant e Schiller) così come alla sua stessa produzione filosofica precedente.

Piuttosto che fornire, ed eventualmente rifinire, una definizione compiuta di bellezza, Scruton preferisce circoscriverne i margini ponendo preliminarmente una serie di "paletti" concettuali, condivisibili (dal senso comune) e condivisi (dalla maggior parte dei filosofi), orientativi ma per nulla costrittivi relativamente alla pervasività della nozione stessa di bellezza, la quale si configura dunque, stando a questa preliminare lettura, come: causa di un piacere disinteressato (in quanto derivante dalla contemplazione della forma in cui un dato oggetto ci si presenta) ma anche intenzionale (si tratta sempre di un piacere per qualcosa, e coinvolge sempre il formarsi di pensieri intorno a questo qualcosa); valore intrinseco; oggetto di un giudizio di gusto, che può aspirare a

una oggettività, pur non potendo prescindere da un'esperienza soggettiva dell'oggetto in questione, e che ammette gradazioni e comparazioni. Riguardo a quest'ultimo punto, bisogna infatti aggiungere che la bellezza, sebbene venga spesso identificata con un valore estetico supremo, una sorta di grazia formale che può condurre all'estasi, può anche essere concepita come successo estetico, i cui criteri di misura e di valutazione sono legati al particolare ambito in cui essa si manifesta.

Il primo di questi ambiti è quello che chiama in causa l'uomo, il corpo, l'attrazione sessuale. Qui Scruton introduce una precisazione che verrà poi ripresa, quando affronterà la distinzione tra arte erotica e pornografia, e afferma che la bellezza umana non coincide né con quella del semplice corpo, che stimola l'impulso sessuale, né con quella della pura forma, oggetto di quieta contemplazione, ma si riconosce nella bellezza del corpo in quanto incarnazione della persona, vero fulcro del desiderio erotico. Dalla bellezza umana si passa poi alla bellezza naturale, che è duplice e doppiamente importante. Duplice, in quanto bisogna distinguere la bellezza propria degli organismi (come piante o animali), che procurano un piacere simile a quello provocato dalle opere d'arte, da quella propria dei paesaggi, che ci attraggono non tanto per la loro proporzione quanto per l'espansività e la magnificenza che trasmettono. Doppiamente importante, in quanto la contemplazione della natura è qualcosa di universale, atemporale, che coinvolge ogni essere umano, e che suscita in chiunque si abbandoni alle sue meraviglie e ai suoi misteri un senso di appartenenza al mondo che ci circonda. Ciò avvicina l'esperienza della natura al sentimento del sublime, così ben descritto da Burke e Kant; ma come c'è una bellezza nell'immensamente grande e forte, così c'è una bellezza anche nelle piccole cose, negli eventi di tutti i giorni. Questa bellezza minimale, spesso trascurata dai filosofi, merita invece secondo Scruton un'attenzione particolare. Esiste infatti una quotidiana ricerca di armonia, di decoro, di convenienza rispetto alle esigenze estetiche nostre e di quelle degli altri, riscontrabile nel modo in cui apparecchiamo la tavola, curiamo il giardino, disponiamo gli oggetti nelle nostre stanze, ci vestiamo. In questi ed altri casi, dice Scruton, è come se una mano invisibile ci aiutasse a trovare l'aspetto giusto delle cose, fino a formare un repertorio consolidato di scelte estetiche, uno sfondo di convenzioni che ci aiutano a vivere meglio. Se non vi fosse un tale "basso continuo" estetico, perfino le nostre esperienze con le opere d'arte risulterebbero sminuite; allo stesso modo in cui gli edifici realizzati dai più grandi architetti perderebbero parte del loro fascino se non fossero circondate da un contesto modesto ma equilibrato, garbato, appropriato.

È solo a questo punto che Scruton trasferisce la sua indagine al regno, distinto ma non isolato (nel senso appena chiarito), della bellezza artistica. Facendosi beffe della (a suo dire) noiosa letteratura prodotta dai filosofi analitici riguardo al problema della definizione dell'arte, egli propone di considerare l'arte come un «genere funzionale» (in ciò riprendendo, senza riconoscerlo, la teoria di Monroe Beardsley, filosofo col quale condivide più di una posizione). Solo quelle opere che sono in grado di appagare appieno il nostro interesse estetico meritano il titolo di opere d'arte; quelle che lo fanno in modo svilente o nullo vanno escluse da tale dominio. Scruton è ben disposto (e noi con lui) a includere una clausola valutativa nella sua pseudo-definizione, e ad accettare il rischio di affidare un tale tipo di decisione al buon gusto; il problema è semmai che

l'attuale mondo dell'arte sembra non esserne più dotato, diviso com'è tra la provocazione e l'intrattenimento, tra la dissacrazione e il kitsch. Ma cos'è che determina il successo estetico di un'opera d'arte? Nient'altro che la sempre attuale (perlomeno nei discorsi dei critici) «indissolubilità di forma e contenuto». Il significato di un'opera, sia esso di tipo rappresentativo o emotivo-espressivo, non può infatti né essere ridotto alla base strutturale su cui riposa, né essere separato da questa e venire restituito in descrizioni oggettive. È per tale motivo che, nel lessico critico, non si può fare a meno (come Scruton ha sottolineato in diversi scritti precedenti) di ricorrere a metafore, le quali creano un ponte tra l'esperienza del veicolo formale e le emozioni e gli eventi della vita umana. La bellezza di un'opera d'arte può dunque essere sussunta sotto il concetto di adeguatezza: tra le parti e il tutto, tra la forma e il contenuto, ma anche tra l'opera e il soggetto che esperisce. Ed è nel senso di adeguatezza che ci comunica, che l'arte raggiunge la sua massima bellezza e il suo più alto valore: essa ci mostra la nostra vita «sotto l'aspetto della necessità», ci aiuta a percepire come giusti, in quanto anelli di una catena ordinata, quegli episodi di per sé spiacevoli (idea, questa, che rimanda alla teoria humiana sulla tragedia).

La bellezza, così concepita, la si può trovare, rinnovata e trasformata, persino in autori come Baudelaire, Zola, Eliot, Berg, Schoenberg, i quali, pur raccontando nelle rispettive opere il decadimento della società a loro contemporanea, non hanno rinunciato a farlo in un modo che, implicitamente, ne suggerisce la redenzione. Gli amanti della bellezza, artisti e spettatori, moderni o antichi, cercano in essa un modello, un ordine attraverso cui plasmare le proprie vite, donar loro armonia, scorgervi la sacralità. Purtroppo, conclude amaramente Scruton, a prevalere oggi sono i seguaci del disprezzo e della profanazione, che rinunciano a soddisfazioni più elevate e dunque impegnative, in favore di ricompense effimere e facili, insipide come le loro stesse caotiche esistenze.

Come si evince da queste ultime considerazioni, Scruton dimostra coraggio e convinzione, e non si trincerava dietro generiche accuse, ma talvolta fa nomi e cognomi dei suoi bersagli polemici. A costoro, egli oppone un modello di arte e insieme di vita che ha nella bellezza e nel giudizio di gusto uno snodo, estetico e morale, imprescindibile. Si può forse giudicare eccessiva la critica da lui mossa alla cultura postmoderna in toto (si veda ad es. Shusterman per una sua parziale riabilitazione), così come si può ritenere utopico il modello da lui delineato. Ma non si può non riconoscere all'Autore la fondatezza delle argomentazioni e l'altezza di visione, né si può negare a noi, fortunati lettori, il diritto di abbracciarla, o anche solo di trovarvi momentaneo rifugio.

Filippo Focosi

Miriam Bratu Hansen, *Cinema ed Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkeley et al. 2012, pp. 378

Tra le recenti pubblicazioni riguardanti il dibattito teorico contemporaneo sul ruolo del cinema e dei media oggi, soprattutto di fronte al rapido cambiamento dello statuto ontologico dell'immagi-

ne, è certamente opportuno fare riferimento al volume *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno* di Miriam Hansen. In questo lavoro, l'autrice, da poco scomparsa, ha avuto modo di raccogliere buona parte della sua incessante ricerca in costante dialogo con i tre principali pensatori tedeschi del periodo del dopo Weimar che si sono misurati con la questione delle immagini in movimento: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e Theodor W. Adorno. Come si sa, le loro posizioni di fronte al problema posto sono profondamente diverse. In *Cinema and Experience*, Hansen offre una ricognizione molto accurata e dettagliata dei punti di vista dei tre autori e, nel proporre ciò, decide non sempre di seguire la cronologia delle loro rispettive opere. Ad esempio, Kracauer occupa il primo e l'ultimo capitolo del volume, il cui nucleo centrale è dedicato a un'ampia sezione su Benjamin, seguita da una più breve su Adorno. Difatti, gli obiettivi dell'opera vanno al di là della mera ricostruzione storica delle problematiche in campo. Ciò che infatti l'autrice presenta è una reinterpretazione con duplice finalità: da un lato, quella di dimostrare le consonanze e le continuità tra i tre pensatori presi in esame, dall'altro, quella di mirare anche a mettere in discussione l'interpretazione monolitica, di cui buona parte della storiografia si è fatta interprete, della loro teoria critica cinematografica. Logicamente, entrambi gli obiettivi sono intrinsecamente fondati.

L'iter della ricerca di Hansen affronta tre ambiti tematici. In primo luogo, v'è da considerare l'attenzione nei confronti della contestualizzazione storica. L'autrice accuratamente ricostruisce lo scenario intellettuale e la mappa teorica dei concetti utilizzati da Kracauer, Benjamin e Adorno. Per pervenire a tale scopo, la studiosa porta alla luce il confronto ininterrotto tra i pensatori e analizza i dibattiti del loro tempo, tenendo conto anche e soprattutto delle singole vicende umane dei tre protagonisti.

In secondo luogo, Hansen, al fine di affrontare il carattere "palinsestico" dei testi in oggetto, adopera lo strumento della lettura attenta e ravvicinata che, nella critica letteraria di stampo anglosassone, viene definita con il termine *close-reading*. La studiosa non si limita a rileggersi, bensì reinterpreta i testi e i concetti confrontando le versioni modificate nel corso del tempo dagli autori e tenendo presente le annotazioni e i commenti manoscritti. Ciò significa, ad esempio nel caso di Kracauer, che la versione del 1960 di *Theory of Film* (come si sa, redatta direttamente in inglese) viene comparata con gli appunti di stesura in doppia lingua (tedesca e inglese) compilati dall'autore durante il suo esilio a Marsiglia, luogo dove si trovava in attesa di ricevere l'autorizzazione per espatriare legalmente negli Stati Uniti. Per il noto saggio di Benjamin del 1936, Hansen fa riferimento alle tre diverse versioni: il manoscritto del 1935-36, la traduzione francese di Pierre Klossowski (come è risaputo, pubblicata nella primavera del 1936 nella "Zeitschrift für Sozialforschung") e, infine, la terza revisione o anche chiamata "la versione tedesca" del 1939, la cui pubblicazione avverrà solo nel 1955, raccolta nell'edizione postuma (curata da Theodor e Gretel Adorno) delle *Schriften* (a tal proposito, si veda la prima e benemerita edizione italiana delle tre versioni del saggio in oggetto, a cura di Fabrizio Desideri e pubblicata nel 2012 per i tipi di Donzelli). Nel caso di Adorno, la studiosa legge la versione del 1947 di *Dialektik der Aufklärung* (scritta a quattro mani con Horkheimer) considerando anche i materiali successivi alla stesura del volume o esclusi perché non rappresentativi a pieno della concezione di Horkheimer.

In terzo luogo, va esaminato l'impianto teorico fondativo del volume che si basa sulla relazione speculativa tra cinema ed esperienza. La nozione di esperienza (nel senso di *Erfahrung*, socialmente fondata sull'intero contesto della vita, e non di *Erlebnis*, che si riferisce a una forma più immediata ma anche più isolata di esperienza, come precisa Hansen) è, naturalmente, un concetto funzionale all'intero corpo dell'opera. È, come anche l'autrice afferma, certamente una contro-risposta alla visione di Adorno (la cui insistenza sulla qualità intrinseca dell'arte filmica o, se si preferisce, sulla mancanza di qualità del cinema inteso come "industria culturale", tendeva a mettere tra parentesi ogni forma di esperienza concreta), ma è anche un'occasione per recuperare l'eredità culturale di Kracauer (che, come ci dimostra Hansen, ha bene teorizzato sul concetto di esperienza cinematografica, contrariamente a quanto molti suoi interpreti hanno spesso suggerito) e un modo per rimettere a fuoco il pensiero di Benjamin (che certamente non può essere rappresentato soltanto dall'idea del cinema inteso come distruzione dell'aura). Il cinema, d'altra parte, non viene qui inteso come film, ma come l'esperienza specifica che ha sia fondato la modernità, sia da essa ne ha avuto forma. Il cinema fornisce un'opportunità che allo stesso tempo riproduce e inventa nuovi modi per confrontarsi con la tecnologia, con l'essere e l'avere in comune, con le rotture e le innovazioni, ma soprattutto con l'esperienza estetica nel suo complesso.

Il punto di partenza della riflessione avanzata da Hansen sta nell'interrogarsi sul nesso tra modernismo e modernità, in particolare lì dove questo implica anche una più ampia visione dell'estetica, ovvero quella che colloca le pratiche artistiche all'interno di una storia e di un'economia della percezione sensoriale che Benjamin ha visto come fattore decisivo per il significato e il destino della modernità. Se da un lato, la diffusione della tecnologia industriale nelle città e lo sradicamento delle relazioni sociali e di genere come anche il passaggio al consumo di massa hanno comportato processi di distruzione e di perdita reale, dall'altro sono emersi di conseguenza nuovi modi di organizzare la visione e la percezione sensoriale, un nuovo rapporto con le "cose" e diverse forme di esperienza mimetica e di espressione, di affettività, di temporalità e di riflessività, come anche un tessuto mutevole della vita quotidiana, della socialità e del tempo libero. Da questo punto di vista, l'autrice si sofferma sullo studio dell'estetica modernista al fine di comprendere le pratiche culturali che articolano e mediano sia l'esperienza della modernità sia i fenomeni della moda, del design, della pubblicità, dell'architettura e dell'ambiente urbano, della fotografia, della radio e del cinema, tutti prodotti per il consumo di massa.

Domenico Spinosa

Lawrence Barsalou: *Grounded Cognition: Past, Present, and Future*, "Topics in Cognitive Science", 2010, 2, pp. 716-724; (et al.), *Grounding Emotion in Situated Conceptualization*, "Neuropsychologia", 2011, 49, pp. 1105-1127; *The Human Conceptual System*, in *The Cambridge Handbook of Psycholinguistic*, Cambridge University Press, New York 2012, pp. 239-258

La crisi dell'intelligenza artificiale simbolica e la rivoluzione neurale, fenomeni correlati che inizia-

no negli anni '80 per poi esplodere nell'ultimo decennio del secolo scorso, sono state accompagnate dal progressivo affermarsi di un nuovo paradigma di ricerca, denominato «*Grounded Cognition*» (GC). Centrato sul rifiuto della nozione di sistema fisico simbolico, sulla funzione della simulazione e sul ruolo dell'azione, il nuovo paradigma ha prodotto una vera e propria riformulazione della visione generale della cognizione e della mente. Una rapida perlustrazione degli ultimi scritti di Lawrence Barsalou, uno dei principali protagonisti della GC, può essere utile per descrivere in breve i punti chiave del nuovo paradigma di ricerca e, al tempo stesso, individuarne la principale difficoltà di sviluppo, difficoltà che ha una natura eminentemente estetica.

1. La simulazione come principio unificante (L.W. Barsalou, *Grounded Cognition: Past, Present, and Future*, "Topics in Cognitive Science", 2010, 2, pp. 716-724).

La GC ha molte versioni. Il punto condiviso dalle diverse versioni è il rifiuto della visione tradizionale della cognizione, intesa come computazione su simboli amodali. Questa impostazione ha rappresentato il paradigma di ricerca dominante all'interno delle scienze cognitive, dalla loro nascita, intorno alla metà degli anni '50, fino agli anni '80 del secolo scorso. In particolare, il paradigma tradizionale è stato elaborato nell'alveo dell'intelligenza artificiale simbolica da Newell e Simon attraverso la nozione di "sistema fisico simbolico". In base a questa nozione, la cognizione consiste nell'elaborazione di elementi fisici discreti, manipolabili in base a regole sintattiche, separati dai sistemi cerebrali deputati alla percezione, all'azione, alla propriocezione, all'introspezione. Al contrario, la GC è basata sul principio per il quale la cognizione è fondata sulla simulazione, intesa come riattivazione di pattern multimodali. Quando un'esperienza occorre, sono attivi molti sistemi: attenzione, percezione, controllo motorio, propriocezione, affetto, introspezione, motivazione. A differenza di quanto lasci intendere l'espressione gemella della GC «cognizione incorporata», i sistemi attivati sono più ampi degli stati corporei. Il cervello sintetizza questa elaborazione multimodale in un profilo integrato che viene riattivato in situazioni simili.

2. La concettualizzazione situata (C.D. Wilson-Mendenhall, L.F. Barrett, W.K. Simmons, L.W. Barsalou, *Grounding Emotion in Situated Conceptualization*, in "Neuropsychologia", 2011, 49, pp. 1105-1127).

I processi simulativi collaborano con il linguaggio garantendo ai soggetti una comprensione profonda dei concetti. Questi ultimi non sono costituiti da simboli amodali, ma da una collezione integrata di informazione multimodale che corrisponde a uno specifico insieme di attività cerebrale distribuita in molteplici circuiti neurali. Così definiti, i concetti non operano singolarmente, ma all'interno di una rete che rappresenta un'intera situazione. In coerenza con l'altra espressione gemella della GC «cognizione situata», queste reti di informazione rappresentano concettualizzazioni situate che, nel rappresentare agenti, eventi, comportamenti e così via, rendono possibile l'azione. Se, infatti la simulazione è il cuore della cognizione, l'azione ne rappresenta lo scopo: la cognizione si è evoluta per supportare l'azione in condizioni specifiche, secondo determinati pattern di interazione tra percezione, azione, ambiente, altri agenti.

3. "Symbol grounding problem" vs "symbol detachment problem" (L.W. Barsalou, *The Human Conceptual System*, in M. Spivey, K. McRae, K., M. Joannis (a cura di), *The Cambridge Handbook of Psycholinguistic*, Cambridge University Press, New York 2012, pp. 239-258).

La visione tradizionale dei sistemi fisici simbolici ha incontrato sulla sua strada l'ostacolo, che si è rivelato insormontabile, del «*symbol grounding problem*». Una volta separata la cognizione, come elaborazione centrale di tipo simbolico, dai moduli periferici della percezione e dell'azione, che lavorano in termini subsimbolici, come è possibile connettere i diversi formati dell'informazione? Come è possibile far comunicare il modulo centrale, autonomo e indipendente, con i moduli periferici? Come è possibile collegare i simboli al mondo?

Proprio sulla scorta di queste difficoltà è stata sviluppata la nozione di sistema percettivo simbolico (L.W. Barsalou, *Perceptual Symbol Systems*, "Behavioral and Brain Sciences", 1999, 22, pp. 577-660). In questa visione, i concetti simbolici tradizionali sono sostituiti dai simulatori [*simulators*], intesi come pattern interconnessi di simulazione intermodale. In linea di principio è possibile dimostrare che i simulatori sono in grado di implementare le principali funzioni cognitive attribuite all'elaborazione simbolica, come il legame tipo/occorrenza, la produttività, la ricorsività, l'inferenza. È possibile dimostrare anche che i simulatori sono implicati in processi cognitivi sofisticati come l'anticipazione e la previsione. Restano, però, ancora aperte le domande di fondo: queste funzioni sono effettivamente implementate in questo modo nel linguaggio? Come spiegare quella pluralità di concetti, tipici delle pratiche linguistiche e della semiosi culturale, che appare largamente autonoma rispetto alla riattivazione di circuiti sensomotori? Esistono simboli (quasi)arbitrari? Dove sarebbero localizzati nel cervello?

Centrata sulla simulazione e sull'azione, la GC si trova ad affrontare l'ostacolo inverso rispetto a quello che ha fatto fallire l'approccio tradizionale, definibile come «*symbol detachment problem*»: come emergono i simboli dall'attività multimodale sottostante? Come possono essere distaccati dalla dinamica di interazioni sensomotorie in cui sono incorporati? In attesa di evidenze cruciali, derivabili tanto dalle tecniche di neuroimaging, quanto dalle simulazioni della scienza dell'artificiale, la risposta è dichiaratamente provvisoria: è improbabile che il cervello contenga simboli autonomi, arbitrari e amodali, ma se esistono per funzionare devono collaborare con le rappresentazioni multimodali.

Estetica e GC: un dialogo possibile?

Non ci vuole molto a riconoscere che le difficoltà che attanagliano i due diversi approcci, quello tradizionale e quello della GC, sono complementari. Muovendo da presupposti diversi, ispirati maggiormente alla logica il primo, alla biologia il secondo, i due paradigmi di ricerca incontrano lo stesso nucleo problematico da risolvere. Questo nucleo riguarda la comunicazione tra i diversi formati dell'informazione, l'integrazione tra le diverse fonti della conoscenza, la sintesi del processo costruttivo che si muove circolarmente tra azione, percezione, cognizione in un corpo di rappresentazioni unificate. Ancora, non ci vuole molto a riconoscere che questo è un nucleo problematico che l'estetica discute da molto tempo, almeno dal problema dello schematismo kantiano.

Note & Recensioni

Le scienze cognitive, dunque, non sono costrette a procedere a tentoni, in un isolamento spesso autoimposto, ma possono riferirsi a un ampio patrimonio concettuale da cui attingere. Da parte sua, l'estetica può evitare di arenarsi in sterili discussioni epigonali, in quanto ha la possibilità di affrontare uno dei punti chiave su cui riflette da secoli riformulandolo all'interno di un quadro concettuale empiricamente corroborato.

Gianluca Consoli

Convegni

***Dis-forme*, Università degli Studi di Palermo, 28-29 maggio 2012**

Il 28 e 29 maggio 2012 il Dipartimento Fieri-Agliaia dell'Università degli Studi di Palermo ha ospitato il convegno internazionale *Dis-forme*, organizzato nell'ambito del progetto di ricerca Prin 2009 «Al di là dell'arte. Crisi del concetto di arte e nuovi modelli di esperienza estetica», coordinato dal professor Luigi Russo.

I partecipanti all'incontro, volto a indagare la storia concettuale e l'attualità teorica del problema della forma tra riflessione estetica, biologia, teoria della percezione, scienza dell'arte e teoria della letteratura, hanno delineato e approfondito le relazioni tra i concetti di «forma», «metamorfosi» e «deformazione» dal Settecento alla nascita delle scienze della vita e agli intrecci novecenteschi di morfologia, sistematica e scienza dell'arte.

La prima sessione, svoltasi nel pomeriggio di lunedì 28 e dedicata alla questione della deformazione, è stata presieduta da Luigi Russo, che ha aperto il convegno sottolineando l'urgenza di ripensare le categorie estetiche tradizionali e di riformulare la nozione di «forma» fino a includervi – sulla scorta della rilettura lyotardiana del sublime kantiano – il suo rovesciamento, vale a dire l'informe, il dis-forme.

Interventi fortemente correlati fra loro per ragioni sia tematiche sia storiche hanno interrogato la dimensione del mostruoso, dell'anomalo e del deviante nel contesto delle scienze del vivente francesi settecentesche, seguendo un percorso che da Buffon e Diderot raggiunge Etienne e Isidore Geoffroy Sainte-Hilaire per approdare alle declinazioni letterarie degli spunti offerti dalla nuova teratologia scientifica con l'opera di Honoré de Balzac.

Danièle Cohn ha proposto una prima relazione dal titolo *La déformation et le dégoût: l'“art dégénéré” comme inversion du Laocoon de Lessing*, assumendo come punto di partenza uno dei nodi concettuali decisivi per comprendere il problema del confronto della forma con la rappresentazione della violenza deformatrice: il Laocoon nelle fondamentali letture proposte da Lessing e da Goethe, per arrivare alla canonizzazione normativa del concetto di «forma» imposta dal nazismo, concetto che pur volendo porsi in una linea di continuità con quella tradizione, ne costituisce piuttosto il rovesciamento. Attraverso un'analisi delle motivazioni ideologiche e dello sfondo teorico alla base della grande mostra “Arte degenerata” organizzata dal regime nazista a Monaco nel 1937, la nozione di «forma bella», investita di una forte connotazione biologica, si presenta come l'espressione di un valore di purezza al tempo stesso vitale, sociale e culturale, che esclude da sé, in quanto disvalore, la deformazione – degenerazione e degradazione vitale – presente nelle opere dell'espressionismo tedesco. L'idea nazista di «forma bella» risulta in realtà privata di quella dimensione dinamica, di movimento e tensione, così presente nella riflessione di Lessing e più in generale del Settecento: una dimensione che richiede la partecipazione e il lavoro del fruitore attraverso l'attivazione della pietà e del sentimento quali antidoti contro il disgusto e

vettori decisivi per la messa in forma dell'opera d'arte da parte del soggetto.

L'intervento di Giuseppe Di Liberti, *La necessità del mostro. La funzione epistemologica dell'informe nel materialismo biologico di Diderot*, ha contestualizzato la riflessione di Diderot sul mostro e sull'informe nella cornice dei dibattiti settecenteschi sull'epigenesi e il preformismo, sull'origine interna o esterna delle mostruosità e delle anomalie. Nel contesto di una riflessione scientifica animata dalle figure di Buffon e Haller, la tematizzazione del problema del mostro – testimoniata anche dalle voci dell'*Encyclopédie* "Mostro" ed "Ermafrodito" – s'inserisce nella più vasta concezione diderotiana della natura come energia e forza produttiva che genera una moltitudine di esseri informi accanto ad alcuni esseri organizzati. La legittimazione epistemologica del mostro lo rende una preziosa testimonianza dell'eclatante libertà della natura e dei suoi complessi processi formativi.

Il contributo di Maddalena Mazzocut-Mis, *Classificare i mostri. Isidore Geoffroy Sainte-Hilaire e la tassonomia teratologica*, si è concentrato invece sul lavoro di Isidore Geoffroy, figlio e continuatore delle ricerche di Etienne Geoffroy, sottolineando l'originalità del suo contributo e il suo sforzo di presentare una problematica sistemazione e classificazione scientifica delle mostruosità animali. All'interno di un contesto teorico in cui l'anomalia delle forme viventi si rivela come uno strumento euristico privilegiato per verificare e corroborare la regolarità delle leggi di natura, e al di fuori di qualsiasi giustificazione metafisica o teleologica, il mostro si rivela come una forma eccedente rispetto alla forma della specie di appartenenza, una deviazione dal «tipo specifico» che può essere classificato secondo generi teratologici stabili, sulla base della costanza e ripetitività delle anomalie e secondo la gravità e complessità della malformazione.

Inserendosi nella *querelle* fra Linneo e Buffon sulla determinazione di un metodo tassonomico naturale, così come nella celebre disputa del 1830 – ricordata anche da Goethe – fra Cuvier e il padre Etienne Geoffroy, Isidore Geoffroy opera un'originale sintesi fra posizioni ben distinte che avevano conosciuto contrasti rilevanti, individuando la possibilità di una tassonomia teratologica naturale e imperfetta, ma feconda, capace di riconoscere l'autonomia epistemologica del deforme e del mostro, in quanto luogo di un'altra organizzazione e di una diversa classificazione rispetto alla zoologia.

Un brillante tentativo di sintesi fra le opposte posizioni di Cuvier e Etienne Geoffroy Sainte-Hilaire è anche quello tratteggiato da Balzac nell'*Avant-propos* della *Comédie humaine* come nei romanzi e nei testi saggistici che testimoniano l'interesse dello scrittore francese verso le scienze della natura e le scienze del vivente del primo Ottocento. L'intervento di Michele Bertolini, *Balzac, il mostro e la tradizione fisiognomica*, si propone di indagare le motivazioni della curiosità del romanziere francese per la dimensione «monumentale» delle ricerche di Cuvier e di Etienne Geoffroy Sainte-Hilaire, individuando nel mostro e nella deformazione (naturale e sociale) un luogo privilegiato in cui si offre la possibilità di una visione doppia o plurale in una stessa forma; la possibilità di leggere una profondità temporale racchiusa nella forma mostruosa, la diacronia nella fissità, la variazione nell'unità. L'ipotesi del mostro come monumento e spettro di memoria e dell'intero edificio della *Comédie* come monumento mostruoso, trova una sua applicazione e verifica nella lettura del problematico racconto *Sarrasine* che mette in scena, attraverso la figura

del castrato Zambinella, la memoria mitica dell'ermafrodito, mostruosità difficilmente classificabile anche per la teratologia di Isidore Geoffroy in quanto territorio ibrido del neutro e del misto. L'analisi delle deformazioni e della patologia della vita sociale diventa inoltre l'occasione per Balzac di rileggere la tradizione fisiognomica di Lavater, sviluppandola in una ricca fenomenologia del gesto, dell'andatura, dell'abito.

Nel suo intervento *A fior di pelle. I moulages tra scienza ed estetica*, Pietro Conte ha declinato il tema della deformazione tra estetica e biologia soffermandosi sul fenomeno tipicamente ottocentesco dei *moulages*, riproduzioni in cera di parti del corpo umano affetto da patologie sintomatiche. Prendendo le mosse da una lettera inviata da Goethe al consigliere prussiano Beuth per perorare la costruzione, a Berlino, di un museo delle cere ispirato alla Specola fiorentina, Conte ha ripercorso il problema della raffigurazione del deforme, dell'orribile e del disgustoso da Leonardo a Diderot, da Guillaume Desnoues a Gunther von Hagens, soffermandosi in particolare sul passaggio dalle «veneri anatomiche» settecentesche ai *moulages* ottocenteschi. Si tratta di un cambiamento che coinvolge tanto l'*oggetto* (dalla rappresentazione di un corpo «normale» – nel duplice senso di «sano» e «canonico» – a quella di un corpo deformato dalla malattia e dalla sofferenza) quanto la sua *fruizione*: se nella ceroplastica settecentesca che culmina nelle famose «venerine» apribili e sventrabili lo sguardo si posa sull'oggetto solo per penetrarlo sempre più in profondità, nei *moulages* ottocenteschi esso si ferma letteralmente a fior di pelle, chiamando in causa una modalità percettiva che fa della superficie, per dirla con Valéry, «la cosa più profonda».

L'intervento di Claudio Rozzoni, *Il nipote di Rameau: la deformazione sociale*, ha invece affrontato il tema della deformazione sociale a partire dal dialogo fra Moi e Lui, i due personaggi del *Nipote di Rameau* di Diderot, opera che rovescia i termini platonici della forma dialogica, mettendo "in scena" un confronto fra un «filosofo» (Moi) e un «mostro» (Lui). La deformazione del «mostro sociale» Rameau – un misto di «buon senso e insensatezza» – riguarda, contemporaneamente, il piano estetico, etico e fisiologico. Da qui, per il filosofo del dialogo, il problema di trovare un'identità nella deformazione, di pensare l'individuazione dell'io di questo mutevole e mostruoso Lui, un essere capace sia di prendersi gioco della verità, assumendo le più svariate forme come un «attore freddo», sia di far «fermentare» la verità e «restituire a ognuno un frammento della sua individualità naturale». Attraverso un riferimento agli *Éléments de physiologie* e al *Commento alla lettera sull'uomo di Hemsterhuis*, Rozzoni si è proposto di mostrare come quella del «nipote» fosse una «mostruosità relativa», una possibilità di quell'«uno» sempre cangiante che è l'uomo, individuando nel rapporto fra memoria e libertà lo snodo teoretico attraverso cui ripensare il ruolo «necessario» e creativo della deformazione.

I lavori sono ripresi il giorno successivo, con Danièle Cohn a moderare gli interventi della mattina e Lucia Pizzo Russo quelli del pomeriggio.

La prima sessione è stata aperta da Michele Cometa che nella sua relazione *La letteratura necessaria: appunti di biopoetica* ha proposto un'ampia ricognizione della letteratura critica relativa ai rapporti fra teoria della letteratura e biologia evolucionistica darwiniana, sullo sfondo di un comune quanto problematico approccio morfologico. A partire dall'opera tardo-ottocentesca di

Brunetière, la possibilità di applicare, al di là di qualsiasi facile riduzionismo, un paradigma evolucionistico alla storia dei generi letterari, che sia capace di indagarne le condizioni di stabilità, rottura, trasformazione e sopravvivenza, non ha mancato di interessare diversamente la teoria della letteratura, l'estetica e la storia dell'arte, come testimoniato dai recenti lavori di Winfried Menninghaus, Brett Cooke e Frederick Turner, Philipp Sarrasin, Alfred C. Haddon. Dall'ipotesi di una necessità biologica delle immagini, di un vantaggio adattativo derivante dalla produzione di forme (e in particolare di forme letterarie), discende un'importante quanto ineludibile esigenza: quella di ripensare le categorie estetiche e letterarie alla luce della biologia e delle più recenti teorie evolucionistiche, coniugando ad esempio *Kompensation-Theorie* e antropologia filosofica.

L'idea di metamorfosi investe a pieno titolo la creazione poetica e letteraria come testimonia la relazione di Giovanni Lombardo, *Poetiche della metamorfosi nella Commedia di Dante*: in tale contesto, la metamorfosi, che trionfa nel XXV canto dell'Inferno, va intesa in un doppio senso, come trasformazione di un corpo vivente in un altro corpo vivente, e come metapoiesi di un motivo in un altro. Nel confronto e nella competizione con i modelli classici, Virgilio e Ovidio, la poesia di Dante mette in opera un ibridismo stilistico che riguarda non solo una metamorfosi dei temi letterari ma una metamorfosi dei modelli di riferimento. La metamorfosi si traduce quindi in una vera poetica che legittima il rapporto del poeta con i propri modelli: rapporto che il *topos* del sopravanzamento [*Überbietung*], secondo la definizione di Curtius, inquadra all'interno di uno sfondo teorico preciso, quello di una revisione creativa ed emulativa delle forme del passato.

Un panorama teorico delle teorie della forma e della deformazione non può dimenticare la grande tradizione del cosiddetto formalismo tedesco ottocentesco, che, sulla strada aperta da Herbart, divenne con Zimmermann la filosofia ufficiale dell'impero austro-ungarico nella seconda metà del secolo. A una rivalutazione e riconsiderazione del programma della *Formwissenschaft* di Zimmermann, è dedicato l'intervento di Carole Maigné, *Qu'est-ce qu'une science de la forme? La Formwissenschaft de Robert Zimmermann*, che ha sottolineato i rapporti possibili, spesso dimenticati, fra scienza della forma e scienza dell'arte (*Kunstwissenschaft*), così come i nessi e le differenze fra morfologia e scienza della forma. L'idea di forma in Zimmermann deve essere compresa alla luce della nozione di messa in relazione polare degli elementi che la innervano, della tensione energetica che la attraversa, e infine di una normatività che si manifesta solo al termine del processo di messa in forma, al di là di qualsiasi finalismo e storicismo e in una prospettiva apertamente anti-hegeliana. In base a una lettura rinnovata, la scienza della forma di Zimmermann apre la via a un'interrogazione critica delle singole arti, interrogate nella specificità del loro medium e degli orizzonti estetico-sensoriali cui si rivolgono, nella direzione di una riscoperta del retaggio morfologico del formalismo: la scienza della forma si rivela infatti come una morfologia del bello.

Nell'ambito della riflessione sulla forma e sulla deformazione, la filosofia delle forme simboliche di Ernst Cassirer, al centro dell'intervento di Muriel van Vliet, *Morphologie et/ou structuralisme chez Ernst Cassirer. Individu et relation*, può essere collocata in una posizione intermedia fra la tradizione morfologica goethiana e gli sviluppi che l'idea di *Gestalt* conoscerà con la linguistica di Jakobson e il concetto, applicabile a tutte le scienze della cultura, di struttura elaborato da

Lévi-Strauss. Sottolineando l'importante e originale eredità dell'interpretazione di Cassirer offerta da Krois, che ha messo in evidenza la centralità della lettura giovanile di Goethe e degli interessi estetici da parte di Cassirer, come l'ancoraggio fenomenologico presente nella nozione di pregnanza simbolica, il contributo di Muriel van Vliet si concentra sul ruolo creativo e dinamico della *deformazione* sempre operante nell'idea di forma simbolica, e in particolare nella forma artistica. Nel suo dare una forma nuova a motivi profondi, antichi, mitici, l'artista deforma in senso creativo forme precedenti, generando un gioco combinatorio tra forme parallele (mito, linguaggio, arte) a partire dalla loro origine comune. La nozione di forma in Cassirer si rivela inseparabile da un processo di messa in forma e di messa in serie, così come dalla nozione di una deformazione regolata della forma. La deformazione investe a questo punto la stessa semantica e la storia del concetto di forma che appare retrospettivamente deviata e tesa da Cassirer verso il concetto di struttura.

La sessione è stata chiusa dall'intervento a due voci di Salvatore Tedesco e Valeria Costanza D'Agata, *Fra Uexküll e Weizsäcker: la critica del funzionalismo e l'atto biologico*. La prima parte, decostruttiva, è stata dedicata a Uexküll, la seconda invece, di natura costruttiva, a Weizsäcker. Prendendo le mosse dalla contrapposizione tra modello semantico-funzionalistico e modello estetico-morfologico (quest'ultimo basato sulla reciprocità tra forma e percezione della forma), la relazione si è concentrata sulla differenza tra *Funktionkreis* uexkülliano e *Gestaltkreis* weizsäckeriano, ripercorrendo alcune tappe fondamentali di un dialogo interno alla concezione goethiana che segna però una crisi nella cornice del pensiero morfologico. È Cassirer a indirizzare verso una genealogia diversa del pensiero di Uexküll, una genealogia che riconduce, più che a Goethe, a Cuvier e al suo funzionalismo. Soffermandosi sul rapporto tra omologia e analogia, si è sottolineato come la posta in gioco della polemica uexkülliana contro il darwinismo di matrice haeckeliana fosse appunto la contrapposizione tra lettura funzionalistica e lettura morfologica: esaminando la teoria degli organi vestigiali, Uexküll mostra come in realtà essi abbiano tutti una funzione. Sarà però Weizsäcker a capovolgere il discorso uexkülliano, mostrando come il fenomeno sia elemento costitutivo di un atto biologico, e come ridurre il fenomeno biologico a una preminenza della funzione sulla forma sia un errore. Introducendo la questione della soggettività dell'esperienza percettiva nello studio delle forme viventi, il vivente stesso, nella prospettiva di Weizsäcker, si manifesta come un ente relazionale aperto all'intersoggettività, dotato di un'esistenza patica e non solo ontica.

L'ultima sessione del convegno si è aperta con l'intervento di Andrea Pinotti, *Morfologia e sguardo pontefice. Una tradizione goethiana*. Qual è il «grado zero» della visione morfologica? Come deve guardare un occhio perché si possa parlare di uno sguardo *morfologico*, cioè di uno sguardo letteralmente *pontefice*, che getta ponti tra cose che non sembrano assomigliarsi e testimonia così della capacità di vedere l'identico – o perlomeno il simile – nel diverso? Prendendo spunto dal suggerimento goethiano di coniugare la posizione di Cuvier con quella di Geoffroy Sainte-Hilaire, Pinotti ha ripercorso alcuni momenti decisivi del discorso relativo allo sguardo morfologico: dalle riflessioni tipologiche di Semper a quelle di Burckhardt, dal passaggio da una tipologia funzionalistica a una estesiologica operato da Wickhoff al *Kunstwollen* di Riegl e allo

«schema ottico» di Wölfflin, fino a giungere alle posizioni teoriche di Warburg, Lindner e Breuer, Le Corbusier, Bataille e Didi-Huberman. Ma di quanto si può allargare questo sguardo, senza correre il rischio di dire che si può collegare tutto con tutto? Già Goethe aveva intuito il rischio che l'analogia, spinta troppo in là, potesse ridurre tutto a un'identità, a un'uniformità in cui vanno perdute le differenze specifiche che fanno di un oggetto o di un'immagine quel determinato oggetto, quella determinata immagine. E anche Benjamin, parlando di una *unsinnliche Ähnlichkeit*, si interrogherà su questo problema, ulteriormente allargatosi, nel corso del Novecento, con il tentativo di rendere visibili i nessi costitutivi, di connessione e comparazione, che regolano le somiglianze dissimili fra le forme.

L'intervento di Luca Vargiu, *Frederik Adama van Scheltema e l'Occidente tra sistole e diastole*, si è concentrato sulla figura dello storico dell'arte tedesco di origine olandese Frederik Adama van Scheltema, che intorno alla metà del Novecento, con l'opera *Die geistige Mitte. Umriss einer abendländischen Kulturmorphologie*, porta a compimento il progetto di delineare un «sistema periodico dello sviluppo artistico e culturale dell'Occidente». Fondato su un confronto serrato tra dinamiche dei processi storici e dei processi fisici e naturali, che rimandano, in ultima istanza, alla corrispondenza tra ontogenesi e sociogenesi, il sistema elabora la proposta metodologica di una storia organica della civiltà occidentale, da contrapporre a una storia lineare. Storia organica è quella che segue i nessi endogeni dello sviluppo dello spirito, i quali, organizzati secondo un ritmo triadico, vedono uno svolgimento che ha inizio con una fase in cui prevalgono dinamiche periferiche, passa attraverso una fase caratterizzata da dinamiche centripete, per terminare con una fase dominata da spinte centrifughe. Tali fasi vedono poi riprodotte le stesse dinamiche al loro interno, seguendo il medesimo ritmo triadico. Al pari di Spengler, Scheltema rifiuta la scansione più consueta di Antichità, Medioevo e Modernità (considerata appunto come lineare e incapace di separare nessi endogeni ed esogeni), preferendovi una scansione che, con una connotazione fortemente "germanocentrica", sostituisce l'Antichità – vale a dire, in buona sostanza, l'apporto delle civiltà mediterranee e delle civiltà greca e romana – con una lunghissima Protostoria (*Vorzeit*) che dal Neolitico giunge a lambire il Basso Medioevo, con le civiltà nordiche (germaniche e vichinghe) viste come ultima fase dell'Età del ferro.

Davide Di Maio, nella sua relazione dal titolo *Forma, Gestalt e "dominio": echi del George-Kreis. Il caso di Friedrich Wolters*, si è poi concentrato su uno degli esponenti più discussi del George-Kreis, Friedrich Wolters, tra i più ferventi collaboratori dell'organo teorico del Kreis (*Jahrbücher für die geistige Bewegung*) e autore del monumentale *Stefan George und die Blätter für die Kunst*. Alla sua marcata propensione all'istituzionalizzazione del Kreis in termini di assolutismo e di Stato, accompagnata da innegabili accenti religioso-misticheggianti nella sua esposizione, è sufficiente aggiungere il piglio sempre più nazionalista che i suoi scritti assumono soprattutto negli anni Venti per comprendere le ragioni di un certo imbarazzo nutrito nei suoi confronti. I suoi contributi – e in particolare *Herrschaft und Dienst, Richtlinien e Gestalt* – consentono però di leggere la particolare declinazione che il concetto di forma (*Gestalt*) ha assunto nella cornice di un sistema cosmologico all'interno del quale, in un rapporto dialettico, Wolters pone le due forze di «dominio» e «servizio», con il poeta a «dominare» formando (anzitutto come *Gestalt* compiuto-

ta in se stessa, dando cioè voce a una sorta di “necessità formante” che culmina infine nella *Gestalt* dell’opera) e colui che lo riconosce come dominatore votato al «servizio», alla sequela e all’abnegazione.

Emanuele Crescimanno e Clio Nicastro hanno chiuso il convegno con l’intervento *Forme della visione: l’immagine fotografica in Roh, Moholy-Nagy e Warburg*. Crescimanno ha evidenziato l’importanza della riflessione di Roh, sviluppata in particolare sul finire degli anni Venti, sul nuovo uso e sulle nuove funzioni della fotografia, che per essere davvero moderna deve sapersi spingere ben al di là di una mimesi meramente riproduttiva e farsi realmente produttiva. La semplificazione della tecnica dà spazio a possibilità creative ancora inesplorate, e i nuovi apparecchi fotografici diventano vere e proprie «tastiere espressive». Anche in Moholy-Nagy (e in particolare nel testo del 1925 *Pittura, fotografia, film*) si ritrova quest’esigenza di intendere la fotografia come autentica forma di *Gestaltung*, capace di portare a un affinamento e a una nuova articolazione dei sensi in grado di riconoscere in un’immagine che prima era considerata distorta un atto nuovo di esperienza e indagine del reale. Prendendo spunto dalle osservazioni di Emanuele Crescimanno, Clio Nicastro si è infine concentrata sull’impiego del mezzo fotografico da parte di Aby Warburg e sulla dialettica – costitutiva del *Denkraum* – tra forma e distanza. Servendosi di una delle prime Kodak e presentando più volte il frutto del suo lavoro davanti a società di fotografi, Warburg ha riflettuto sul significato antropologico della fotografia come forma di distanziamento, anche e ancor prima che come forma d’arte dotata di valore estetico.

Michele Bertolini e Pietro Conte