

Note & Recensioni

Volumi

Winfried Menninghaus, *La promessa della bellezza*, [Fabrizio Desideri, p. 272] • **David Rothenberg**, *Survival of the Beautiful. Art, Science and Evolution* [Danae Crocchiola, p. 274] • **Lev Manovich**, *Software Takes Command* [Angela Maiello, p. 277].

Note

Method in Aesthetics: Philosophy, Evolution and the Cognitive Sciences [Aaron Meskin, Matthew Kieran, Gregory Currie, p. 280] • **L'Abitare possibile. Estetica, Architettura e New Media**, Ravello, Auditorium Oscar Niemeyer, 28-30 maggio 2013 [Sara Matetich, p. 282] • **Copenhagen Summer School in Phenomenology and Philosophy of Mind**, University of Copenhagen, 12-16 Agosto 2013 [Raoul Frauenfelder, p. 289] • **Ciò che è vivo e ciò che è morto nell'estetica di Archibald Alison**. *Nota a margine del convegno: Neoestetica ed emozione. Archibald Alison e l'estetica contemporanea*, Palermo, 4-5 ottobre 2013 [Giuseppe Pucci, p. 294]

Volumi

Winfried Menninghaus, *La promessa della bellezza*, a cura di S. Tedesco, Aesthetica, Palermo 2013

La promessa della bellezza di Winfried Menninghaus è uno di quei rari libri che lasciano il segno. Se si considerano gli standard editoriali oggi in voga che, anche in filosofia, prediligono la rassegna brillante o il pamphlet, questa è opera di un altro genere. Ha il taglio sobrio e il respiro ampio della grande saggistica europea. Benjamin, *in primis*. con il quale l'autore ha cominciato la sua carriera filosofica. Come in ogni grande saggio, anche nella *Promessa della bellezza* si insegue un'idea che la forma della scrittura può rappresentare solo ironicamente. Un'idea per la quale ne va del senso stesso dell'estetica e sulla quale torneremo in conclusione. Per dirla con Bertolt Brecht, questa di Menninghaus è opera non culinaria che non si presta al consumo e alla godibilità effimera. Essa sollecita, piuttosto, sin dalle sue prime battute, l'impegno del lettore, la partecipazione intelligente pronta a rivedere consolidate convinzioni e a misurarsi con inediti livelli di problematicità, consentendo e talvolta dissentendo con l'autore.

La promessa della bellezza, così attentamente curata da Salvatore Tedesco e così intelligentemente tradotta da Davide Di Maio (rendiamo una volta tanto al traduttore l'onore che merita!), è opera impegnativa anzitutto, ma non esclusivamente, per la complessità della sua interna architettura: per l'originale intreccio di motivi e per il solido intarsio di blocchi tematici che la compongono. S'inizia con una raffinata e dotta analisi del Mito di Adone e della sua non classica bellezza (appunto nel senso di una *Unbezeichnung*: di una «assenza di caratterizzazione») per passare, quasi *ex abrupto*, al nesso darwiniano e neo-darwiniano del rapporto tra selezione sessuale e preferenza estetica. Alla trama discorsiva sviluppata nel primo capitolo, dove Adone – primo tra i *formosissimi ephebi* (quali Endimione, Ganimede, Narciso ed Ermafrodito) e addirittura, secondo le parole di Ovidio, *formosior ipso* (più bello di se stesso) – si fa emblema di una *infecunda pulchritudo*; al tema di una bellezza destinata a non generare, seppur oggetto dei desideri eterosessuali di Afrodite e di Persefone, il libro affianca quasi paratatticamente quello della bellezza che genera prima di ogni significato e di ogni significare (di una *pulchritudo* biologicamente gravida). Il focus tematico si sposta, così, ad analizzare, in due densissimi capitoli, «la teoria darwiniana della selezione estetica», al centro del secondo capolavoro del grande naturalista, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, e la sua ripresa nelle teorie evoluzionistiche del neo-darwinismo contemporaneo.

Al melodramma adonico – dove la bellezza sempre incompiuta della gioventù si consegna ad Ade come una vita spezzata dalla violenza: Adone, secondo il mito, perisce ferito a morte dal cinghiale (dalla furia selvaggia del suo eros senza misura, eppure le sue zanne eroticizzate, *erotikòs odòntas*, avrebbero voluto solo sfiorare il bellissimo corpo) – all'intreccio luttuoso e malinconico tra la bellezza del fiore «che dura poco» e lo spasimo di un desiderio senza più

oggetto (quasi un *Trauerspiel!*), subentra il dramma naturalistico di una bellezza animale che, apparentemente senza ragione, si fa molla dell'impulso generativo. Nel passaggio non automatico tra selezione naturale e selezione sessuale, un passaggio che nelle intenzioni di Darwin riguarda la stessa posizione dell'uomo all'interno della catena evolutiva, sta il profilo quasi enigmatico di un senso estetico: quel *sense of beauty* che percorre la vita del mondo animale nella forma di una sinergia co-evolutiva tra la differenziazione degli ornamenti negli esemplari maschi e il differenziarsi nella capacità di scelta secondo criteri puramente estetici da parte delle femmine. A caratterizzare la curvatura anti-finalistica della pressione selettiva e, quindi, dello stesso processo evolutivo, non sarebbe, pertanto, solo la logica adattazionistica della *fitness*, ma anche quella estetica della *sexiness* ovvero dei caratteri che rendono attraente, sessualmente attraente un esemplare piuttosto che un altro.

Abbandonati Winckelmann e Ovidio, il discorso pare riguardare, così, unicamente la ruota del pavone, il nido costruito con sapienza architettonica dall'uccello giardiniere e il fatto che quanto più il palco del cervo sarà sontuoso e magnifico nella sua ramificazione tanto più aumenteranno le sue chances di esser scelto come partner sessuale. A una ottimizzazione delle chances nella scommessa riproduttiva alimentata da motivi squisitamente estetici corrisponde, però, l'accrescersi di ostacoli, di handicap, nello *struggle for life*. C'è un senso del competere e del lottare, allora, che non riguarda soltanto la sopravvivenza, ma anche quanto la bellezza promette. Magari una discendenza più forte. Si tratta, però, pur sempre di una promessa. Di fronte a questa prima evenienza dai tratti già paradossali di un senso estetico nel regno animale – nel co-evolvere di preferenze e differenziazioni estetiche c'è comunque dispendio energetico e un alone di indeterminatezza – il neo-darwinismo contemporaneo alla ricerca di una conferma utilitaristica mostra un teorico imbarazzo, come mette acutamente in evidenza Menninghaus analizzando, ad esempio, la teoria dell'handicap di Amotz Zahavi.

Rispetto ad un ancoraggio biologico nel contesto funzionale della riproduzione che contraddistingue il senso estetico animale, il *sense of beauty* umano – in un'ottica darwiniana – non sarebbe dunque altro, nella sua persistenza e nel suo sviluppo, che un «vestigio evolutivo»: la traccia mnestica di rapporti arcaici tra i sessi, quando la preferenza estetica aveva ancora la forza di intervenire nel registro evolutivo e nel differenziante mutare dei corpi. In quanto eredità arcaica la bellezza non avrebbe più, però, la forza performativa della promessa (ne sarebbe solo un pallido ricordo). In controcanto con questa tesi e con i due capitoli dedicati al rapporto tra estetica ed evolucionismo, ne sta uno più breve dedicato alla diagnosi freudiana relativa al divorzio, tipico della civilizzazione umana, tra desiderio sessuale e percezione estetica. In questo divorzio, nella forbice che si apre, la percezione estetica (con il suo spostarsi sull'intero corpo anziché sugli organi genitali e, quindi, sull'immagine stessa in cui il corpo si esibisce, coperto di abiti e di ornamenti) si fa vettore di sublimazione. Pur condividendo la tesi darwiniana dell'impulso estetico come originariamente sessuale, Freud sottolinea, però, il carattere produttivo nel senso della cultura e della civiltà di un tale impulso, una volta che sia «inibito nella meta» e indirizzato altrove. L'autonomia del bello, il suo carattere kantianamente disinteressato (qui Menninghaus vede bene il debito di Freud con Kant, come prima aveva visto quello di Darwin con

Burke e Hume), lavora, perciò, contro il successo riproduttivo (il naturalismo della proliferazione) e a favore della «cultura più alta».

Agli occhi dell'autore quest'autonomia dell'estetico, che si afferma di pari passo con la modernità, ha però un destino. Di esso si occupano, conclusivamente, i tre ultimi capitoli. Qui, con analisi puntuali e talvolta spassose, l'argomento messo a fuoco è quello della pervasività dell'estetico che domina la società contemporanea nella forma di un feticismo dell'apparenza: il paradosso tipicamente post-moderno di una callocrazia dei bei corpi desessualizzati, l'apoteosi di un estetismo dell'immagine fisico-corporea che (tra fitness-center, salutismo, *shaping* e chirurgia estetica) sancisce *the survival of the prettiest*, «la sopravvivenza del più carino». Un'estremizzazione della forbice freudiana tra desiderio e sessualità che, promuovendo la preoccupazione estetica o esteticistica a irrelato auto-finalismo, ci fa assistere a un ritorno di Adone con le movenze neobarocche di un modello levigato dal *photoshop*.

Eppure anche così, in questa forma tendenzialmente perversa, si attesta la potenza dell'idea dalla cui intuizione questo libro trae origine: l'essere la bellezza essenzialmente una promessa. «Il potere della bellezza è essenzialmente il potere di una promessa inscritta nella percezione di essa» – leggiamo nell'Introduzione. Di questo «potere» l'autore inclina a leggere la dimensione umbratile della difettività, dell'inganno o dell'inadempimento che una promessa può riserbare. Ma questo, a mio avviso, è soltanto un aspetto. L'altro lato del promettere sta, appunto, nell'anticipare. Proprio in una promessa che ha la forza e lo splendore dell'anticipazione l'essere della bellezza conosce già da sempre il proprio adempimento.

Fabrizio Desideri

David Rothenberg, *Survival of the Beautiful. Art, Science and Evolution*, London, Bloomsbury, 2011

Talking about survival of the beautiful, as David Rothenberg does in this book, presupposes a definition of artistic beauty which is precisely the premise around which the author unfolds his discourse. In fact, Rothenberg, himself an artist, tries to compound his point of view on art, beauty, and aesthetics with evolutionary theories, with a special regard to the mechanisms of sexual selection.

The first chapter is largely devoted to the interpretation of male courtship strategies and, in particular, to the aesthetic significance to be attributed to the bowers made by the male Bowerbird to impress its partners. Specifically, Rothenberg, while remarking on the one hand the evolutionary importance of male competitiveness in order to attract females, on the other hand insists on the existence of an objective sense of beauty and of a universally sought for, purposeless aesthetics.

In this perspective, the author reads the variability of styles, colours and ornaments prescribed by the different geographic distribution of bird species as due to the prevalence of an

aesthetic functionality, resulting from a sort of inborn «cultural» trend, on practical utility. Furthermore, the waste of energy and time due to the untiring search of the most colourful, flashy and fine trappings would not only be ascribable to the blind action of sexual selection but also, and even more so, to a supposed yearning for an idea of beauty determined in the first place by a supposed arbitrariness of the female's taste.

Thus, art would turn out to be at the root of evolution itself and of its deepest instincts, and no strictly biological explanation would be entirely satisfactory. This ateleological vision also appears in the second chapter, where the author recalls the aesthetic and biological theories of Ernst Haeckel and D'Arcy Thompson. The similarities found between the rhythm frequencies of the courtship songs in different species also suggest, according to Rothenberg, that sexual selection chooses within pre-existing natural patterns. The chemical, physical and mathematical rules could then define the primordial beauty criteria, and hence the aesthetic sense itself. Is there a form of beauty that all species appreciate, each one in their own way, whose aesthetic value is rediscovered in Klee's and Pollock's abstract art? Rothenberg answers positively to this question, recognizing in rhythm and symmetry a value cutting across all species, within a primitive and atavistic natural framework. But what makes an object, ornament or artwork beautiful? Rothenberg's position on this point, which is the main topic of the third chapter, follows into the footsteps of Fisher's theories: beauty has no distinct function apart from what we have evolved to like, and sexual selection determines the females' choice on the basis of traits arbitrarily considered to be beautiful. Quoting Richard Prum, Rothenberg believes that jumping immediately to whatever art is supposed to point to (strength, fitness, etc.) is not the right way to define aesthetics which, instead, can be considered as an arbitrary result of the selective process that began millennia ago, when anything could have been its object. In Rothenberg's view, the adaptationist theory seems to be based on a simplistic model in which sexual selection is subsumed into natural selection, while ignoring every case that didn't fit that very model. That's why it should be resisted at all costs. In fact, according to Rothenberg and Prum, a mechanical approach to the world should be avoided in order to understand «the interesting, artistic and mysterious feature of nature» and each evolved trait should be considered arbitrary until proven adaptive, since only in an aesthetic world anything possesses meaning. In chapter four and five, abstract art, that combines Haeckel's formal beauty and D'Arcy Thompson's «natural» mathematical principles, is considered as a pictorial representation of the idea of pure arbitrariness that reveals aesthetic rules existing in nature even before biology. Thus, macrocosm reflects microcosm and geometrical fractals are the laws that guide the brain and explain the meaning of beauty in itself. However, the functions in nature that Rothenberg still ascribes to art are concealment and advertisement, as guiding principles of animal aesthetics. In this sense, animal coloration can serve both to hide and to stand out, and animals live in a continuous dilemma between the need to stay hidden and the desire to attract. Notwithstanding, colours and patterns still would rank before their purpose-based functionality in the great hierarchy of things.

In chapter six, entirely devoted to the relationship between art and science, Rothenberg,

whose main focus is the figurative art of the twentieth century, highlights Pollock's anticipatory discoveries of fractals mathematics in the form of art. Even the discovery of DNA's double strand structure was inspired by an artistic idea which, in his view, underscores the pervasive presence of art in the universe. One of the most interesting topics of the book is chapter seven's focus on «relational aesthetics». Specifically, trained elephants' pictograms, that are becoming very popular in Thailand, are considered examples of relational art in the sense they evoke inter-specific aesthetic attitudes. However, Rothenberg himself, by referring to Picasso's statement about the hard process that took him going back from Raffaello's way of painting to a childlike and genuine pictorial manner, implicitly admits the limits of this argument. As a matter of fact, although the elephants' drawings appear quite impressive, it is hard to believe that the first pachyderm who, without being trained, spontaneously made an «abstract painting», did it without receiving in turn any food-reward, while possessing a meta-cognitive intention to imitate a simplistic scribble. Even by analyzing in chapter eight the cave paintings, the author seems to refuse the practical-based extents of such colossal rock pictograms, being inclined instead to an aesthetic-purpose explanation. Finally, in chapter nine, the everlasting aspect of art, compared to the progressing character of science, suggests a hierarchal order of the two fields, which reciprocally interact, with a predominance of the former.

The ideas proposed by Rothenberg in the pages of this book raise several questions. The author of *The Survival of the Beautiful*, while on the one hand emphasizing the pervasiveness of sexual mechanisms over the mere struggle for survival, on the other hand insists to bestow on beauty a traditional and noble meaning that leads him to introduce the concept of «aesthetic selection», thus merging nature's randomness with the idea of «art for art». What distinguishes aesthetic from sexual selection is the former's ability to include the theoretical and imaginary dimension of the universe's driving forces, beyond their exclusively practical implications. Thus, not only the fittest survives but also the most «interesting». However, one might ask: is what grabs more interest not to be considered, by definition, as the privileged object of the female's sexual choice, which in turn turned out to be the result of whatever had granted a higher reproduction rate in the first place? Unless one is inclined to go through the insidious path of the most radical realism, by assuming the existence of an idea of interesting and beautiful without referring by the same token to a subject endowed with conceptual schemes, linguistic practices and individual beliefs, in short thinking about beautiful in itself, «aesthetic selection» appears to be identifiable with sexual selection. Why natural selection, which does not care about our discussions on the problem of linguistic definitions attributable to mechanical processes, should include the development of an «arbitrary» aesthetic sense, devoid of any utility? In other words, what sense would it make to talk about a pure aesthetics in the absence of a perceiver provided with those hedonistic tones forged by the long evolutionary process precisely to the extent they were useful for survival and reproduction? The fact that the waste of energy, time and resources involved by artistic production and, more generally, by aesthetic activity are highly suggestive of an adaptive function rather than of an end to itself hedonistic pleasure, is confirmed by numerous empirical evidences that also concern the animal world. In fact, what survives in the

female phenotypic envelopes are those genes responsible for the development of the neural-hormonal structures capable of appreciating the «artistic» skills of their potential partners. This is because the selective process affects the underlying genes even before the latter may produce their corresponding phenotype. Therefore, the assignment of an aesthetic character to any sexual-reproductive or relationship-wise behaviour between different species represents, more than a faithful reproduction of the intrinsic sense of reality, a typically human habit driven by the reluctance to recognize in the dance of nature the systemic deployment of atonal natural mechanisms.

Danae Crocchiola

Lev Manovich, *Software Takes Command*, London-New York, Bloomsbury Academic, 2013

In one of his famous *Memos for the Next Millennium*, Italo Calvino regarding the significative presence of «Lightness» in the world, wrote: «It is true that software cannot exercise its powers of lightness except through the weight of hardware. But it is software that gives the orders, acting on the outside world and on machines that exist only as functions of the software and evolve so that they can work out ever more complex programs. (...) The iron machines still exist, but they obey the orders of weightless bit». In his latest book, *Software Takes Command*, Lev Manovich moves from an analogous assumption: «software has replaced a large number of mechanical, and electronic technologies» (p. 2) thus asserting that it plays a pivotal role in our relation to, what Calvino called the «outside world», affecting our imagination, our memory, our relation to others. Nevertheless, the concept of software – Manovich says – has received little attention in the academic environment and it is not considered an important theoretical category.

More than ten years after *The Language of New Media*, one of the most rich and challenging books about contemporary mediality, Manovich offers a sophisticated and well detailed analysis of what he calls *softwarization* and of its impact on the concept of medium itself. Looking at mainstream cultural practices and providing many and accurate softwares' examples, Manovich delineates a new theoretical framework for his analysis. If in *The Language of New Media* most of the issues were analyzed under the light of a constitutive relation between new mediality and cinematic practice, in this new book Manovich, raising a host of important issues, focuses his attention on the possibility that a new visual aesthetics is arising from this ongoing contamination between software and media. In the first part of the book, he examines the historical and theoretical premises of the present situation. According to Manovich, many media theorists have dedicated much attention to understand the shift from analog (mechanical ed electronical) to digital media; however a far more important change needs to be highlighted: computers, from tools of war, turned themselves into machine to create, edit and remediate medial contents. This has been possible thanks to the work of many researchers, largely unknown. In this first part,

thus, the author analyzes the changes that have invested the concept of computer. In the second part, instead, he provides an analysis of the present situation, utilizing the concept of media hybridization, evolution and deep remix. In the last part he focuses his attention on the relation between the functioning of specific software of visual design and the new aesthetics of still and moving images.

How it was possible that a tool for military and scientific uses became a creative and interactive instrument, a «personal media editor» (p. 58)? The first part of the book («Inventing Media Software») tries to answer this question, providing a rich and interesting analysis of the theoretical and technical developments that took place between 1960 and 1970. The key figure of this development (that was not predictable on the basis of the first theoretical formulation of digital computers) was Alan Kay and the Learning Search Group at PARC. Manovich recalls Kay's most important theories and experiments, in particular his efforts to create a multiple platform for all expressive and artistic media. With *Dynabook* (p. 64), an attempt in this direction, Kay, moving from the concept of simulation, went beyond: «his idea was not to simply imitate paper but rather to create “magical paper”. For instance, the PARC team gave users the ability to modify the fonts in a document and create new fonts» (p. 71) and also the possibility to work together on the same document. These developments, it is argued, permit to properly understand the constitutive elements of the concept of new media: they are new because they utilize old media as «building block» (p. 96) to develop new tools for creation, interaction, thinking. They are *always new* because of their «permanent extendability», that is to say because «new properties can always be easily added» (p. 92) to them. The computer is, following Kay's and Goldberg analysis, a *metamedium*, whose main characteristic is its meta-generative capacity, that is to say the possibility of generating new systems and new media, by simulating the old ones. The importance of this technical intermedial development is probably underestimated. Humans have always produced strategies to culturally and socially organize themselves, but for the first time – says Manovich – they realize media-independent techniques (such as searchability, linkability, multimedia sharing), that like a virus, «infect everything software touch» (p. 124). In this historical-theroetical analysis of computer development the concepts of software and softwarization can be considered, to some extent, to overlap that of digital and digitalization. «While we are indeed “being digital”, the actual forms of this “being” come from software» (p. 149): if it is true that the possibility of softwarization resides in the digital shift, all the developments of the software are not strictly related to that change. Manovich, thus, rejects any kind of technological determinism. Digital media's content do not have a direct impact on human sensibility, but they need a sort of translation, through hardware and software, through an interface: according to Manovich, it is this interface, the software, that determines all the digital properties of specific media. In other words, says Manovich, «media becomes software» (p. 156).

The second part of the book («Hybridization and Evolution») is dedicated to the analysis of what the author defines the present phase of computer history's development: hybridization. Hybridization means that different medial techniques and contents operate like biological species: they interact, they mutate and then they create hybrids (p. 164). In my opinion this is

one of the most important and convincing theoretical point of the book. Hybridization – says Manovich – is something different from multimedia. Multimedia is a useful term to describe the technical-cultural movement of the 90's when new products, that combined different media together (like cd-rom), were released. It was thus that the first phase of the web became multimedial. These products, says Manovich, were not networked or interactive, that is to say they «in the sense of particular affordances provided by interactive computers, rather than other interactive technologies such as paper books» (p. 166). Hybridization indicates a different technological and aesthetical movement: the difference between media is not preserved and the result is something new and unpredictable. Manovich does not hide himself behind a blind theory, but provides different examples, one of these is Google Earth, where 3D, photos and GPS technology are combined to define a new medium. Hybridization aims «to represent the world or our experience in a new way by combining and possibly reconfiguring already familiar media representations» (p. 196) and by doing so it redefines – I dare to say – our experience itself.

In the last part («Software in Action») the author takes in consideration a specific example of hybridization, analyzing a precise program for images editing: *After Effects*. The main thesis is that after the introduction of such programs a new visual language is nowadays dominant. The main features of this language are: «systematic integration of previously non-compatible media techniques; use of 3D space as a platform for media design; constant change on every visual dimension; and amplification of cinematographic techniques» (p. 244). What this new visual language produces is an aesthetical revolution – what he calls the Velvet Revolution – that means diffusion of the new hybrid aesthetics. Many specific examples can be provided, but the essential point of this new visual aesthetics – that probably has something in common with Benjamin's aesthetics of exhibition values – is that hybrid images, in which different media and different imaginary are combined together, is no longer the exception but the norm (p.252).

Lev Manovich has realized another important and decisive book for media studies and for its different branches (among which he includes what he calls software studies). The book, through acute and original arguments, is able to combine theoretical and practical points of view and provides also an – until now – unexplored historical perspective. If one is to point to a shortcoming of the work, one which the author is aware of and which he does not hesitate to point out – is that of not having dealt with the problematic of the social software. Manovich invokes the fact that it is an ongoing development and as such bars a clear and proper conceptual analysis. But on the other hand, though aware that the question is beset by difficulties which however need at least to be detailed, the growing impact of social software induces to undertake courageous and path finding analysis.

Angela Maiello

Note

Method in Aesthetics: Philosophy, Evolution and the Cognitive Sciences. Summary of the three year AHRC funded project Method in Aesthetics: The Challenge from the Sciences (Leeds/Nottingham)

The AHRC funded project, *Method in Aesthetics: The Challenge from the Sciences*, recently completed a three year project devoted to exploring the relationship between philosophical reflection and empirical investigation into aesthetic phenomena. Evolutionary approaches were one important strand in the overall research project.

Work in evolutionary aesthetics at Nottingham has been conducted by Professor Gregory Currie, Postdoctoral Fellow Jon Robson, and doctoral student Andrew Hirst. Hirst, who will complete his doctorate in 2013, argues that claims concerning the universality of human aesthetic experience and preference may be exaggerated, and that certain arguments of evolutionary psychologists Tooby and Cosmides neglect such factors as genetic polymorphism. Currie himself has investigated aspects of some very early human artefacts, the stone tools of the Lower and Middle Palaeolithic which, he argues, are the first artefacts where aesthetic considerations play a role in their design and distribution. (See his contribution to the volume *The Aesthetic Mind* edited by Schellekens and Goldie.) Currie has argued, more generally, for the indispensability of aesthetic concepts in anthropological explanation and has suggested that hostility to aesthetic notions in anthropology is based on a confusion between people's intuitive aesthetic responses and particular philosophically informed theories of the aesthetic; while the latter are certainly specific to a particular cultural context, the former are not. See his contribution to *Aesthetic Science*, edited by Shimamura and Palmer. Robson has applied evolutionary considerations to the debate in aesthetics over testimony. While some philosophers have argued that we should not, and generally do not, accept testimony on aesthetic matters, Robson argues that we do regularly accept such testimony and that the belief that we should never do so arises from confusing two roles that such testimony may play. One is to inform hearers of aesthetic truths and the other is to signal fitness as defined in evolutionary terms. While we are right to treat aesthetic testimony with some suspicion concerning the latter function, we are entitled, in some circumstances, to accept it as fulfilling the first.

Project work at Leeds, conducted by Professor Matthew Kieran, Dr Aaron Meskin, Postdoctoral Fellow Margaret Moore and doctoral student Levno Plato, focused primarily on the relevance of the cognitive sciences for work on philosophical aesthetics as well as on work in experimental aesthetics. Kieran's recent philosophical work on creativity and aesthetic character is grounded in work in psychology and the cognitive sciences. Kieran has argued, for example, for a distinctive account of snobbery as the manifestation of a drive for superiority and outlined the problems this causes given that snobbish judgements signal class or social distinction rather than

Note & Recensioni

genuine aesthetic judgement or appreciation (see his recent publication in *Philosophical Quarterly*). His present work, amongst other things, looks at putatively adaptive explanations for emotions, characteristics associated with creatively excellent agents and psychological pressures that undermine creativity. Meskin's work on the imagination, co-authored with Jonathan Weinberg, appeals to an empirically informed picture of cognitive architecture in order to explain how agents overcome imaginative blocks. (See their essay in the Schellekens and Goldie volume mentioned above.) In work done in collaboration with Mark Phelan at Lawrence University, Meskin, Moore and Kieran explored the relevance of the mere exposure effect (about which evolutionary approaches have been suggested) to canon formation and the appreciation of art. Their results suggest that exposure effects are consistent with traditional approaches to aesthetic value. Meskin and Kieran are both involved in further research in this area, and Meskin is currently exploring experimental approaches to questions about the nature of aesthetic adjectives. Moore has forthcoming work on the nature of auditory imagination. Plato, who will defend his dissertation in 2013, has primarily focused on historical issues in aesthetics although he is lead author on a forthcoming contribution on Aesthetic Value in the *Encyclopedia of Quality Life Research*.

Two volumes of essays related to the project are forthcoming with Oxford University Press and Cambridge University Press respectively. These volumes contain further work on evolutionary aesthetics by Professor Noël Carroll as well as numerous essays at the intersection of philosophical aesthetics and the cognitive sciences by leading figures in the area.

Representative Publications

Currie, Gregory, 2011: *The Master of the Masek Beds: Handaxes, Art, and the Minds of Early Humans*, in Elisabeth Schellekens, Peter Goldie (eds.), *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology*, Oxford University Press.

Currie, Gregory, 2012: *Art and the Anthropologists*, in Shimamura, Arthur P., Palmer, Stephen (eds.), *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience*, Oxford University Press.

Currie, Gregory, Kieran, Matthew, Meskin, Aaron, and Robson, Jon (eds.), forthcoming 2014: *Aesthetics and The Sciences of Mind*, Oxford University Press.

Currie, Gregory, Kieran, Matthew, Meskin, Aaron, and Moore, Margaret (eds.), forthcoming 2014: *Philosophical Aesthetics and the Sciences of Art*, Cambridge University Press.

Kieran, Matthew, 2010: *The Vice of Snobbery: Aesthetic Knowledge, Justification and Virtue in Art Appreciation*, «Philosophical Quarterly», 60 (239): 243-263.

Meskin, Aaron, Phelan, Mark, Moore, Margaret, and Kieran, Matthew, 2013: *Mere Exposure to Bad Art*, «British Journal of Aesthetics», 53 (2): 1-25.

Meskin, Aaron and Weinberg, Jonathan, 2011: *Imagination Unblocked*, in Elisabeth Schellekens and Peter Goldie (eds.), *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology*, Oxford University Press.

Robson, Jon, forthcoming 2013: *A Social Epistemology of Aesthetics*, «Synthese».

Aaron Meskin, Matthew Kieran, Gregory Currie

L'Abitare possibile. Estetica, Architettura e New Media, Ravello, Auditorium Oscar Niemeyer, 28-30 maggio 2013

È calato da qualche mese il sipario sui lavori del Convegno Internazionale *L'Abitare possibile. Estetica, Architettura e New Media*, tenutosi presso l'Auditorium Oscar Niemeyer di Ravello¹, eppure pare ancora oggi propagarsi, e di sicuro dà ancora «occasione a pensare molto», il forte riverbero della questione su cui i relatori convenuti erano stati invitati a riflettere: *L'Abitare possibile*. Che non risiede affatto nell'indagare programmaticamente le nuove possibilità dell'abitare, quanto nel proporre, e lasciar dialogare, ipotesi e teorie capaci di ridefinire e ricodificare lo spazio in cui oggi ci troviamo ad abitare.

Pina De Luca e Pietro Montani, ideatori e curatori dell'iniziativa, hanno esposto le questioni essenziali che il convegno si proponeva d'indagare: la riconfigurazione dell'abitare, la pervasiva presenza delle nuove tecnologie, le conseguenti modifiche delle sfere del sensorio e le inedite forme che va assumendo la relazionalità legata ad una creatività radicalmente interattiva.

Parafrasando una celebre affermazione di Heidegger, «abitare è il modo in cui noi uomini siamo sulla terra», Pina De Luca indica l'intento di fondo del convegno: «interrogare il *modo* in cui noi siamo uomini abitando città-mondo e mondo-città, interrogare il "noi siamo oggi" in città che si nebulizzano, che non tollerano bordi, che continuamente si eccedono nell'indifferenza di vicino-lontano». Si tratta, per De Luca, di pensare come il «noi siamo oggi» si giochi «fra spinte all'omologazione e rivendicazione violenta delle differenze. Di pensare del «noi siamo oggi» la smaterializzata materialità, la convergenza di intimo e pubblico, di vita e tecnica; di pensare il «noi siamo oggi» quale sensorialità diffusa e dilatata dalle tecnologie, di pensare le patologie dell'estetico e la possibilità di reinventarne i codici».

Ne consegue, per Pietro Montani, la necessità di un'estetica che ricomprenda «la qualità e le prestazioni della nostra *aisthesis*, ricca di particolari potenzialità», tra cui il possedere delle proprietà che la legano in modo significativo alla cognizione, pur restando sensibilità. Questa sensibilità è «almeno in parte, esternalizzata, "innervata tecnicamente", per dirla con Benjamin» e, quindi, incontrovertibilmente legata alle trasformazioni causate dalle epocali svolte storiche, che in primo luogo la tecnologia ha apportato. Da tali trasformazioni deriva il naturale dislocamento del processo creativo, che non più sovrintende la creazione artistica, se non nella sua accezione di arte pubblica «innestata nei processi di ridefinizione della *polis*». Così intesa, l'estetica non riguarda più le sole opere d'arte, ma «la *polis*, ossia l'abitare, l'abitare spazi pubblici e, di più, il costruire spazi pubblici». È su questo sfondo, ritiene Montani, che si riesce a comprendere con maggiore chiarezza la questione dell'interattività – nella sua più radicale

¹ Il Convegno è stato organizzato e promosso dal Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale dell'Università di Salerno in collaborazione con il Dipartimento di Filosofia dell'Università «La Sapienza» di Roma, il Dottorato di Ricerca «Estetica e Teoria delle Arti» dell'Università di Palermo, il Prin 2009 «Spazio urbano, pratiche artistiche, nuovi modelli estetici» e con il patrocinio della Società Italiana di Estetica, del Museo d'Arte Contemporanea DonnaRegina di Napoli, della Triennale di Milano. L'iniziativa è stata realizzata con il contributo della Regione Campania.

declinazione «che è il rapporto della nostra esperienza con quella mediata dai dispositivi –, la sua portata di ri-estetizzazione della nostra esperienza del mondo e la sua peculiare capacità creativa di «ricostruire il nostro abitare».

I lavori del convegno prendono avvio da questa necessaria premessa e la parola passa ai relatori, che Pina De Luca definisce «barbari» perché esortati dall'invito di Benjamin a non soffermarsi sul *cos'è*, ma sul *che sta per diventare*, stimolati «a ricominciare da capo; a iniziare dal nuovo; a farcela con il poco: a costruire a partire dal poco e inoltre a non guardare né a destra, né a sinistra».

Aprè Marc Augé, che fa della ri-significazione dello spazio abitativo il suo grimaldello espositivo: abbiamo trovato «nuove» parole per definire fenomeni nuovi, ma non riponiamo la giusta attenzione alla comprensione della natura e della portata dei fenomeni che le parole stesse indicano. Con le parole «mondializzazione», «globalizzazione», «planetarizzazione», ad esempio, dobbiamo riferirci a fenomeni con differente statuto: il termine «mondializzazione» indica un fenomeno di natura politica; il termine «globalizzazione» un fenomeno di natura economica; il termine «planetarizzazione» un fenomeno «misto» che abbraccia questioni che potremmo definire socio-geografiche. Ma possiamo definire il pianeta un luogo? Ed essendo il tema del luogo intimamente connesso alla questione dell'abitare (si abita un luogo), in che maniera abitiamo il pianeta? È arduo il compito delle definizioni e delle conclusioni in merito. Per un etnologo è consueto confrontarsi con un luogo tradizionale, quello in cui convergono territorio, linguaggio e relazioni sociali, quel luogo «pieno» in cui il riflesso della società è lo spazio. Il manifestarsi della planetarizzazione impone, invece, di confrontarsi con le sue più evidenti conseguenze: il «decentramento», la «decentralizzazione» e la «crescita delle disuguaglianze». E bisogna altresì notare le conseguenze di un turismo planetario (esclusivamente virtuale) che designa il pianeta quale luogo, ma solo per effetto della cultura – da intendere quale intimo legame tra paesaggio e linguaggio. Turismo che si riflette negli spostamenti quotidiani degli individui, che attraverso la connessione internet sempre a portata di mano (gli *smartphone*), pur percorrendo le strade della propria città, non occupano più realmente lo spazio in cui si trovano, ma valicano confini ormai inesistenti. Proprio la città subisce le più evidenti conseguenze della planetarizzazione: l'urbanizzazione generalizzata è direttamente proporzionale al decentramento della città. Dalla città-mondo si passa al mondo-città, che è una meta-città virtuale – priva di soglia ed in possesso di una medesima lingua – in cui la relazione si fa comunicazione, ossia relazione senza simbolo.

Ancora sulla disfatta dei confini insiste Giacomo Marramao, evidenziando la sparizione di ogni frontiera tra spazio pubblico e privato, fino ad affermare l'ipotesi che non sia più l'individuo a costruire lo spazio, ma lo spazio a costruire, e costituire, l'individuo. Individuo inadeguato a «fare mondo, dopo la catastrofe della rappresentazione moderna», inibito dallo «spazio pieno di altrove, di altro e di alterità inattese» che occupa.

Appaiono nuovamente i termini «mondo» e «globo» che – sempre a detta di Marramao – si legano nell'accezione di «mondo insieme globo», ossia «d'insieme di finito e illimitato, irrappre-

sentabile con l'ausilio di qualsivoglia mappa», ed assieme indicano il «fantasma dello spazio». Proprio per la ri-comprensione dello spazio attuale, Marramao propone l'utilizzo, in ambito filosofico, dello *spatial turn*: «la svolta spaziale ci fornisce la sola chiave di accesso all'ironico contrappasso della globalizzazione». Una rivoluzione spaziale capace di «riscattare la geografia» dal ruolo subalterno in cui era confinata, che conferisce proprio alla geografia ed alla topologia «una nuova rilevanza strategica, che va ben oltre i loro tradizionali confini disciplinari». È auspicabile per un mondo «incartografabile» una rigenerazione dello spazio come dimensione del vissuto.

Ma la dimensione del vissuto, oltre a porre l'attenzione sull'identificazione di nuove forme del presente, non può non rievocare alcune sfumature della questione legata al rapporto dello spazio con la memoria.

La circostanza ci offre, dunque, la possibilità di aprire una parentesi per segnalare l'antitetica ipotesi sottesa alla realizzazione di quell'immenso (in termini spaziali) ed in-finito (in termini temporali) atlante di immagini – tutte relative alla Germania del secondo dopoguerra – che Gerald Richter assembla dagli anni '60 ad oggi. È Angela Mengoni a farvi riferimento, con l'intento di argomentare la sua definizione di *Atlas* quale «dispositivo di spazializzazione dell'informazione», così come di consueto si descrivono tutti gli oggetti cartografici. *Atlas* «offre un supporto a quel lavoro di elaborazione memoriale necessario per poter realmente abitare quei luoghi e per poter attraversare la temporalità differita che vi si condensa». Il ruolo delle immagini assume, dunque, il duplice ruolo di mediazione e memoria, seppur atipico o, meglio, anomico nella sua funzione d'archivio.

E giunge il momento di volgere l'attenzione ai radicali mutamenti che la post-metropoli ha apportato. Mutamenti che hanno solo la loro più evidente ricaduta nell'ambito rappresentazionale, ma che afferiscono senza alcun dubbio anche alla capacità di creare (ed interpretare) strategicamente delle metafore o, per dirla politicamente, all'assetto stesso delle 'nuove' città. E così Giovanna Borradori si propone di leggere gli accadimenti insurrezionali degli ultimi due anni a mo' di quelle azioni strategiche che attraverso metafore – nella loro accezione di mobilitazione di concetti con altri mezzi – trovano spazio e sfogo nelle città post-metropolitane. Sulla scia degli ultimi studi di Judith Butler che rileva un'identità all'«alleanza di corpi», Borradori sollecita a rivolgere l'attenzione all'esposizione della vulnerabilità dei corpi delle 'nuove' folle in rivolta. A partire dalla governamentalità ai tempi del neoliberalismo di foucaultiana memoria, passando per Lévinas, Borradori giunge al biblico tòpos della «città rifugio» e, con Derrida, individua in essa una città-a-venire, una città impossibile in cui l'altrove della *polis* si realizza. Questa possibilità impossibile si realizza proprio nell'alleanza dei corpi in rivolta ai quattro angoli del globo che, focalizzando l'attenzione dei media, indirizzano l'attenzione non solo su di essi, ma su tutti coloro «che non sono mai stati filmati e contati, su tutti quelli che non hanno una rappresentationalità, una visibilità, un'identità».

E di nuovo ci pare di poter parlare di «città rifugio», per citare la provocatoria impresa del visionario imprenditore Peter Thiel, che conta di realizzare una nave-città a largo di San Francisco libera da qualsiasi vincolo burocratico – è Bernard Stiegler a menzionare l'impresa etichettandola

come realizzazione di una «città-pirata».

La città diviene un territorio «deteritorializzato», accogliendo l'efficace suggerimento di Francesco Vitale, che ci propone di lasciar interagire alcune argomentazioni esposte da Deleuze in *Millepiani*, con la «definizione teorica e la descrizione fenomenologica» della «città generica» di Rem Koolhaas. È nel discordante accordo della coppia di striato e liscio, che per Deleuze caratterizza lo spazio urbano in quanto forma di «territorializzazione vincolate alla striatura dello spazio, capace di striare ed appropriare lo spazio liscio»², che Vitale – fatti i dovuti distinguo – riconosce l'interpretazione deleuziana della «città generica» di Koolhaas. All'origine di questa, priva di centro e d'identità, vi è quel «movimento di espansione della città tradizionale: raggiunta una certa soglia, la deterritorializzazione deterritorializza la città stessa». Anch'essa «città rifugio» o «città pirata», la «città generica» è, su ogni altra, una città-a-venire: «l'assenza priva di radici e fondamenti ne orienta il programma urbanistico» e diviene «l'apoteosi del concetto della pluralità», «un'antologia di *tutte* le possibilità».

Siamo giunti ad alcune, seppur provvisorie, conclusioni: la post-metropoli è un luogo, virtualmente planetario, privo di confini e frontiere, incartografabile (se non attraverso alcune esperienze artistiche), che tende a indicare la propria scomparsa reale e ad incitare la fuga in un avvenire nel quale rifugiarsi.

Seppur taciuta sinora, la questione che amalgama e direziona il dibattito estetico contemporaneo nelle indagini sul nuovo sentire è l'inedita pervasività dei nuovi media. Le strabilianti innovazioni tecnologiche, alle quali abbiamo assistito nell'ultimo trentennio, e l'incontrastata, nonché perfettibile, affermazione della rete abitano le nostre case, quanto le nostre città. Usfruiamo e ci muoviamo nel mondo attraverso di esse in maniera, ormai, automatica.

Proprio con le trasformazioni tecnologiche ha dovuto misurarsi la recente architettura, provando a replicare con una propria rivoluzione. Marco Biraghi sostiene che le innovazioni risiedono apparentemente nel campo dell'immagine: si pensi al *rendering*, che proprio attraverso le immagini virtuali propone una simulazione digitale dei luoghi. Tuttavia l'architettura non riesce «a vincere la resistenza e la densità dello spazio» e le città del futuro – idealizzate e progettate già dagli anni '50 – sono destinate a rimanere il «portato di una retorica delle immagini, di un immaginario non realizzato e non realizzabile (ma non irrealizzabile)».

Riesce, invece, a vincere la resistenza del proprio spazio, sino a fuoriuscirne – immettendosi di diritto nel nuovo arredo urbano tecnicizzato – il «nuovo» museo. È Andrea Viliani ad argomentare: la scomparsa del museo istituzionale è la naturale conseguenza della perdita di regole per la creazione di un'opera d'arte. L'avvento della tecnologia digitale «annienta il concetto di *copyright*» e l'opera si fa «opera pirata, invendibile, "impossedibile"». Di più: «l'opera d'arte non dispone più di quelle caratteristiche utili alla mediazione tradizionale» e, oltre a valicare i confini

² Per «spazio striato» Deleuze intende uno spazio «identitario, delimitato, chiuso, misurabile» e per «spazio liscio» intende, invece, «uno spazio aperto o illimitato in tutte le direzioni, privo di centro, che non assegna ruoli fissi e mobili ma distribuisce una variazione continua».

della propria esponibilità, si propone incompiuta, ritenendo che il proprio completamento debba attuarsi nell'implicazione con il pubblico. L'arte si svincola dal mercato e fa della diffusa crisi socio-economica che ci affligge il proprio pungolo: «se la conoscenza è diventata la privilegiata merce di negoziazione sindacale, il concetto di crisi diventa una grande opportunità». È così che il museo diviene un luogo di *Institutional Narrative*, all'interno del quale è possibile reperire «spunti di racconto della nostra identità contemporanea».

Fa da contraltare l'assunto che considera l'arte non come testo, ma come contesto. Federico Vercellone, rievocato l'avvento della virtualità, rileva la «fuoruscita dell'arte dalle opere stesse»; l'arte «invadendo il mondo lo de-realizza». Vercellone indica, inoltre, un espediente utile all'esperienza estetica per non sottrarsi al suo ruolo di comprendere ed esperire il mondo: «essa deve tentare di recuperare un orizzonte di senso attraverso un senso che non le è naturale, ma artificiale: quello della ricostruzione storica».

E nuovi orizzonti di senso, nel pregnante significato estetico di 'esperire il mondo' appena riportato, vanno ricercati all'interno delle città, attraverso l'analisi delle nuove realtà che ne ridisegnano coordinate e fisionomia. È quello che accade nelle grandi città 'trafite' al cuore dalla copiosa presenza di mega schermi.

Francesco Casetti inaugura l'argomento portando ad esempio l'enorme schermo installato in Piazza Duomo a Milano nel 2007. Ma cosa «fa uno schermo quando atterra in uno spazio sociale»? Tre cose, argomenta Casetti: «costruisce uno spazio della visione, declina questo spazio secondo certe qualità e dà un senso a questo spazio». Inoltre uno schermo ha la capacità «di rendere praticabile un luogo», trasformandolo in vero e proprio «spazio della visione»: dà, insomma, senso allo spazio ed allo sguardo del passante che vi rivolge la propria attenzione. Il «pubblico» vi si assiepa di fronte per scoprirvi all'interno per scoprirvi qualcosa che accade in uno spazio che non occupa, ma che sottoforma d'immagine gli viene incontro. «Non un "qui" che si apre ad un "altrove", ma un "altrove" che arriva "qui"», compendia Casetti per attestare l'avvenuto passaggio dall'eterotopia, annunciata da Foucault, all'ipertopia. Sì, perché l'avventura della visione non avviene più nel confronto con luoghi altri, non abituali, ma mediante dispositivi integrati in familiari spazi urbani. Il «qui» in cui si incontra «l'altrove» è uno «spazio del possibile, uno spazio in cui l'alterità si iscrive nel «qui» per distruggere il significato stesso di questo «qui» come luogo dell'evidenza dell'esistenza».

E sulla differenza tra «schermo» e «finestra» si è soffermato Mauro Carbone, per stabilire quale tra i due termini sia più adatto ad indicare il «dispositivo ottico di riferimento» della nostra epoca. L'utilizzo dei due termini pare ancora alternarsi: alla «finestra» fa esplicito riferimento il nome del sistema operativo più diffuso al mondo (*Windows*) ed allo «schermo» siamo avvezzi dacché il cinema ci ha abituati a considerarlo quale superficie che, pur nascondendo da un lato, mette in mostra. Eppure nessuno dei due termini pare soddisfare l'attuale utilizzo che facciamo degli schermi, sempre meno cinematografici. Gli schermi interattivi – che sempre più «arredano» le nostre città e che, soprattutto la maggior parte di noi possiede e «porta a spasso» sottoforma di *smartphone* e *tablet* – esibiscono, a detta di Carbone, la sostanziale differenza che è intercorsa nel nostro rapportarci ad essi, sino a modificarne lo statuto: «Il termine schermo viene oggi

sempre più utilizzato per indicare cartelloni elettronici situati in ambienti urbani o *display* (che univocamente significa esibizione, esposizione, ostentazione). Si sarebbe tentati di affermare che nella nostra era postmoderna dei media tecnologici il desiderio operante nel rapporto con essi non sia tanto quello di vivere nello schermo, quanto piuttosto di essere presenti sulla sua superficie almeno per un istante». Per appagare l'atavico desiderio di abitare nelle immagini proiettate – che nei confronti dello schermo cinematografico era un «abitare in», mentre nei confronti del nuovi dispositivi elettronici è un «abitare su» – pare più opportuno ricorrere verso il termine «protesi», cui la rivoluzione percettiva ha assegnato interessanti accezioni.

Ancora agli schermi si è riferita Giuliana Bruno, proponendosi di indagare la materialità che da essi scaturisce. Anticipiamo, intanto, la conclusione a cui si è giunti: è lo schermo stesso ad essere ormai diventato «una vera e propria condizione materiale del nostro abitare». Proviamo brevemente ad argomentare: lo schermo, in qualità di superficie, è un «involucro», una «membrana che permette una relazione tra interno ed esterno. Piano di mediazione e proiezione». Ma, continua Bruno, lo schermo, in quanto superficie, è spazio, «spazio-schermo della materialità della superficie in quanto spazio di proiezione». Ed è proprio su questa superficie che si intessono trasformazioni e forme di relazione; è, infatti, nell'ideazione stessa della superficie (in architettura e nell'arte) che si «disegna non solo uno spazio che divide, ma uno spazio che condivide». *Habitus* del nostro stesso abitare lo spazio, nonché spazio delle infinite possibilità virtuali attraverso cui abitarlo.

Ma, ancora, lo spazio (e non solo lo schermo) si fa parte integrante di una creazione artistica, come testimonia Andrea Molino che, in collegamento da Gerusalemme, ribadisce quanto nelle sue opere il contesto sia, drammaturgicamente e fisicamente, parte stessa del testo dell'azione. Un'azione dislocata che si riunisce proprio sulla superficie dello schermo (necessariamente costitutivo dell'opera stessa).

L'attenzione del convegno si è infine soffermata sugli effetti destrutturanti che le nuove tecnologie e l'avvento della rete hanno prodotto sui termini e sui concetti sinora menzionati: l'abitare, lo spazio, la città, il confine, la superficie, lo schermo, ecc.

È spettato a Derrick de Kerckhove il compito di passare al setaccio quella che, a buon diritto, egli definisce la «terza fase dell'elettricità», suggellando l'avvenuto passaggio dall'era digitale a quella della connessione continua alla rete, del «senza fili», dall'era del visibile all'era del tattile. In questa terza fase il contenuto cognitivo, tipico della precedente, si fa azione cognitiva.

Si badi bene, de Kerckhove aveva individuato nell'alfabeto la prima forma di esternalizzazione del nostro corpo per la comprensione e la comunicazione del mondo. È a partire dalla scrittura lineare e dall'alfabeto che abbiamo a che fare con la tecnicizzazione della comunicazione umana, sino a giungere alla mediazione operata dai dispositivi. Proprio il radicale mutamento dei dispositivi elettrici riqualifica il rapporto del nostro corpo e della nostra mente con essi e con la nostra capacità di «accesso al mondo». Il corpo che abita la rete è dotato di una mente interconnessa munita di una intelligenza connettiva che è, in prima istanza, una «condizione mentale supportata e rivelata dalla rete». A sua volta, la mente interconnessa diviene iperte-

stuale ed abita la rete attraverso una presenza fluida del proprio Sé.

La questione del Sé richiama immediatamente la nostra attenzione alla questione della peculiare identità della «persona digitale», che senza soluzione di continuità, proietta la propria identità in rete rendendola pubblica e vulnerabilmente esposta all'indebita appropriazione. Ed è proprio a tal proposito che vorremmo far risuonare la critica «farmacologica» messa a punto da Bernard Stiegler nei confronti dell'economia della rete, che mette in discussione interi sistemi simbolici ed identitari. L'espropriazione del Sé è condizionata dal capitalistico appannaggio del linguaggio della rete perpetrata dall'urbanizzazione digitale, un'«urbanizzazione automatica», stigmatizza Stiegler. La scrittura elettronica costituisce un nuovo potere economico che sancisce la completa impotenza pubblica al cospetto dell'inedita forza del nuovo mercato. Impotenza che rimette in questione l'«individuazione psichica e collettiva», indicata da Gilbert Simondon quale modalità per aprirsi e riconoscersi positivamente al mondo. Ma se proprio l'alfabetizzazione e la scrittura perimetrano e sanciscono l'esistenza della *polis* e se la digitalizzazione altro non è che una forma di scrittura, allora di questa scrittura (che in quanto «testo scritto» fu definita da Platone nel Fedro *pharmakon*: rimedio e veleno) va stilata una farmacologia che ne contempli la «tossicità» e ne «prescriva le terapie». Solo una tale farmacologia, comprensiva di *bonus et malus*, – a dispetto di quella «solo negativa» proposta da Derrida – ci permetterà di comprendere ciò che accade alla *polis* che abitiamo e di individuarci in essa, senza rischiare di confonderci nel «formicaio digitale» (cfr. Leroi-Gourhan e Stiegler).

Sempre in riferimento all'operazione di scrittura nell'era digitale ed alla nuova «grammatizzazione» della realtà, Roberto Diodato propone il quadrinomio «corpo-immagine-ambiente-virtuale». Con esso intende il «fenomizzarsi di un algoritmo informato binario nell'interazione con un utente fruitore, dotato di opportune protesi tecnologicamente sempre meno invadenti. Trattasi, dunque, di un'operazione di scrittura che nella sua apparenza sensibile insieme espone e cela il progetto tradotto in operazioni computazionali che la costituisce. Apparizione di una grammatica, tale immagine-corpo-linguaggio implica una peculiare spettralità che incide sul rapporto visibile/invisibile e struttura le modalità dell'*aisthesis* nella fruizione sensibile, nel nostro agire».

Verosimilmente si potrebbe ipotizzare una prescrizione farmacologica anche per quell'«affezione» con la quale Richard Grusin rimpiazza l'estetica nella comprensione degli effetti dell'interattività, o intra-attività, come preferisce definirla. E un rimedio farmacologico si dovrebbe cercare per provare a proteggersi dagli incessanti colpi cui i *media-shock* ci espongono. Questi *media-shock*, proliferati all'indomani dei fatti di New York dell'11 settembre 2001, nascono «dalla sete dei media per le crisi, per la sua ossessione di “rimediazione dei disastri” e “premeditazione degli shock”». La rimediazione [*remediation*] è per Grusin quel processo di “ibridazione” dei media – una paradossale forma di “cannibalismo” – che si scambiano tra loro tecniche, informazioni e significati per forgiarsi in forme sempre più vicine al reale ed al *real time*. La premeditazione [*premediation*], invece, evidenzia il cambiamento avvenuto rispetto alla modalità di mediazione dell'evento-shock: «a differenza della doppia logica della rimediazione, che cerca una sorta di immediatezza percettiva del tempo reale, la premeditazione opera per produrre

un'affettività di anticipazione, attraverso la rimediazione degli eventi accaduti o futuri, che potrebbero anche non verificarsi». Lo scopo della premediazione non è necessariamente quello di intendere correttamente il futuro, ma piuttosto quello di preparare nel presente orientamenti affettivi individuali o collettivi verso il futuro. La premediazione ha molto in comune con la pianificazione di gioco, lo sviluppo di scenari o le predizioni, attività che immaginano il futuro come una sorta di stato determinabile che può essere controllato, previsto o pianificato.

E proprio sull'evoluzione della ludicità nel nostro rapporto con le macchine ha indugiato Peppino Ortoleva, annunciando l'avvento dell'*homo ludicus*. Esso è definito come un essere umano che vivendo oltre la sfera della serietà assoluta ed oltre la sfera della lucidità propriamente detta, si situa in un'area grigia in continua crescita, un'area che Ortoleva chiama di semi-ludicità.

È lo scarto tra possibile e virtuale a decretare il differente statuto di questi differenti modi strumentali di immaginare il futuro.

Ma la sfida dell'estetica contemporanea consiste proprio nel confutare o nel corroborare tale assunto, nell'identificare il confine tra queste "due realtà" che si liquefano, il più delle volte, l'una nell'altra. E se ai massmediologi pare così sicura la dichiarazione che indica la «funzione dei media quale sistema auto-poietico», agli estetologi spetta il compito di ridefinire ed indicare, con altrettanto convincimento, le caratteristiche di questa inedita creatività condivisa e interattiva, di questa inedita *aisthesis* che costruisce un mondo rendendone possibile l'abitare. *Faites vos jeux!*

Sara Matetich

Copenhagen Summer School in Phenomenology and Philosophy of Mind, University of Copenhagen, 12-16 Agosto 2013.

Dal 12 al 16 Agosto l'Università di Copenhagen ha ospitato la quarta edizione della *Summer School* in Fenomenologia e Filosofia della mente, organizzata dal *Center for Subjectivity Research* (CfS). Dal 2002 il CfS promuove ricerche interdisciplinari sulla soggettività e sul rapporto che essa intrattiene con gli altri e il mondo. Tali ricerche mirano all'integrazione tra differenti tradizioni filosofiche, in particolare tra la fenomenologia, l'ermeneutica e la filosofia analitica della mente. Inoltre al CfS viene favorito il dialogo tra il discorso filosofico sulla soggettività e i risultati provenienti dalle scienze empiriche, con particolare attenzione alle scienze cognitive, la psichiatria, la psicopatologia e la psicologia dello sviluppo. In linea con gli interessi del CfS, la quarta edizione della *Summer School* ha avuto come tematiche principali la filosofia della percezione, la cognizione incarnata, la fenomenologia in seconda persona, l'intersoggettività e l'intenzionalità collettiva. Essa si è inoltre articolata in cinque giorni ed ha visto coinvolti un centinaio di partecipanti, tra graduate e post-graduate, provenienti da tutto il mondo. In ogni sessione due studenti hanno affiancato le letture dei relatori principali.

Søren Overgaard e Rasmus Thybo Jensen, rispettivamente Associate Professor ed External Lecturer presso l'Università di Copenhagen, hanno aperto la *Summer School* con l'intervento dal titolo *Perceiving the World*. Overgaard e Jensen hanno tracciato le linee guida cui dovrebbe rispondere ogni valida teoria della percezione. In particolare essi hanno indicato tre desiderata cui deve dare conto ogni considerazione filosofica della percezione. La particolarità e l'indistinguibilità sono i primi due desiderata, mutuati da Susanna Schellenberg, la quale ne aveva indicato l'efficacia nel suo articolo *The particularity and phenomenology of perceptual experience*. L'ultimo desideratum, quello della presenza, viene ripreso da Alva Noë, il quale ha dedicato notevole attenzione al tema della presenza percettiva e della presentazione di ciò che non viene percepito in senso stretto. I relatori hanno verificato la compatibilità dei due approcci maggiormente diffusi in filosofia della percezione con i desiderata appena indicati e sono giunti alla conclusione che né il puro rappresentazionismo né il puro relazionismo rispondono adeguatamente ai tre criteri. Hanno perciò proposto di combinare le due posizioni, al fine di ottenere una teoria impura capace di rispondere ai problemi sollevati dai desiderata.

A seguire l'intervento di Carli Coenen (Università di Nijmegen) dal titolo *Going beyond the conceptual and non-conceptual. Merleau-Ponty, Dreyfus and McDowell*. A partire dall'indagine dell'esperienza percettiva Coenen ha ipotizzato il superamento della distinzione tra concettuale e non-concettuale. Ciò sarebbe possibile in virtù dell'esperienza percettiva descritta da Merleau-Ponty, che ha descritto la continuità tra esperienza e comprensione a partire dall'attività sintetica del corpo. In tal senso si rivelerebbero fallaci gli approcci di Dreyfus e McDowell. Il primo in quanto ha escluso qualsiasi coinvolgimento tra la percezione e l'attività concettuale. Il secondo, invece, reo di un concettualismo pervasivo.

Infine, a chiudere la prima giornata, Jun Kuzuya (Università di Tokyo) che ha affrontato il tema: *Husserl and disjunctivism*. Kuzuya si pone in continuità con le ricerche svolte da Arthur David Smith nell'articolo *Husserl and externalism*. Nel suo articolo Smith sostiene che, nel discorso husserliano, l'esperienza percettiva di un oggetto reale è parte di un sistema o orizzonte interno totalmente armonioso. In questo caso Smith parla di esperienza genuina. Al contrario, nel caso in cui un'esperienza inerisce ad un oggetto non reale, l'armonia del sistema viene meno provocando un'allucinazione. Tuttavia Kuzuya ritiene che la distinzione tracciata da Smith tra percezione genuina e allucinazione non sia essenziale; per questo analizza le esperienze citate al fine di dimostrarne l'effettiva diversità, quindi il carattere disgiuntivo.

La seconda giornata ha visto protagonista Jeff Malpas, Distinguished Professor presso l'Università della Tasmania, il cui contributo *Between Heidegger and Davidson: Triangulation, Topology, Hermeneutics* si articola nel confronto tra due tradizioni filosofiche, da un lato la filosofia analitica di Davidson, dall'altro l'ermeneutica fenomenologica di Heidegger. In particolare Malpas avvicina la triangolazione davidsoniana alla topologia heideggeriana, enfatizzando il carattere genuinamente topologico della struttura di triangolazione. Egli ha successivamente descritto la triangolazione filosofica, ossia la relazione tra due soggetti impegnati nei confronti di un oggetto, come condizione di possibilità dell'oggettività e della socialità. Essa dunque è un processo dinamico che coinvolge reciprocamente le tre fonti della

conoscenza: la soggettività, l'intersoggettività e l'oggettività. Inoltre la triangolazione ha natura ontologica prima che epistemologica, per cui non si limita alla dimensione linguistica e non è regolata da una struttura soggettiva che precede l'incontro col mondo; piuttosto mette in relazione, tramite un coinvolgimento dinamico, eventi ed entità del mondo. Malpas individua nel rifiuto di strutture a priori presenti nel soggetto il legame tra Davidson, Heidegger e Gadamer. Quest'ultimo infatti funge da medio tra gli altri due, non solo in virtù del rapporto personale che li ha legati, quanto per la struttura dialogica della conoscenza, rintracciata da Malpas nella topologia e nella triangolazione.

Tobias Keiling (Università di Freiburg) in *On the phenomenology of things and places* propone di leggere il rapporto tra le cose e i luoghi stabilito da Heidegger non come se vi fosse un'identificazione empatica tra essi, quanto alla luce della fenomenologia delle cose tracciata da Husserl. Secondo quest'ultimo le cose si distinguono dagli altri oggetti intenzionali perché possiedono un doppio orizzonte di esperienza, interno ed esterno. Secondo Keiling l'apparizione delle cose in una regione aperta segue l'impostazione husserliana del discorso sulla cosa, anche se Heidegger rifiuta la nozione di orizzonte come residuo soggettivista. Tuttavia la nozione di orizzonte può essere utile a sviluppare una fenomenologia dei luoghi ossia una topologia fenomenologica.

Zach Joachim (Università di Copenhagen) si rifà invece alla formulazione heideggeriana dell'ontologia fenomenologica rintracciabile al principio di *Essere e tempo*. In *Unmuting the World: On innerworldly being and the dynamic character of world in Being and Time*, Joachim propone un'interpretazione alternativa dell'intenzionalità e della percezione rispetto a quella offerta dai pragmatisti; pur riconoscendo ad essi il merito di aver introdotto Heidegger nel mondo anglosassone per contrastare lo strapotere dei modelli computazionali e concettuali della mente. Secondo Joachim il mondo stesso possiede una struttura trascendentale attraverso cui si fa fenomeno. Esso è infatti animato da un dinamismo spontaneo che libera l'essere degli oggetti consentendo al soggetto di intenzionarli e afferrarli percettivamente.

Il giorno seguente Sara Heinämaa, Senior Lecturer presso l'Università di Helsinki, ha presentato uno studio dal titolo *Normality and Embodiment*, col quale ha messo a fuoco i temi della normalità e dell'incorporazione o incarnazione nel contesto degli scritti husserliani. Nel contesto della distinzione tra umano e animale, Heinämaa si è soffermata su un passaggio del terzo volume degli scritti *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität* in cui Husserl paragona l'animale all'infante. Secondo Heinämaa questa equivalenza voluta da Husserl comporta notevoli conseguenze sul piano della relazione tra normalità e anormalità. L'infante, al pari dell'animale, viene escluso dalla comunità intersoggettiva dei soggetti normali. Entrambi infatti non sono in grado di costituire un mondo pienamente tale ossia un mondo culturale, oggettivo e orizzonte delle pratiche umane. Il mondo culturale, pur fortemente legato al mondo naturale del bambino e dell'animale, implica nuovi tipi di oggettività caratterizzati da apertura o infinità temporale. In questo risiede l'originalità della proposta della Heinämaa. L'animale e il bambino conducono una vita in comune con altri, ne condividono il mondo, tuttavia non appartengono alla comunità culturalmente costituita attraverso il linguaggio e la generatività. Essi non condividono un

passato e un futuro comuni con i loro simili perché non hanno consapevolezza della loro costitutiva mortalità e dell'aperta infinità delle generazioni.

I lavori sono proseguiti nell'ambito degli studi sulla *embodied cognition* con l'intervento di Jola Feix (Università di Oslo): *Can embodied cognition solve the problem of other minds?* Seguendo le ricerche di Anita Avramides, Feix ha cercato di rispondere alla domanda circa la mente altrui non solo da un punto di vista epistemologico, ma ponendosi al di fuori del solipsismo cartesiano e pensando la mente in stretta connessione col corpo e il mondo. In tal senso adotta la «lived position» che prende le mosse dal mondo della vita condiviso (*Lebenswelt*) in cui ogni soggetto è da sempre coinvolto. Tale posizione viene definita dalla Avramides a partire da Wittgenstein, Davidson e Strawson. In particolare quest'ultimo fornisce il concetto su cui costruire la «lived position», si tratta del concetto di persona come entità cui possono essere sensatamente attribuiti caratteri fisici e mentali.

Il terzo giorno si è chiuso con Henning Nörenberg (Università di Rostock) che ha presentato un contributo al dibattito sull'intenzionalità collettiva dal titolo *Collective Shame*. Nörenberg ha rintracciato nella vergogna collettiva un caso esemplare dell'intenzionalità collettiva, intendendo con essa un sentimento condiviso da due o più persone che non ha nulla in comune con l'empatia o la sintonizzazione affettiva. Le esperienze vissute individualmente all'interno di una collettività hanno per oggetto un sentimento che è lo stesso vissuto individualmente dalle altre persone coinvolte. Inoltre, nel caso della vergogna, la consapevolezza pratica di essere nella stessa situazione con altri porterebbe alla formazione, anche involontaria, di un gruppo.

La penultima giornata Steven Galt Crowell, Joseph and Joanna Nazro Mullen Professor of Philosophy alla Rice University, ha dedicato un intervento alla *Second Person Phenomenology*. In particolare Crowell intreccia il punto di vista di Lévinas con le ricerche di Stephen Darwall sul punto di vista in seconda persona. L'obiettivo di Crowell consiste nel riflettere fenomenologicamente sulle esperienze di un soggetto posto all'accusativo, un soggetto che si trova sin dal principio a dover rispondere ad una chiamata proveniente da un altro soggetto. In tal modo la costituzione della soggettività e dell'oggettività necessitano del medium della chiamata. Darwall ha tentato di chiarire la forma che la chiamata può assumere con il testo *The second-person standpoint*, tuttavia il suo approccio risulta fallace agli occhi di Crowell perché assume che il punto di vista della seconda persona sia già costituito. Infine Crowell ha preso in esame la tesi di Jean-Francois Lyotard secondo cui non vi è un punto di vista a partire da cui si possa rendere simmetrico il rapporto tra mittente e destinatario. Contrariamente a quanto sostenuto da Lyotard, Crowell ritiene che sia possibile stabilire una simmetria richiamando la fenomenologia della coscienza descritta da Heidegger in *Essere e tempo*.

L'intervento di Maximilian Tegtmeier (King's College London), *What mood tells that assertion can fail to communicate. Interpreting Intentionality in Heidegger's Sein und Zeit*, si è posto criticamente nei confronti degli interpreti, come Taylor Carman e Mark Wrathall, che associano la non-proposizionalità alla non-concettualità ritenendo che l'intenzionalità basilare di Heidegger sia non concettuale. Essi equiparano infatti questa intenzionalità all'intenzionalità motoria teorizzata da Merleau-Ponty, nonostante Heidegger non abbia mai preso in considerazione il

corpo. Tegtmeier propone al contrario un'interpretazione concettuale dell'intenzionalità slegando il concettuale dall'inferenziale e concentrandosi sul concetto di *Stimmung* come cerniera tra struttura concettuale e proposizionale.

Nell'arco degli studi heideggeriani si inserisce anche l'intervento di Kurt Mertel (Northwestern University), *Beyond Self-Observation and Self-Constitution: Towards an «Appropriative» Approach to the Self-Relation*. Da un lato Mertel sottolinea la necessità di superare la caratterizzazione della relazione a sé in termini puramente conoscitivi, ossia la prospettiva in prima persona di un soggetto epistemico posto di fronte a oggetti di valore neutro. Dall'altro contesta la relazione a sé descritta da Christine Korsgaard, che pur esaminando la relazione a sé da un punto di vista pratico, fallisce nell'approccio alla sfera passiva dell'auto-relazione. Secondo Mertel è l'approccio heideggeriano ad offrire la comprensione migliore della relazione a sé, tenendo conto del livello pre-riflessivo della comprensione di sé e del livello appropriativo o interpretativo della stessa.

Dan Zahavi, direttore del Center for Subjectivity Research e Professor of Philosophy presso l'Università di Copenhagen, ha concluso la serie di sessioni mattutine con un intervento dal titolo *The Self, the Other, and the We*. Egli ha discusso una recente proposta di David Carr, secondo cui il «noi» è il contrassegno per indicare un diverso modo di relazionarsi ad altri, una distinta forma di esistenza sociale. L'esperienza, secondo Carr, può essere sociale non solo nel senso in cui gli altri fungono da oggetti intenzionali, ma anche nel senso in cui l'individuale si condensa in un soggetto collettivo, divenendo membro di una comunità di esperienze. In tal senso adottare la prospettiva del noi non comporta l'abbandono della prospettiva in prima persona, quanto l'adozione di una prospettiva in prima persona plurale. La posizione di Zahavi si accorda a quella di Carr appena descritta, tuttavia Zahavi sottolinea l'esigenza di affrontare una problematica che non trova spazio in Carr e in molti altri teorici che si sono confrontati con il problema del «noi». Le perplessità riguardano le presupposizioni affettive e cognitive della intenzionalità del noi. Per comprendere meglio la questione Zahavi chiama in causa alcuni fenomeni discussi da fenomenologi classici, come Husserl, Scheler e Stein. In essi Zahavi individua l'anticipazione dell'intenzionalità collettiva e gli strumenti utili a comprendere la distinzione tra contagio emotivo, empatia e condivisione emotiva. Si rifà alla nozione di empatia utilizzata da Scheler, che differisce dal contagio emotivo e dall'imitazione di cui parla Lipps, perché essa non annulla le differenze tra i soggetti coinvolti. Inoltre, la condivisione delle emozioni è più complessa dell'empatia, in quanto, pur condividendo la medesima esperienza nello stesso tempo e luogo, preserva la singolarità del punto di vista. Non vi è indifferenziazione e fusione tra singolarità. La condivisione e la preservazione delle differenze sono quindi essenziali affinché ci sia un «noi». Infine, sostiene Zahavi, per ottenere ciò è necessaria una fenomenologia della prospettiva in seconda persona.

Con *Why add «social» to attention?*, Oren Bader (Università di Tel Aviv) ha proposto di riconsiderare l'intersoggettività, indicando la strada attraverso cui avverrebbe la formazione di una «modalità sociale collettiva». Dapprima definisce gli uomini creature sociali, frequentemente impegnate in attività reciproche e cooperative, per focalizzarsi successivamente sul fenomeno dell'attenzione sociale. Tramite l'attenzione sociale gli agenti costruiscono relazioni tra loro, ossia

rivolgendo l'attenzione allo stesso oggetto costruiscono una prospettiva reciproca o un modo collettivo. In questo contesto anche le emozioni giocano un ruolo determinante, realizzando un'alleanza cooperative e producendo alcuni dei più forti legami sociali.

Per concludere, Alla Choifer (Università di Gothenburg), in *On the question of how we know other minds. Is it a question for the second- or the third-person perspective?*, ha analizzato i tentativi di comprensione dell'altro dal punto di vista delle prospettive in seconda e terza persona. In particolare Choifer ha proposto un approccio alternativo alla prospettiva in seconda persona descritta da Shaun Gallagher, secondo cui la comprensione primordiale dell'altro avviene tramite interazioni in seconda persona. Per la Choifer questo punto di vista è solo il prerequisito per la prospettiva in terza persona, la quale, assumendo l'altro soggetto come oggetto da conoscere, è l'unica capace di comprendere la mente altrui.

Raoul Frauenfelder

Ciò che è vivo e ciò che è morto nell'estetica di Archibald Alison. Nota a margine del convegno: *Neoestetica ed emozione. Archibald Alison e l'estetica contemporanea*, Palermo, 4 -5 ottobre 2013.

«It is fair to say that Alison was not among the most famous of the Enlightenment thinkers» (Friday [2004]: 185): un'affermazione che potrebbe essere riconiugata al presente senza troppi rischi di smentita. Certo non giovò al pensatore scozzese che i suoi *Essays on the Nature and Principles of Taste* uscissero nello stesso anno (1790) in cui Immanuel Kant pubblicava la sua terza *Critica*, ma bisogna ammettere che neppure in patria egli godette e gode di grande popolarità³, come testimonia la non certo vasta bibliografia a lui riferibile⁴.

La recente edizione italiana dell'opera (Alison [2011]), promossa da Luigi Russo e curata da Simona Chiodo, ha posto tuttavia le premesse per una riconsiderazione di questo autore, e un seminario organizzato dallo stesso Russo a Palermo (4-5 ottobre 2013)⁵ ha avviato un coinvolgente dibattito sulla sua attualità. Quest'ultima viene fatta consistere principalmente nella nozione di emozione che – centrale nell'estetica di Alison – appare oggi una componente privilegiata della cosiddetta «neoestetica» (Russo [2011]). Alison avrebbe insomma tracciato una strada alternativa a Kant, anticipando un modello che – dopo una lunga latenza – sarebbe carsicamente

³ Vedi Carter (2004). Meritano però di essere segnalate le citazioni che ne fa Darwin nei suoi taccuini (Bartalesi [2012]). Negli Stati Uniti Alison ebbe invece maggior successo (LaFrance [1963]) e fu ristampato fin oltre la metà del XIX secolo.

⁴ Anche in recenti trattazioni generali sulla filosofia scozzese (Broadie [2003] e [2009]) lo spazio riservatogli è modesto.

⁵ *Neoestetica ed emozione. Archibald Alison e l'estetica contemporanea*, a cura del Centro Internazionale Studi di Estetica e con il patrocinio della Società Italiana di Estetica, Palermo, 4 -5 ottobre 2013. Sono grato all'amico Luigi Russo per avermi voluto tra i partecipanti. Il presente testo rielabora alcuni interventi orali da me fatti in quella sede, senza minimamente pretendere di rendere conto della ricchezza e complessità di due giornate di intensa discussione.

riemerso in alcune formulazioni dell'esperienza estetica contemporanea⁶.

La tesi è suggestiva, così come è apprezzabile il tentativo di far uscire lo Scozzese dal cono d'ombra in cui – comprensibilmente e inevitabilmente- lo ha relegato il Tedesco. Ma chi si proponga di valutare obiettivamente in quale misura l'estetica contemporanea è stata precorsa da Alison si trova di fronte a un compito non facile⁷.

Alison insiste molto sul fatto che l'emozione del gusto è un'emozione complessa; anzi ritiene che il suo più importante contributo all'estetica sia proprio quello di aver dimostrato che essa non è un'emozione semplice, derivante solo dal senso. In effetti in ciò egli innova rispetto alla tradizione empirista che costituisce il suo background. Anche per quest'ultima la bellezza era un'emozione avvertita nella mente, ma si trattava sostanzialmente del prodotto di un «internal sense». Per Alison, invece, l'emozione del gusto è innescata dal piacere sensoriale, ma si produce compiutamente solo attraverso la facoltà immaginativa del soggetto percepiente. Il mondo materiale produce solo sensazioni, piacevoli o spiacevoli, non emozioni estetiche. A farne un oggetto estetico è appunto l'immaginazione, mediante un processo di associazione di idee. È l'insieme di percezione sensoriale e della catena di idee a essa associate che genera l'emozione complessa del gusto⁸.

Alison abbraccia dunque la teoria associazionista, che all'epoca non era certo nuova⁹, e di cui anzi erano già apparsi evidenti i limiti. Hutcheson la considerava un utile espediente per aggirare il problema delle differenze di gusto tra diversi soggetti, che confliggevano con la dottrina del senso innato. Alison vuole invece erigerla a legge, ma di fatto, pur accumulando per centinaia di pagine esempi di emozioni estetiche suscitate da concatenazioni di idee, non riesce a dare un fondamento teoretico unificante alle varie occorrenze particolari prese in esame. Nell'Introduzione del 1790 promette che nella terza parte del suo lavoro ci sarà un'indagine sulla «natura della Facoltà grazie a cui si ricevono queste emozioni», e che da questa indagine ne discenderà un'altra sullo «Standard» con cui determinare la perfezione o l'imperfezione di questa facoltà. Ma nell'Introduzione del 1811 sarà più cauto: dirà che «probabilmente» si arriverà a determinare lo Standard e a ricondurre quella facoltà «ai principi più generali della nostra costituzione». In realtà questa promessa, ancorché ridimensionata, non verrà mai mantenuta. Né lo sarà quella ancora più impegnativa – fatta anch'essa nell'Introduzione alla seconda edizione – di spiegare «the Law» secondo la quale si eccita l'immaginazione (e dunque si produce la catena associativa) e «i modi con i quali nelle differenti Belle Arti l'artista è capace di destare questo importante esercizio di immaginazione, e di fare di oggetti di semplice e comune piacere oggetti di bellezza e

⁶ Per una aggiornata sintesi sulla storia delle teorie estetico-cognitive dell'emozione vedi Mastandrea (2011).

⁷ È bene sottolineare che qualunque discorso critico deve basarsi non già sulla prima edizione degli *Essays* – quella su cui invece è stata condotta la traduzione italiana – ma sulla seconda, che seguì la prima a oltre vent'anni di distanza (Alison, 1811) e incorporò modifiche e aggiunte di non poca rilevanza, anche in merito alla teoria dell'emozione. Le numerose edizioni successive, sia inglesi che americane, sono ristampe di questa seconda edizione.

⁸ Cfr. Kallich (1948), Jauss (2006).

⁹ Ne fa la storia Kallich (1970), ma si veda anche Kivy ([2003]: 178-206).

sublimità». In realtà una legge generale non arriva mai a essere formulata, e tanto meno viene chiarito come faccia l'artista a produrre opere belle e/o sublimi¹⁰.

In questo Alison si discosta più di quanto egli stesso creda dal suo amico Thomas Reid, del quale cita il saggio su *I poteri intellettuali dell'uomo* (1785) compiacendosi del fatto che in esso ha trovato idee molto simili alle proprie. È vero che per Reid la materia non è bella in se stessa ma è resa tale «by the infusion of mental states», ma Reid – che in proposito è molto chiaro – si riferisce alla mente dell'artista, mentre per Alison a essere chiamata in causa è esclusivamente quella dell'osservatore. Per questa ragione gli è impossibile mantenere la promessa di spiegare come l'artista crei opere che poi risultano belle e sublimi. Le indagini annunciate in partenza si smarriscono per strada e il suo associazionismo non riesce ad affrancarsi da quel relativismo che ambiva a superare. Come, piuttosto impietosamente, sintetizzò Coleridge ([1885]: 8), Alison «explains everything and explains nothing».

Egli si rende peraltro conto dell'impasse in cui si è costretto e pensa di uscirne approdando a – ma forse dovremo dire: arenandosi su – una professione di fede neoplatonica. Nelle ultime pagine della seconda edizione il Nostro dichiara infatti seraficamente che la propria opinione – cioè che la bellezza non appartiene al mondo sensibile ma è conferita ad esso dalla «expression of Mind» – coincide con quella della «Platonic School», alla quale iscrive, senza troppo distinguere, personaggi come Shaftesbury, Hutcheson e lo stesso Reid.

Il soggettivismo di questa posizione ha come conseguenza che le qualità formali dell'oggetto artistico risultano irrilevanti in ordine all'emozione estetica, come prova il fatto che uno stesso oggetto può avere effetti diversi su soggetti diversi. In definitiva qualunque oggetto del mondo sensibile può diventare bello e/o sublime, purché susciti le associazioni di idee giuste in qualcuno. Non si potrà mai escludere che un oggetto che alla maggioranza dei soggetti non dà nessun piacere estetico possa darlo almeno ad uno (magari a un sadico¹¹, a un necrofilo, o – più semplicemente – a un cultore del kitsch).

E non è il solo paradosso. Dickie ([1966]: 78) fa il caso di due quadri che abbiano il medesimo soggetto: il Cervino. Uno è eseguito magistralmente, con effetti di luce e di colore raffinatissimi; l'altro è l'opera di un dilettante, disegnato male e con colori inadeguati. Danno entrambi la stessa emozione estetica solo perché l'immagine evocata è la stessa e può innescare le stesse associazioni di idee? Per Alison evidentemente sì, se è vero che verso la conclusione della seconda edizione ribadisce ancora che bellezza e sublimità non sono da ascrivere alle qualità materiali in sé ma alle qualità che *significano* e che, per la costituzione della nostra natura, sono atte a produrre piacere e emozione.

Ancora, è innegabile che – come egli dice (Alison [2011: 46]) – il paesaggio di Vaucluse, che pure è di grande bellezza naturale, ci emoziona in modo particolare perché per associazione di idee siamo portati a evocare la poesia di Petrarca; ma se come criterio estetico privilegiamo l'effetto associativo, allora anche luoghi del tutto privi di bellezza naturale o artistica (il primo che

¹⁰ È la critica sostanziale che gli rivolgeva già McCosh ([1875]: 314 s.).

¹¹ Cfr. Kivy (2003): 204.

mi viene in mente è la modestissima casa natale di Verdi a Busseto) saranno percepiti come belli. Una volta individuato nelle idee che si affacciano alla mente del soggetto il principio della bellezza, viene meno la possibilità di un giudizio sulla qualità estetica dell'oggetto in sé. Il relativismo e il culturalismo di Alison impediscono al suo sistema di essere una compiuta filosofia dell'arte.

A onor del vero, questi limiti vengono riconosciuti anche da quanti si adoperano oggi a fare emergere l'attualità di Alison. Per costoro tuttavia fa aggio, come si è detto, il ruolo centrale e fondante che Alison assegna all'emozione, ciò che ne farebbe il pensatore che conclude il Settecento proiettandosi nel Romanticismo e prefigurando la sensibilità contemporanea. Si tratta peraltro di una tesi affacciata già nel secolo scorso dal Monk (1935: 154 ss.), uno studioso di notevole prestigio.

Non mancano per converso i motivi per sostenere che la nozione di emozione in Alison, lungi dall'essere anticipatrice, risulta poco aggiornata rispetto alla propria stessa epoca.

Possiamo prendere a pietra di paragone una nozione-chiave dell'estetica a cavallo tra XVIII e XIX secolo: quella di rovina. La vista delle rovine di Roma emoziona – dice Alison ([2011]: 52), coerentemente con la dottrina associazionistica – per tutto ciò che esse richiamano alla mente dell'osservatore colto che conosce la storia e la letteratura antica, non per lo scenario di distruzione in sé. Questa posizione ricorda quella presa pochi anni prima, nel 1787, da un altro Scozzese, il celebre storico Edward Gibbon, per il quale le rovine di Roma sono oggetto di considerazione storica, antiquaria e filosofica, non di esperienza estetica¹². Prescinde invece completamente da un pensatore come Diderot, che più di vent'anni prima, col Salon del 1767, aveva creato una vera e propria estetica della rovina. Per Diderot il senso della rovina non sta nel suo richiamarci il monumento originale. La rovina è autosufficiente e autoreferente, e deriva il suo fascino proprio dalla sua imperfezione. Essa è perciò sostanzialmente inconciliabile con la «Grande Teoria» del Bello che fa consistere la bellezza consiste nella compiutezza e armonia delle parti. Per la nuova sensibilità che Diderot preconizza è preferibile l'opera mutilata dal tempo e parzialmente «assorbita» dalla natura al monumento intatto e funzionale. Quando un'architettura antica ci appare aggredita dalla vegetazione e quasi incorporata ad essa, risulta anche più affascinante. Gilpin arriverà a dire: «porrai la tua rovina nelle mani della natura perché la perfezioni». Non mancheranno neppure le false rovine, concepite dagli architetti dei giardini per aumentare artificialmente le emozioni date dal paesaggio. Insomma, autentica o inventata che sia, la rovina è nel secondo Settecento matrice di profonde emozioni estetiche.

Nel 1787, Bernardin de St. Pierre assimerà il piacere che procura la vista delle rovine a quello che – a dire di Lucrezio (II, 1-61) – si prova nel contemplare dalla terraferma il mare in tempesta, con ciò portando decisamente la rovina nella sfera estetica del Sublime, generato da ciò che appare terribile ma che non mette l'osservatore in un pericolo reale¹³.

Di tutto questo Alison non ha sentore. Le uniche cose che ha da dire sono che le immagini suggerite dalle rovine corrispondono alla pietà, alla malinconia, all'ammirazione, e che portano a

¹² Cfr. Lattanzi (2002).

¹³ Per i rimandi puntuali sul tema delle rovine e la relativa bibliografia rimando a Pucci (2006).

riflettere sul cambiamento, sul decadimento e sulla desolazione: poco, francamente, per un teorico dell'emozione e un preteso antesignano del Romanticismo. Certo, non è da tutti scrivere frasi come queste: «Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure [...]. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend [...]. Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière et je ne veux pas mourir! et j'envie un faible tissu de fibres et de chair, à une loi générale qui s'exécute sur le bronze! Un torrent entraîne les nations les unes sur les autres au fond d'un abîme commun; moi, moi seul, je prétends m'arrêter sur le bord et fendre le flot qui coule à mes côtés!»¹⁴; eppure proprio nelle rovine il compassato Reverendo avrebbe potuto facilmente trovare esempi adatti a illustrare come le associazioni di idee consentono all'immaginazione «disinteressata» di raggiungere uno stato di «reverie» che apre la via «all'incanto di un sogno romantico» (Alison [2011]: 40)¹⁵, tanto più che William Collins, Thomas Gray e altri poeti inglesi avevano già reso il tema di attualità.

Ma c'è ancora un altro terreno sul quale Alison si mostra sorprendentemente – e con più gravi conseguenze – arretrato rispetto alla cultura estetica del suo tempo: quello del Sublime¹⁶. Ovvio che non gli si possa fare una colpa di non conoscere l'ultima *Critica* kantiana, pubblicata – lo ricordiamo – nello stesso anno dei suoi *Essays* (anche se già nella seconda edizione avrebbe potuto tenerne conto); però poteva conoscere le *Beobachtungen*, ammesso che leggesse il tedesco, cosa che non mi risulta. Tuttavia la cosa più inspiegabile è che si direbbe che non abbia letto neanche Burke, ciò che invece aveva sicuramente fatto, visto che lo cita almeno in un'occasione (Alison [2011]: 194), sia pure senza chiamarlo per nome.

Proprio nelle prime righe dell'Introduzione, Alison dice che gli oggetti del gusto di distinguono in sublimi e belli, e che la stessa distinzione va fatta tra l'emozione della sublimità e l'emozione della bellezza. Ma subito di questa distinzione si perde ogni traccia. Praticamente in tutta l'opera le due nozioni formano un'endiadi indissolubile: vi si parla sempre di *sublimità e bellezza* oppure di *sublimità o bellezza*, ma non in termini contrastivi, bensì di contiguità e complementarità, come se appunto si trattasse di concetti sostanzialmente equivalenti o interscambiabili. Il che mi pare un passo indietro non solo rispetto a Burke ma perfino rispetto allo Pseudo Longino.

Ugualmente poco soddisfacente è il modo in cui viene trattato un altro dei concetti-chiave dell'estetica settecentesca: il Pittresco. Per Alison il Pittresco semplicemente accresce il Sublime (Alison [2011]: 52); ma se può dire così, è proprio perché non distingue il Sublime dal Bello. Nella seconda metà del Settecento era invece da tempo unanimemente accettato che ciò che caratterizza il Sublime è il Terribile, di cui il Pittresco è privo. Il Pittresco è, secondo una felice definizione di Rosario Assunto ([1967]: 72), un'estensione del piacevole, mentre il Sublime è il riconoscimento estetico del perturbante. C'è una linea di pensiero consolidata, che va da Gilpin a Price, per limitarci all'Inghilterra, per la quale il Pittresco si situa in uno stadio intermedio tra il

¹⁴ Così Diderot, nel *Salon* del 1767, a commento del quadro di Hubert Robert *La Grande Galerie éclairée du fond*.

¹⁵ Alison echeggia in proposito formule già usate da Kames nei suoi *Elements of Criticism* (1769).

¹⁶ Sul Sublime nel Settecento inglese, oltre al classico lavoro del Monk (1935), si veda Volpe 2006.

Bello e il Sublime. Si distingue dal Bello perché al contrario di questo è caratterizzato da irregolarità, linee spezzate, incompletezza, asimmetria e «roughness» (approssimativamente «ruvidità», opposta alla «smoothness»); ma si distingue anche dal Sublime perché gli manca qualcosa il «delightful horror»¹⁷.

Di tutto questo Alison sembra ignaro. Parlando delle Alpi, egli dice infatti che il ricordo della marcia di Annibale conferisce allo scenario «una sublimità che per sua natura non gli appartiene» (Alison [2011]: 47), negando così con un tratto di penna quella che già Dennis, ancor prima di Burke, aveva indicato come una delle esperienze archetipiche del Sublime naturale.

Sarebbe facile portare altri esempi di scarsa «modernità» in Alison rispetto all'estetica del suo tempo; ma il vero punto da chiarire, soprattutto in relazione al dibattito odierno, è invece quanto la sua concezione psicologica del gusto – che è effettivamente alternativa a quella kantiana, tanto a quella etico-antropologica delle *Beobachtungen* che a quella analitico-trascendentale dell'ultima *Critica* – sia avanzata per l'epoca in cui fu formulata e in che misura vi si possano cogliere germi venuti a maturazione più o meno recentemente.

A me sembra di poter pacatamente dire che nonostante la consonanza apparente con le teorie romantiche, l'estetica di Alison rimane ancorata a quelle neoclassiche, dato che a ben vedere essa continua a concepire l'arte come imitazione della natura e nega che l'artista sia un creatore, laddove la temperie in cui Alison visse la sua maturità già aveva trasformato la natura in arte e l'artista in un secondo creatore. D'altra parte il suo fare intervenire nella formazione del giudizio estetico l'emozione e l'immaginazione del singolo soggetto in luogo di un'impersonale facoltà razionante è indubbiamente un elemento di modernità. E lo stato di «reverie» indotto dalla catena di associazioni, che Alison indica come condizione privilegiata dell'emozione estetica, potrebbe perfino – non senza una certa dose di buona volontà, è vero – essere riconosciuto come precursore della recente nozione di «absorption», definita dalla psicologia dinamica come il pieno impegno di tutte risorse immaginative e ideative, grazie al quale il soggetto elabora le emozioni ricevute dall'oggetto attenzionale in modi non convenzionali (Roche, McConkey [1990]).

Del resto, se è possibile – come ci ha spiegato Borges ([1974]: 12) – che un autore crei i suoi precursori, perché non dovremmo noi poter creare i suoi epigoni?

Riferimenti bibliografici

Alison, A., 1811: *Essays on the Nature and Principles of Taste*, Seconda edizione, Bell & Bradfute, Edimburgh.

Alison, A., 2011: *Natura e principi del gusto*, trad. e commento di Simona Chiodo, Aesthetica, Palermo.

Assunto, R., 1967: *Stagioni e ragioni dell'estetica del Settecento*, Mursia, Milano.

Bartalesi, L., 2012: «La bellezza è un sentimento istintivo». *L'estetico nei Notebooks darwiniani*, «Aisthesis», 5 (special issue), pp. 79-86.

Carter, Ph., 2004: *Alison, Archibald (1757–1839)*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, Oxford (<http://www.oxforddnb.com/view/article/348>, visitato il

¹⁷ Per una storia del concetto di Pittoresco si rinvia a Hussey (1927), Hipple (1957), Milani (1996).

16/10/2013).

- Borges, J.L., 1974: *Obras completas*, Emecé Editore, Buenos Aires.
- Broadie, A. (a cura di), 2003: *The Cambridge Companion to the Scottish Enlightenment*, Cambridge University Press, Cambridge and New York.
- Broadie, A., 2009: *A History of Scottish Philosophy*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Coleridge, S.T., 1885: *Miscellanies, Aesthetic and Literary*, George Bell and Son, London.
- Dickie, G., 1966: *The Century of Taste. The Philosophical Odyssey of Taste in the Eighteenth Century*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- Friday, J., 2004: *Art and Enlightenment: Scottish Aesthetics in the Eighteenth Century*, Imprint Academic, Exeter.
- Hipple, W.J., 1957: *The Beautiful, the Sublime & the Picturesque in Eighteenth Century British Aesthetic Theory*, The Southern Illinois University Press, Carbondale.
- Hussey, Ch., 1927: *The Picturesque. Studies in a Point of View*, G.P. Putnam's Sons, London and New York.
- Jauss, S.A., 2006: *Associationism and Taste Theory in Archibald Alison's Essays*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 64, n. 4, pp. 415-428.
- LaFrance, M., 1963: *Longfellow and Archibald Alison*, «Colby Quarterly», 6, n. 5, pp. 205-208.
- Kallich, M., 1948: *The Meaning of Archibald Alison's Essays on Taste*, «Philological Quarterly», 27, n. 4, pp. 314-324.
- Kallich, M., 1970: *The Association of Ideas and Critical Theory in Eighteenth-Century England*, Mouton, The Hague.
- Kivy, P., 2003: *The Seventh Sense. Francis Hutcheson and Eighteenth-Century British Aesthetics*, Clarendon Press, Oxford.
- Lattanzi, L., 2002: *Rovine dell'antico come segno del moderno: Sublime di resti e di ruderi nell'estetica del Settecento*, «Annali della Scuola Normale di Pisa. Quaderni», 14, pp. 119-146.
- Mastandrea, S., 2011: *Il ruolo delle emozioni nell'esperienza estetica*, «Rivista di estetica», 48, n. 3, pp. 95-111.
- McCosh, J., 1875: *The Scottish Philosophy. Biographical, Expository, Critical from Hutcheson to Hamilton*, McMillan and Co., London.
- Milani, R., 1996: *Il pittoresco: l'evoluzione del gusto tra classico e romantico*, Laterza, Roma-Bari.
- Monk, S.H., 1935: *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, Modern Language Association of America, New York.
- Pucci, G., 2006: *Il buon uso delle rovine*, in G. Tortora (a cura di.), *Semantica delle rovine*, Il Manifesto Libri, Roma, pp. 291-306.
- Roche, S.M.; McConkey, K., M., 1990: *Absorption: Nature, assessment, and correlates*, «Journal of Personality and Social Psychology», 59, n.1, pp. 91-101.
- Russo, L., 2011: *Neoestetica: un archetipo disciplinare*, «Rivista di estetica», 47, pp. 197-209.
- Townsend, D., 1988: *Archibald Alison: Aesthetic Experience and Emotion*, «British Journal of Aesthetics», 28, n. 2, pp. 132-144.
- Volpe, M., 2006: *Il sublime. La riflessione estetica nel Settecento inglese*, in Ead., *L'estetica del Romanticismo: Wordsworth e il sublime*, Aracne, Roma, pp. 19-56.

Giuseppe Pucci