

## Note & Recensioni

### Volumi

**Vito Campanelli**, *Web Aesthetics. How Digital Media Affect Culture and Society*; **Id.**, *Remix It Yourself. Analisi socio-estetica delle forme comunicative del Web* [Emanuele Crescimanno, p. 188]  
• **Jean-François Bordron**, *Image et vérité. Essais sur les dimensions iconiques de la connaissance* [Veronica Estay Stange. p. 191] • **Stéphane Dumas**, *Les peaux créatrices – Esthétique de la sécrétion* [Marc-Vincent Howlett, p. 194]

### Note

*Quidam veritatis effectus*. A proposito di *A Plea for Balance in Philosophy. Essays in honour of Paolo Parrini* [Fabrizio Desideri, p. 198] • *A Single Face to Capture the Whole World: Literary Shapes and Shadows. An Interview With Colm Tóibín* [Fabrizia Abbate, p. 202] • Convegno *Le sensible a l'oeuvre: savoirs du corps entre esthétique et neurosciences*, Parigi, 15 Maggio 2014 [Jessica Murano, p. 204]

Volumi

**Vito Campanelli, *Web Aesthetics. How Digital Media Affect Culture and Society*, NAI Publishers, Rotterdam and the Institute of Network Cultures, Amsterdam 2010, 276 pp.; Id., *Remix It Yourself. Analisi socio-estetica delle forme comunicative del Web*, Clueb, Bologna 2012, 176 pp.**

Da diversi anni Vito Campanelli – Research Fellow presso il *Vilém Flusser Archiv* a Berlino –, preso atto dell’ubiqua presenza dei media digitali nell’esperienza quotidiana, conduce un’interessante ricerca volta a evidenziare le ricadute che essi hanno sui modi di esperire, percepire e comunicare tenendo presente tanto gli aspetti sociologici quanto quelli più strettamente estetologici. I volumi che qui si presentano costituiscono un’efficace messa a fuoco dei problemi in questione e danno alcune precise indicazioni e risposte utili per trovare dei punti fermi in un ambito troppo spesso restio a una corretta organizzazione teorica.

In *Web Aesthetics*, pubblicato dall’*Institute of Network Cultures* di Amsterdam con il patrocinio di Geert Lovink, Campanelli concentra la propria attenzione sul ruolo del web e, in particolare modo, su quelle che definisce *Web-related forms*, cioè la capacità del web di divenire lo strumento principale dell’estetizzazione del reale e della cultura che caratterizza la contemporaneità; l’obiettivo principale del volume è dunque quello di fornire gli strumenti necessari per non essere passivi utilizzatori del web e delle sue logiche di potere bensì di formare attivi utenti capaci di smascherare questi pericoli, avendo ben presenti le inevitabili interazioni tra esseri umani, strumenti meccanici e percezione estetica che regolano il suo utilizzo. Il web dunque diviene lo strumento principale dell’estetizzazione e da esso non si può prescindere se si vuole dare una spiegazione esauriente al fenomeno: l’espressione *Web aesthetics* non è semplicemente relativa a una riflessione estetica sui media digitali bensì connessa con «the concept of “distributed aesthetics” [estetica diffusa], according to which contemporary aesthetic forms are not only disseminated in “techno-social networks”, but also made of them» (p. 73).

Il testo pone di conseguenza immediatamente l’attenzione sulla specificità dell’esperienza estetica in relazione con il web evidenziando come esistano nuove forme di percezione strettamente connesse e dipendenti dalle tecnologie digitali: con un approccio fenomenologico volto a fare *epoché* delle troppe e sfuggenti alternative teoriche che la digitalizzazione ha comportato, Campanelli si propone di mettere in dialogo il web con tutto ciò che lo circonda al fine di tirarsi fuori da una logica di monadi che non comunicano avendo tuttavia la sensazione di essere connessi e comunicanti con gli altri attori sul web. Troppo spesso infatti, seppure le forme di comunicazione on line diano l’impressione di mettere in comunicazione i differenti utenti, non si instaura un reale dialogo: ci si trova piuttosto nella paradossale situazione che tutti scrivono (per esempio in un blog) ma quasi nessuno effettivamente legge ciò che gli altri hanno scritto. Smentendo le ottimistiche posizioni di teorici quali Pierre Lévy, Campanelli evidenzia che nel web vi è un enorme potenziale che resta inespresso a causa di un certo «autism, self-referentiality and monolin-

gualism» (p. 26) che lo contraddistingue: se i primi due elementi sono sufficientemente chiari (ed esperiti quotidianamente da chiunque si trovi a navigare), il terzo è sintomo di un'ulteriore potenzialità insita nel web che tuttavia si trasforma in una zavorra. Infatti l'assoluto predominio di un inglese non pienamente dominato (come ben evidenziato con una serie di esempi) rappresenta un impoverimento dei contenuti e rafforza l'incomunicabilità piuttosto che il dialogo, riducendo la comunicazione a frasi stereotipate e concettualmente povere di significato. È necessario dunque sviluppare le condizioni per un atteggiamento dialogico senza tuttavia rischiare di cadere né in atteggiamenti utopici né nella semplice demonizzazione della tecnologia: in prima istanza prendendo atto del multiculturalismo insito nel web che impone, riprendendo Ian Chambers, di «*dwell in hybridity as home*» (p. 45).

Campanelli dunque richiede che l'utente del web non si lasci schiacciare da questo stato di cose ma che assuma un atteggiamento attivo capace di vivificare gli aspetti positivi: si tratta innanzi tutto di dar vita a strategie non di semplice resistenza ma capaci di opporsi fattivamente alle logiche di potere che oggi dominano la rete. Bisogna indagare le modalità di interazione tra atto creativo e soggettività umano-macchinica: la domanda da porsi è relativa ai modi e ai vincoli dell'esperienza che si creano tra uomo e media digitali, il web primo fra tutti. A questa questione Campanelli risponde mettendo in evidenza che, in un'epoca in cui non c'è più spazio per una nozione esteticamente complessa e carica di teoria come quella di bellezza, ne emerge necessariamente una nuova, quella di *cool*, indice tuttavia di una superficialità del giudizio in sintonia con la rapidità delle esperienze mediate dal web. Tale approccio è indice, più che di un atteggiamento realmente estetico, di una confortante omologazione che spinge a rifugiarsi nel certo e nel condiviso piuttosto che rischiare nell'affrontare l'esperienza a tutto tondo, con i suoi pericoli ma anche con le possibili e auspicabili soddisfazioni. In questo quadro il web diviene quindi il luogo privilegiato in cui l'atteggiamento estetico può trovare nuovamente senso per far sì che l'esperienza riacquisti significato: si tratta tuttavia di individuare apposite strategie di resistenza che si accompagnino alla volontà di riattivare le potenzialità sopite dell'individuo.

La forma che organizza l'esperienza e i contenuti sul web è l'interfaccia; essa, secondo Campanelli, non è analizzabile in tutta la sua complessità con le categorie estetiche classiche poiché sul web il rapporto forma-contenuto è riassumibile dalla formula «*the flowing of digital data*» (p. 108): la navigazione on line alla ricerca di contenuti è infatti un'esperienza assolutamente inedita – quasi il nuovo modo di vivere specifico dei nostri tempi – e richiede la ristrutturazione dei modelli di esperienza esistenti. Per far ciò Campanelli conduce una completa e articolata panoramica delle differenti modalità di esperienze che le differenti tecnologie sul web impongono (a cui premette un capitolo in cui viene ripercorsa, seppure rapidamente, la genesi della nozione di esperienza estetica con l'obiettivo di rintracciare un forte fondamento teorico alla povertà dell'esperienza che caratterizza spesso il contemporaneo): l'esperienza sul web infatti oscilla tra due differenti antinomie, tra forma e contenuto e tra percezione ottica e aptica. La prima antinomia è conseguenza in prima istanza dell'opacità dei motori di ricerca e della stessa struttura a rete di internet: non è infatti possibile una organizzazione rigorosa e gerarchica dei contenuti poiché essi fluttuano e sono di continuo riorganizzati in una continua tensione tra forme preim-

postate e forme editabili; di conseguenza secondo Campanelli «digital media, and the Web in particular, give rise to forms that emerge regardless of the content and, conversely, to contents that can be expressed by a variety of forms, with a rapid shifting between experience in which the form tends to prevail and experiences in which the contents dominate» (p. 107). L'altra antinomia – quella tra ottico e aptico – è da fare risalire a Walter Benjamin e, sulla scia di questi, a Wölfflin e Riegl: nel web, secondo Campanelli, vi è un continuo scivolare da una dimensione all'altra attraverso delle interfacce che coinvolgono in maniera sempre più integrata l'utente sino a farlo divenire, secondo un'espressione di Manovich, «*Human Computer Interface*» (p. 137).

Il volume più recente, *Remix It Yourself*, prende avvio da una delle considerazioni conclusive del precedente saggio per indagare più nel concreto e mettere di fatto in pratica la logica del *remix*, della rimediazione e del "riutilizzo" specifico della rete ed evidenziare come questa caratteristica possa essere in fin dei conti generalizzata e dunque considerata una peculiarità che da semplice qualità dell'esperienza del web è divenuta una caratteristica generale dei modi di esperire. Si pone dunque in continuità con il testo precedente costituendone una sorta di appendice, rimettendo in discussione e ricontestualizzando secondo la stessa logica del *remix* di cui dà conto materiale eterogeneo precedentemente prodotto: se il primo infatti si era posto l'obiettivo di far tabula rasa di certe visioni ottimistiche del web, limitandosi tuttavia a segnalare i limiti di tale approccio, il secondo testo prova a essere maggiormente costruttivo, a indicare possibili soluzioni e a delineare un modello di esperienza che dal web si propaghi alle altre dimensioni.

La principale questione insoluta del primo volume era infatti quella della completa presa di coscienza delle nuove modalità di esperienza e del loro corretto orientamento etico, estetico, sociale e politico: a partire dunque dalla pratica del *remix*, individuata come una di quelle maggiormente significative per comprendere il senso dell'esperire odierno, Campanelli evidenzia alcune tendenze capaci di rispondere alle domande di fondo delle sue ricerche sulla cultura di massa. Prima fra tutte quella della coppia correlata e interdipendente di originalità e ripetizione: il *remix* è dunque un «irreversibile processo di ibridazione di fonti, materiali, soggettività e media, in atto nella società contemporanea» che tende a divenire «una possibile metafora applicabile al generale processo di amalgamazione e digitalizzazione della cultura» (p. 10). Questa seconda condizione per Campanelli dà luogo addirittura a un «dovere evoluzionistico» (p. 17) poiché è frutto delle inedite condizioni di accesso al materiale da far interagire e agli strumenti tecnologici che rendono tale compito facile, immediato e quasi necessario.

Il *remix* dunque diviene nell'ottica di Campanelli la pratica di riferimento per comprendere il più generale fenomeno dell'estetizzazione diffusa che caratterizza il contemporaneo poiché agisce nel cuore pulsante del web e consente di creare nessi tra questo e la società: sfruttando infatti meccanismi quali quello del meme e sulla scia del concetto di engramma così come l'ha teorizzato Aby Warburg (cfr. *Web Aesthetics*, p. 74 ss.; *Remix It Yourself*, p. 31 ss.), l'autore elabora una convincente estetica della ripetizione capace di spiegare i fenomeni virali, quelli di ripetizione e di citazione, di riarticolazione del ruolo dell'autore e del fruitore in un'unica ed inedita figura di utente che agisce; punto fondamentale di questa prospettiva è tuttavia la disposizione in maniera non contrapposta dei concetti di imitazione e innovazione. Infatti, sulla scia de *Les lois de*

*l'imitation* del 1890 del sociologo francese Gabriel de Tarde, perché «la novità introdotta dall'innovazione si radichi è necessario che essa sia trasmessa alla società attraverso l'imitazione» (p. 44): quest'ultima dunque, sfruttando la capillarità della rete, diviene il meccanismo della diffusione dei contenuti e si estende a tutti i campi della produzione culturale; il prodotto non è mai un prodotto finito ma è destinato a un utente che, come un DJ, riarticola il noto in inedite forme espressive (noto di passaggio alcune assonanze con le posizioni di Richard Shusterman espresse in *Estetica pragmatista* a proposito del rap e della sua capacità di ripensare il rapporto forma-contenuto). Ne consegue che l'arte diviene una rete di relazioni, un *network* aperto all'azione di un utente-attore che agisce come un bricoleur favorito nella sua azione da strumenti che consentono e anzi quasi impongono l'azione e dunque la creatività.

Quest'ultimo concetto è determinante per comprendere lo specifico della situazione attuale di un'esperienza mediata da strumento digitali; Campanelli infatti più volte individua nel legame tra soggetto e macchina la chiave di volta per comprendere il presente e dare il giusto spazio alla pretesa dell'uomo di non essere schiacciato dall'enorme potenzialità dei propri strumenti; è dunque valido ciò che era emerso come conclusione di *Web Aesthetics*: un «hyper-subject [...] made up of human and machinical/technological components, including the topology of networks, the relevant communication protocols, processes and the new hardware and software platforms regulating the functioning of digital networks» (p. 226), soggetto che ha superato il mito dell'originalità a vantaggio di un inedito dualismo tra innovazione e ripetizione.

Nel complesso le ricerche di Vito Campanelli svolgono la preziosa funzione di individuare il necessario e robusto retroterra teorico ai media digitali (standone al loro interno) e di prospettare interessanti modelli euristici capaci di valorizzarne la funzione facendo passare l'utente da semplice (e quasi passivo) utilizzatore ad attivo soggetto di un'esperienza capace di essere formativa: infatti, al di là di una inevitabile dimensione ludica e di passatempo spesso connessa all'esperienza sul web, è possibile individuare dei caratteri inediti che divengono quelli caratteristici della nostra epoca. Di conseguenza spetta ancora una volta all'uomo l'onere di ripensare i concetti, i modi di agire ed esperire della propria tradizione per farli interagire positivamente con la nuova dimensione digitale per sfruttarne sino in fondo le potenzialità.

*Emanuele Crescimanno*

**Jean-François Bordron, *Image et vérité. Essais sur les dimensions iconiques de la connaissance*, Liège, Presses Universitaires de Liège 2013, pp. 190.**

«Il semble que nous percevions le monde comme une image et cela [...] sous toutes les modalités sensorielles» (p. 169). La sémiotique pour Jean-François Bordron inclut d'un même tenant le monde dans la perception, les produits langagiers qui la traduisent et les processus qui mènent sans cesse de l'un à l'autre. Cette interrogation générale sur les rapports du sens et du sensible, constante dans les ouvrages de l'auteur (Cf. *L'iconicité et ses images*, Paris, PUF, 2011), est ici ap-

profondie à travers la notion d'image, à la frontière toujours problématisée du sémiotique et de l'ontologique. Cette notion est érigée en concept dès lors qu'elle embrasse toutes les sources sensorielles de sa formation, bien au-delà du seul domaine visuel, comprenant également les représentations cognitives elles-mêmes, les images mentales. On comprend alors que ce concept d'image, aussi fortement élargi, soit d'une puissance heuristique considérable, puisqu'il permet d'interroger les enjeux véridictaires de ce moment particulier du parcours de la perception où se constituent les formations «imageantes». En effet, si l'on se représente l'expérience comme un «flux» de sensations brutes, les inflexions opérées sur ce continuum donnent lieu à ces saillances que sont les qualités sensibles. Résultat de ce processus qui suppose un «arrêt», l'image se présente alors comme un «état» (par opposition à la transformation continue du flux) où les composantes internes des formes acquièrent un certain degré de stabilité. Ce principe d'organisation méréologique que les images manifestent est ce que Jean-François Bordron appelle justement l'«iconicité». Les dimensions iconiques de la connaissance, objet de cet ouvrage, apparaissent comme des prolongements de celles de la perception, et constituent donc les premières zones de stabilité relative dans la formation du savoir. La force de l'investigation sémiotique sur un objet aussi fondamental est de permettre de donner une forme à des processus autrement inaccessibles ou exagérément abstraits. Ces processus sont abordés à travers des analyses ponctuelles d'images allant de l'astronomie, de la physique et des mathématiques aux arts plastiques et au théâtre de machines, en passant par la mycologie et la médecine. Dans tous les cas, du scientifique à l'esthétique, l'interrogation porte sur la fonction imageante et sur son rôle dans la construction du sens. L'intérêt de cette recherche pour l'esthétique et pour les disciplines qui s'occupent de l'étude des langages visuels et des œuvres plastiques consiste à faire remonter le phénomène de l'image dans son apparaître à ses sources et à ses pré-conditions cognitives, en mettant en évidence la profondeur épistémique des constructions imagées.

Or, la valeur cognitive de l'image renvoie inévitablement, bien en deçà de son statut convenu de simulacre, au problème crucial de la vérité, sens et vérité étant ici conçus dans un rapport de présupposition réciproque, et la vérité formant même, selon l'auteur, «le centre de gravité» du sens (p. 28). Par quels moyens et à partir de quels prémisses une image peut-elle se définir comme vraie ou fausse? La question est frontalement abordée: elle concerne aussi bien l'épistémologie que l'esthétique et l'ontologie, sous le contrôle de la théorie sémiotique et de son point de vue transversal. Dans cette perspective, il s'agit moins d'établir une typologie des images que de dégager les différentes voies qui mènent d'une image à la vérité recherchée.

En particulier, à partir de la structure temporelle de la signification – qui comprend la synchronie, la diachronie et l'opérateur de leur médiation que constitue l'événement –, on identifie trois modes d'approche de cette dimension véridictaire des images: une approche immanente, une approche rhétorique et une approche dialectique. L'abord immanent, proprement synchronique, suppose l'existence d'une vérité interne à l'image qui résulterait d'un processus de dévoilement. L'image se présente alors comme une zone de contraintes épistémiques. Dans le champ de l'image scientifique, c'est par exemple le cas du paradigme, fondamentalement iconique, qui sous-tend l'épistémologie mécaniste: en postulant la composition des parties entre elles

selon des relations causales, l'image sur laquelle repose le mécanisme non seulement permet l'explication de certains phénomènes mais surtout pose les conditions de possibilité de l'expérimentation.

La voie rhétorique qui implique, quant à elle, la diachronie, suppose l'existence d'un lieu, de rôles thématiques et d'une finalité – comme dans le cas de l'image médicale: un hôpital, un médecin, un diagnostic. Elle considère l'entour pragmatique de l'image et les stratégies persuasives mises en œuvre en fonction de la finalité à atteindre. De ce point de vue, les dispositifs technologiques aujourd'hui utilisés pour rendre intelligibles des images allant du plus grand et du plus lointain – la galaxie – au plus petit et au plus intime – l'intérieur du génome – peuvent être considérés comme des outils d'argumentation dans le domaine scientifique: «la technologie offre le lieu rhétorique de l'image» (p. 172).

Enfin, la voie dialectique, qui a trait à la problématique de l'énonciation et concerne donc l'événement, ne poursuit pas de finalité à proprement parler mais manifeste une intention de signification en constituant un horizon d'attente qui devient le lieu d'accueil de cet événement: ainsi, en mathématiques les constructions dites «auxiliaires» sont des images qui viennent prouver un théorème préalablement posé – lui aussi sous forme d'image –, en ajoutant ainsi un élément conclusif qui ne figurait pas dans les prémisses. La dialectique se trouve dès lors liée à l'imagination et à l'invention qu'elle rend possible.

Ces trois manières d'envisager la question de la vérité dans l'image n'étant pas exclusives l'une de l'autre, leurs rapports complexes sont constamment interrogés tout au long de l'ouvrage. Inutile donc de chercher, comme un lecteur trop confiant pourrait intuitivement le faire, dans sa structure tripartite («Vérité et immanence», «Rhétorique et dialectique», «Image et sciences») une démarche explicative qui correspondrait à la présentation systématique de chacune des voies identifiées. Au contraire, elles s'entrecroisent, se superposent, se réfléchissent les unes les autres suivant un principe décisif, qui nous semble profondément révélateur: celui du miroir. Car, aussi bien dans leur forme que dans leur contenu, ces essais sont le fruit d'une intelligence *spéculative*, au sens figuré et conceptuel comme au sens propre de spéculaire, au sens actuel comme au sens étymologique: *speculum* > miroir (*spéculatio* > observer le ciel et les mouvements relatifs des astres à l'aide d'un miroir).

Dans la conclusion de l'ouvrage, l'auteur s'interroge sur la charnière entre les trois voies qu'il a identifiées pour accéder à la vérité des images. Il cite alors, en explicitant ainsi sa propre démarche, un passage de Léonard de Vinci où, cherchant une méthode pour vérifier la conformité d'une peinture à la «chose» représentée, l'artiste propose justement de comparer la peinture en question à l'image de son modèle reflétée sur un miroir. C'est entre la peinture, le miroir et le modèle par lui reflété que se joue en fin de compte la question de la vérité de l'image, aussi bien du point de vue rhétorique – la technique qui rend possible la réflexion – que dialectique – l'acte d'énonciation qui sous-tend la production des deux images – et immanent – leur dynamique interne. Significativement, le premier chapitre du livre – «La question de la vérité dans le contexte de l'image» – présente une photographie scientifique de notre galaxie qui se révèle en réalité être un collage élaboré à partir de milliers de photographies. L'unicité de cette composition, et

partant sa vérité, tient au fond au même procédé que celui par lequel le peintre fait d'un reflet la vérité de sa peinture: c'est le miroir de Vinci. Ce parti pris *spéculatif* conduit à une définition qui n'est ni mimétique ni représentationnelle, mais bien plutôt profondément sémiotique de la vérité iconique comme «accord entre une image et ce qui par elle est fait image» (p. 34).

Le dédoublement originaire de l'image suppose l'existence d'au moins deux «scènes» qui peuvent être plus ou moins proches et dont la distance peut être plus ou moins explicite – l'image montre qu'elle montre et comment elle montre. Selon la distance qui sépare les deux scènes, l'auteur envisage différentes sortes d'images et suggère une stimulante typologie: l'image-événement présente la plus grande proximité avec l'acte qui la fait apparaître; l'image-écriture, en s'éloignant de sa source énonciative, fait porter l'attention sur son plan de l'expression et sur les conditions de sa lecture; l'image-horizon, en écartant encore la scène de l'expression et l'horizon de sa visée, déplace l'attention des indices qui la constituent vers ce dont ils sont l'indice.

Or, si le problème de la vérité concerne invariablement le rapport entre deux images par l'entremise d'une technologie spéculaire, la connaissance elle-même s'insère dans un schéma semblable de médiation. Le sujet n'accède au monde qu'à travers une image complexe, née de la rencontre entre au moins deux images: celle du monde qui se donne en tant qu'image, et celle qui façonne le regard que sur lui portera le sujet. «L'image est toujours spéculative», soutient Jean-François Bordron et, de même, «l'accès à la signification, et donc à la vérité, [...] est une démarche essentiellement spéculative», écrit-il dans la phrase qui clôt le livre. Entre le ciel et son reflet, entre le regard et le ciel, le *speculum* devient ainsi l'ancrage ultime du sens.

Veronica Estay Stange

**Stéphane Dumas, *Les peaux créatrices – Esthétique de la sécrétion*, Paris, Klincksieck 2014, pp. 494.**

Like Jean-Jacques Rousseau, placing as the epigraph to his *Confessions* «*Intus, et in cute*» («From the inside, and under the skin»), which, he writes, had no predecessors, Stéphane Dumas backs up undertaking his extremely original work with a sentence from Céline, «You get nothing without putting your skin on the table». It is fortunate to have a visual artist going back over his practice by taking the difficult path of theoretical reflection. Not that the artistic practice is in itself somehow inadequate, but the reflection on what that practice entails lends power both to the practice itself and to the exposition of the various problematics that the practice leads to, thereby corroborating the words of Nicolas Poussin: «Good judgment is very difficult if one has not both great knowledge and great practice in this art». «Good judgment» is strengthened thereby, just as the risk-taking inherent of this dual practice is confirmed.

So this book is exemplary on two counts. Moreover, basing this reflection on a preliminary study of the Marsyas myth lends Stéphane Dumas's analysis a paradigmatic dimension that ena-

bles him to advance a hypothesis on the field of determinations likely to fuel the artistic gesture. The Marsyas myth is indeed highly enlightening: the skin from which Marsyas is delivered finds its “counterpart” in the fact that it is removed and exhibited. Following a musical duel with Apollo, Marsyas is condemned to be flayed. «The satyr’s skin becomes a creative skin by being invested with an aesthetic dimension. This event turns the coetaneous wrapping into a creative process rather than into an object; Marsyas’s hide is no longer an empty windbag, or even a musical instrument, but the revealing agent of a certain kind of music, through a process of musical incorporation—the dead skin vibrating to the sound of the flute—and following a physical disincorporation—the flaying. It becomes a paradigm for the image» (p. 53).

All the research here focuses on showing the transposition of this musical occurrence to a model for the body/image/world relationship. Like any form of inscription, the artistic gesture is a deposit, in the image of that skin, thus unfolded in what resembles a relentless fight. It is a war that gives meaning to this masterly gesture of art, which is to deliver oneself up at the very moment one is delivered. And at the same time, it is this skin that is called into play in the relationship that we have both with the world (the skin as «flow generating consciousness and becoming») and with the work. Hence Marsyas’s skin becomes paradigmatic, of what makes not only modern or contemporary art, but any art.

While there are plenty analyses of contemporary works, Dumas’s reflection is not devoid of references (Raphael, Ribera etc.) which, this being a matter of art and its own specific gesture, are a part of its history. Not of a linear history, but rather that set in place by Walter Benjamin and which Stéphane Dumas takes over for his own purpose, the anachronistic history that, reversing the linear time relationship from present to past, forms the basis for the dialectical relationship from Then to Now: this relationship «is not temporal in nature, but figural» (p. 26).

Skin is an in-between, not a substantialized location but something that creates a gap – the gap from which arise «differentiation, tension and exchange» (p. 17). That is to say that the skin is not so much that which encloses as that which opens, less something closing in an interiority of which it is the thin wrapping, the mere support, as the taking into account of what is a gap in terms of thickness and surface. But by being more of a passage or threshold, it eludes any form that might reduce it to being, at worst, a screen [*écran*], or at best a jewel box [*écrin*]. This skin is no mere surface for inscribing an elsewhere that would give it meaning – in which case it would merely be a resource of depth from which it would be absent – but a place of meaning, a place of what gives strength, in and of itself, and through its creative power, it tells us the state of the art. The skin becomes the matrix of all the figures of reciprocal transitivity between the world and the subject, and the questioning of all bodies, whether human or material (as Maurice Benayoun puts it, «the world’s skin», p. 69), or better, their shared dimension. Marsyas’s skin spread out by Apollo becomes the possibility of being «transformed into the matter of art», to quote the words of Jonathan Sawday that Stéphane Dumas fittingly makes his own.

But “*in cute*” or through it, what is questioned is our relationship with what makes an image. We are the heirs to a tradition that turns the image into a representation, a sign, but in this respect akin to Deleuze, Stéphane Dumas understands it as implying a non-discursive logic leading

to a logic of feeling.

Stéphane Dumas analyzes in three steps this new deal of the skin thus exposed. First, by approaching it as an edge, he uncouples the skin from any enclosing, boundary function; and to support this, he calls upon a major philosophical reference, namely Deleuze and his concept of the fold: «While the subject is certainly wrapped up, and in that sense endowed with unity, nonetheless, while it is identified with its wrapping, it is not reduced to a totalization by its own limits; the forces of unity are enveloping, whereas those of diversity are folding» (p. 133). This analysis is developed extensively, from biology to physiology, from psychoanalysis to philosophy and from neurology to architecture, working all the time on this notion of the skin as a model interface.

Then this edge, this skin turned into an image, will be analyzed in terms of its various modes of deployment, soliciting both the status of skin and its creative dimension in the play of reception and transmission. Here the skin will be crushed and will open up a topological reflection on states of contiguity, a reflection that ties the body to its surface. Form loses its power of recognition, and the possible shapelessness to which one gains access becomes the principle of contact between the world and the body. This body-skin is run through with flows and intensities that expose it not to an inscription but to an “excription” in the form of an “expeausition” (exposure/exhibition of skin (*peau*), p. 267). The work of Jean-Luc Nancy, from which Stéphane Dumas borrows these concepts, is enlightening here in explaining this new approach to the body/world relationship, it being up to consciousness to produce meaning in what is not necessarily coincidence and closure but a gap. This play on shapes, with the accepted attendant risk of shapelessness, accesses the matter, which becomes present in a space where it is literally generative. The analyses that Stéphane Dumas offers of the work of Anish Kapoor – *Marsyas* presented at Tate Modern – are very enlightening in this regard. This skin can also become a wrapping (*Homogeneous Infiltration* and *Die Haut* by Joseph Beuys, at the Pompidou Centre), moved (*You Take My Breath Away* by Marc Quinn), mapped (*...and Counting* by Wafaa Bilal) or an inscription, a palimpsest, as in the case of Kira O’Reilly (*Post Succour*), of «the private experience of the artist and the public territory of her body exposed to view and even to touch».

At the end of his journey, Stéphane Dumas sets about taking over the skin again, no longer just as a surface but as “compost” engaging a «topology of secretion and concretion» (p. 271). Here the skin becomes «the site of an endogenous signifying movement» (*ibidem*). At this moment in his work, various performances are analyzed, implementing mechanisms such as absorption, suction, perspiration or secretion. Under this new deal, Stéphane Dumas can bring to bear a different type of gaze: no longer the distant and distanced gaze that still refers back to traditional representation mode, but that of a closeness of contact, a “haptic” gaze whereby the subject is encompassed within the sharing of aesthetic experiences. What is at issue with these performances contributes towards thinking through another way of viewing the classical relationship between nature and culture, of having an alternative experience of the limits that we set between our bodies and the world. It is a matter, as Jens Hauser puts it, of «performing the liminal» (p. 323), and also of exhibiting concretion operations at the end of which the thickness of the skin itself becomes a surface, and even «works in which the surface becomes a bubbling of flesh,

## Note & Recensioni

sometimes in a material that is biologically alive and in metamorphosis» (p. 355).

The skin as surface is thus all at once a limit, a threshold and the rising «of an immanence that builds up into a plan of intelligibility» (p. 363). This is a far cry from that skin that tradition has concealed by turning it into a sign, whether celebrated (incarnation) or rejected (concupiscence), as much an «obstacle to knowledge» as «waste matter to be thrown away» (p. 144), as was the case when the skin was not only invisible, insignificant and transparent, but repudiated as well. The same goes for skin as for painting, of the body and of art, such as had been developed, for painting only, by Louis Marin, when they were defined as modes of representation open to all symbologies without their first being identified as a specific material to be investigated per se. Delivered from any alienating transcendence of a Subject endowed with meaning, skin becomes a creative process with no subject.

*Marc-Vincent Howlett (English translation by John Lee)*

**Note**

***Quidam veritatis effectus. A proposito di A Plea for Balance in Philosophy. Essays in honour of Paolo Parrini, ETS, Pisa 2013.***

Qualcosa sul titolo, *A plea for Balance*: un appello all'equilibrio in filosofia. Appello e apologia a un compito difficile e apparentemente impossibile da svolgere. Un compito della cui difficoltà e, per certi versi, della cui interna aporeticità Paolo Parrini, nei suoi lavori – soprattutto se si considera l'ultimo suo libro, *Il valore della verità* (Parrini 2011) – si mostra perfettamente consapevole. Equilibrio in filosofia, infatti, richiede misura e la richiede come un criterio interno al suo stesso procedere. L'appello all'equilibrio coincide allora con la ricerca di un *modus*, di una misura che non può stare né nel cielo della logica (in quella che Wittgenstein chiamava la sua "purezza cristallina") né nella scabra terra dei fatti o della pura e semplice esperienza. Non soltanto per il motivo che l'esperienza pura e semplice non c'è, ma anzitutto per la ragione che essa per darsi esige kantianamente una forma che l'anticipa. Una forma che ne anticipa la possibilità.

Il magistrale corpo a corpo che molte pagine di Parrini dedicano ad alcuni nevralgici passaggi della *Prima Critica*, in particolare nella Logica trascendentale, nasce dalla convinzione che la separazione tra le due istanze, quella della forma logica e quella della realtà empirica, coincide con la liquidazione in filosofia della questione della verità e, finanche, del suo stesso valore. Coerentemente con questa esigenza e con questa difesa della verità sta il non voler liquidare l'apriori e la stessa distinzione analitico/sintetico, pur difendendo la necessità di relativizzarne i suoi principi e di rendere per così dire sensibili al contesto queste strategiche distinzioni. Per usare un'espressione dello stesso Parrini qui si tratta di capire come "dopo Quine" si possano giustificare ancora le distinzioni relative all'apriori e ai suoi principi. In altri termini, quale spazio teoretico possiamo ancora assegnare all'apriori? Quale spazio è oggi concesso alle questioni trascendentali, dopo che si è compreso – soprattutto sul piano di un'epistemologia dell'impresa scientifica e in specie di quella relativa alla ricerca fisica – come di nessun principio, assunzione teorica di sfondo o quadro teorico di coerenza, si possa dire, con le parole di Duhem, che "non abbia nulla da temere da future esperienze".

La via di uscita da questa impasse potrebbe forse essere quella del convenzionalismo e del circolo apparentemente empirico, ma tendenzialmente vizioso, che si instaurerebbe tra la relatività e la contingenza delle convenzioni (la fissazione in chiave economico-pragmatica di principi e teorie) e l'olismo delle credenze che dispone in un quadro di sistemica solidarietà tutti gli enunciati? Non è questa la via scelta da Parrini. E come sia impraticabile, come sia di per sé contraddittorio l'olismo empiristico di Quine è ben messo in luce da Alberto Peruzzi nel saggio contenuto nel volume (Peruzzi 2013). Se non ricondotto nei propri limiti il potere vincolante della convenzione perde la sua efficacia euristica, la sua funzione di apertura e di struttura nei confronti dell'esperienza. In altri termini, esteso a super-principio, assunto con valenza ontologica (come

una particolare estensione del convenzionalismo geo-cronometrico) il principio della convenzione può minare il rapporto o forse il circolo tra teoria ed esperienza. Per assicurare il valore di quest'ultima – il valore dell'esperienza di cui parla Roberta Lanfredini nel suo saggio (Lanfredini 2013) – bisogna mantenere il punto di vista di una diversificata fenomenologia di essa, anteriore o anche ulteriore al potere della convenzione. Come mette bene in luce lo stesso Parrini nel suo ultimo libro, la difesa di un convenzionalismo puramente epistemologico è inevitabilmente “assai poco incline all'assolutismo”. Questo rende certamente mobile e suscettibile di interno spostamenti e variazioni il confine a struttura triadica tra principi a priori, asserzioni di sfondo (coerenza sistemica) e stati di cose (osservazioni empiriche). Senza alcun bisogno di ipostatizzare l' “in sé” della realtà (l'autonomia critica dell'ontologia dall'epistemologia) tale passaggio non per questo cessa di pensarlo. Nella misura in cui l' “in sé” è pensato criticamente, una filosofia positiva, come per l'ultimo Schelling, non può che tenersi distinta dal carattere negativo della fondazione puramente razionale. Da un lato il valore di posizione dell'esistenza, dall'altro il valore inferenziale del concetto. Ed il modo del congiungersi delle due istanze è pur sempre dato da quel principio della indeducibilità dello spazio (della sua costitutiva exteriorità) dal tempo che sta al cuore delle luminose pagine nelle quali Kant confuta l'idealismo cartesiano. Anche da questo lato, dal lato della confutazione kantiana dell'idealismo che, a mio avviso, deve condurre al cuore estetico della deduzione trascendentale ossia al dover intendere l'unità dell'io penso come una unità estetico-qualitativa e non come un'unità logica nel senso della prima categoria della quantità, anche da questo lato si apre o si riapre la questione della verità come una questione che buca per così dire ogni convenzionalismo e ne mette in luce la naturale origine (cfr. Desideri 2013). La proposta di Parrini a tale proposito è quella di assegnare alla verità «il valore di un ideale regolativo unitario che guida la nostra tensione verso sintesi concettuali sempre più ricche e articolate» (Parrini 2011: 153). Coerentemente con la definizione che Parrini propone, la verità come valore dovrà restare “una categoria vuota”: una categoria che non può avere un correlato di sostantività a cui si accede per intuizione né può tradursi in una procedura definita. Stabilire una connessione certa o ben fondata tra regole metodologiche (procedura di verifica) e verità significherebbe rendere il criterio del vero qualcosa di esterno ad esso e cadere in contraddizioni senza fine.

Uno stop alla sequela di tali contraddizioni (assai simili a quelle intraviste da Wittgenstein allorché osserva che «non possiamo applicare una regola “mediante” una regola») può essere offerto da una osservazione fatta quasi *en passant* da Parrini, il quale rileva una qualche analogia tra la verità come ideale regolativo (categoria vuota) e le categorie di bene in etica e di bellezza in estetica. Addirittura, secondo queste analogiche assonanze, il nostro rapporto con la verità potrebbe assomigliare, a quanto Lyotard dice della comunità estetica ossia di rappresentare «un orizzonte di consenso sempre atteso» (Lyotard 1990: 64).

Se siamo al § 12 della *Prima Critica*, le presunte categorie dell'*unum*, del *verum* e del *bonum*, in quanto riguardano *quodlibet ens*, non si giustificano per la loro valenza descrittiva (direttamente ontologica) ma per il loro rispondere ad una esigenza logica nei riguardi di ogni conoscenza. L'*unum* che definisce «l'unità del molteplice della comprensione della conoscenza» [KRV, B, §12] va pertanto intesa come un'«unità qualitativa». Secondo un senso dell'unità, da Kant esemplifica-

to nel § 12 mediante riferimenti di ordine estetico-artistico, che non appartiene più all'ordine categoriale della quantità e, in un certo senso, trascende le stesse categorie. Come Kant non manca di precisare nel celebre § 15, asserendo che questo senso di un'unità qualitativa «precede a priori tutti i concetti di unificazione» (la categoria lo presuppone) e come tale va cercato più in alto. Va cercato nel presupposto ovvero nel carattere paradossalmente antecedente della sua espressiva emergenza. Ciò, nel momento stesso che si riscopre un'istanza 'estetica' nel cuore logico della deduzione trascendentale. Seguendo questa pista o suggestione, il *verum* al pari del *bonum* assume una valenza espressivamente emergente. Quanto emerge con la meta-categoria di verità è l'espressione di una *Übereinstimmung* tra le conseguenze logiche di un'ipotesi e l'esperienza ovvero l'accordarsi (lo *zusammenstimmen*) tra ciò che era stato pensato sinteticamente a priori e ciò che può esser riprodotto a posteriori.

La chiave, qui, sta forse nell'intendere in senso musicalmente espressivo l'accordarsi delle voci. Questo permetterebbe di non assegnare un mero valore metodologico alla verità come categoria vuota, senza per questo doverla far slittare in una sostantività immemore della traduzione kantiana dell'altisonante termine di ontologia in una analitica dell'intelletto. Molti equivoci a questo proposito nascono, credo, dall'intendere in senso descrittivistico e come rispecchiamento la definizione che Tommaso dà della verità come *quidam concordia adaequatio rei et intellectus*. L'*adaequatio*, come ho sostenuto in un breve saggio dal titolo *Quattro tentativi di dire la verità* (Desideri 1997) va qui intesa musicalmente e dunque nella sua emergenza espressiva ovvero nel suo carattere di sopravvenienza tanto ontologica quanto epistemologica. Forse anche o proprio questo senso risuona nelle parole di San Tommaso D'Aquino (*De verit.*, q. 1. art. 1., sol.):

Hoc est ergo quod addit verum super ens, scilicet conformitatem sive adaequationem rei et intellectus, ad quam conformitatem, ut dictum est, sequitur cognitio rei: sic ergo entitas rei praecedit rationem veritatis sed cognitio est quidam veritatis effectus.

L'idea di verità che si delinea in questo passo delle *Quaestiones disputatae de veritate* – come mi è capitato di sostenere una ventina di anni fa e come ho trovato confermato in uno studio di grande valore come quello di Fabrizio Amerini (2009) – è quella di un trascendentale transcategoriale caratterizzato da una costitutiva relazionalità. Ciò potrebbe in parte convenire con l'insistere da parte di Parrini sul fatto che non vi è accesso epistemico alla verità (consegnarla alla ratifica stipulativa della convenzione – sempre più che un'ipotesi – sarebbe infatti contraddittorio). Il problema è se possa bastare farne un attrattore rispetto al quale le nostre contingenti sintesi conoscitive stanno in relazione asintotica. Così intesa, credo, la verità si manterrebbe ancora nel polo intenzionale di una relazione cognitiva, seppure al confine della sua possibilità. Se invece *cognitio est quidam veritatis effectus*, allora possiamo pensare anche alla natura a-intenzionale della verità, come Benjamin vide nella *Premessa gnoseocritica all'Origine del Dramma barocco tedesco*, in polemica con l'intenzionalismo della coscienza tematizzato dalla fenomenologia e con l'intuizionismo bergsonian. Questa mossa, sulla quale credo Paolo Parrini non convenga, permettere di pensare alla verità nei termini di una relazione espressiva capace di superare sia la scissione tra interno (criteri interni) ed esterno (criteri esterni) sia l'alternativa tra coerenza e cor-

rispondenza pittografica o proiettiva nel senso del primo Wittgenstein. Ma questo superamento permette anche di estendere la verità, l'impiego della sua nozione, tanto in etica quanto in estetica. Come di fatto avviene. Ed anche qui si conferma che la filosofia non fa scoperte e almeno in certa misura lascia tutto così com'è. il riferimento a Wittgenstein qui non sé casuale.

Un poco temerariamente sosterrai anche che la tesi di Tommaso secondo cui la conoscenza è un certo qual effetto della verità potrebbe anche condurre alla tesi che la verità è un certo qual effetto della grammatica, nel senso appunto che grammatica è teologia (un'affermazione da intendere in connessione con la tesi secondo cui l'essenza è espressa dalla grammatica; cfr. Wittgenstein 1953, § 371).

Una mossa, quest'ultima, che potrebbe sembrare un far tornare dalla finestra quel relativismo senza moderazione che si era voluto cacciare dalla porta della nostra argomentazione. La contromossa, capace di dissipare tale parvenza, sta nel togliere alla genericità il rapporto tra grammatica e forme di vita, mettendo a fuoco per così dire la nozione di un meccanismo estetico come sub-struttura all'origine dello stesso meccanismo grammaticale (Desideri 2013a). Una contromossa che a mio avviso apre in maniera nuova la questione del naturalismo dell'apriori, facendo convergere in uno la questione della genesi e quella della legittimità (o della deduzione trascendentale). L'analitica dell'intelletto dovrebbe, così, presupporre ancora un'estetica trascendentale, al confine tra genesi ed epigenesi (Desideri 2013b) come spazio in cui si analizza il formarsi di schemi precategoriali. Un'estetica trascendentale da pensarsi per così dire dopo la *Terza Critica* kantiana. Una direzione, a parte i dettagli, nella quale si muove anche l'importantissimo saggio di Jean Petitot che apre il volume, dove la proposta di un trascendentalismo evoluzionista e di una storicizzazione degli apriori suppone però la tesi secondo la quale «non esistono idealità (logico-linguistiche) che non siano implementate in delle macchine materiali, che possono essere tanto di ordine biologico che fisico» (Petitot 2013).

Riferimenti bibliografici:

Amerini, F., 2009: *Tommaso d'Aquino, la verità e il Medioevo*, "Annali del Dipartimento di Filosofia" (Nuova Serie), XV, pp. 35-63.

Desideri, F., 1997: *Quattro tentativi di dire la verità*, "Paradosso", vol. 2-3, pp. 39-48.

Desideri, F., 2013: *Spazialità. Senso interno e senso esterno nella critica kantiana dell'idealismo cartesiano*, in Id., *La misura del sentire. Per una riconfigurazione dell'estetica*, Mimesis, Milano, pp. 169-184.

Desideri, F., 2013a: *Grammar and Aesthetic Mechanismus. From Wittgenstein's Tractatus to the Lectures on Aesthetics*, "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", [S.l.], v. 6, p. 17-34.

Desideri, f., 2013b: *On the Epigenesis of the Aesthetic Mind. The Sense of Beauty from Survival to Supervenience*, "Rivista di Estetica", vol. 54, pp. 63-82.

Lanfredini, R., 2013: *Il valore dell'esperienza*, in Lanfredini, R., Peruzzi, A., (a cura di), *A Plea for Balance in Philosophy. Essays in honour of Paolo Parrini*, ETS, Pisa, pp.345-358.

Lyotard, J.-F., 1990: *Pérégrinations: Loi, forme, événement*, Galilée, Paris. Trad. it. *Peregrinazioni. Legge, forma, evento*, Il Mulino, Bologna 1992.

Parrini, P., 2011: *Il valore della verità*, Guerini e Associati, Milano.

Peruzzi, A., 2013: *Truth within the Window of Convention*, in Lanfredini, R., Peruzzi, A., (a cura di), *A Plea for Balance in Philosophy. Essays in honour of Paolo Parrini*, ETS, Pisa, pp.49-64.

Wittgenstein, L., 1953: *Philosophical Investigations*, Oxford, Blackwell. Trad. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1995.

Fabrizio Desideri

***A Single Face to Capture the Whole World: Literary Shapes and Shadows. An Interview With Colm Tóibín.***

Grazie alla lettura di alcuni tra i suoi più importanti romanzi (*The Heather Blazing*, *Brooklyn* o *The Master*), abbiamo voluto scambiare due chiacchiere con Colm Tóibín, scrittore, giornalista e critico letterario irlandese, i cui libri sono ormai tradotti in tutto il mondo e i cui temi peculiari affascinano un pubblico di lettori sempre più ampio, in cerca di un'originale lettura delle relazioni intime e dei rapporti familiari, dell'omosessualità, delle caratteristiche profonde che costruiscono la storia e l'identità delle persone, siano esse volti comuni oppure personaggi conosciuti come lo scrittore Henry James o Maria, La Vergine del Vangelo.

È stato interessante notare come, nel corso dell'intervista, siano emerse le differenze e le peculiarità del nostro reciproco sguardo sulla letteratura: il nostro punto di vista estetico-filologico non è riuscito mai ad imporsi sulla libertà dello scrittore che vuole parlare solo della sua esperienza di genuina creazione linguistica. Fino all'ultima domanda, ci è sembrato che Tóibín volesse evitare che aleggiasse su di lui "il feticcio del nome del maestro", come diceva Walter Benjamin.

Irlandese di Enniscorthy, nel Wexford (1955), Colm Tóibín ha studiato all'University College of Dublin. Ha vissuto a Barcellona dal 1975 al 1978, e da quella esperienza è nato il suo primo romanzo *South*, e il secondo *Homage to Barcelona*. Tornato in Irlanda, ha intrapreso una lunga attività giornalistica che lo ha tenuto impegnato per tutti gli anni Ottanta. Il suo secondo romanzo di successo è stato *The Heather Blazing*, vincitore dell'Encore Award nel 1993, a cui sono succeduti *The Story of the Night* ambientato nell'Argentina degli anni Ottanta, *The Blackwater Lightship*, selezionato per il Man Booker Prize, e il celebre *The Master*, ispirato alla vita dello scrittore statunitense Henry James. Ancora tanti i romanzi di successo e i premi letterari ottenuti in tutto il mondo, fino a *Brooklyn* del 2009, vincitore del Costa Novel of the Year, *The Empty Family* del 2010 e *The Testament of Mary* del 2012. Nel 2014 è prevista l'uscita del suo nuovo romanzo, *Nora Webster*.

I suoi lavori sono stati tradotti in trenta lingue. Nel 2008 ha ricevuto *honorary doctorates* dall'Università di Ulster e dall'University College of Dublin. Collabora costantemente con *The Dublin Review*, *The New York Review of Books* e *The London Review of Books*. Ha tenuto corsi alla Stanford University, all'University of Texas a Austin, a Princeton, ed è stato professore di scrittura creativa all'Università di Manchester.

Attualmente insegna nel Dipartimento di Letteratura inglese e comparata della Columbia University. Nel 2011 *The Observer* lo ha inserito nella lista dei *Britain's Top 300 Intellectuals*. È membro dell' *Aosdána*, l'associazione irlandese delle persone che si sono distinte nelle Arti.

Riportiamo qui di seguito il contenuto dell'intervista che ci ha concesso.

Abbate: You are a writer of two worlds: Ireland (so Europe) and the Usa. What future can there be for European literature compared to American literature and Asian literature? Which identities can be preserved or strengthened?

*Tóibín: Writing is done in silence, as reading is, and it is done sentence by sentence. It is really very difficult to make large generalizations. There are many types of writing in the USA, from long experimental novels, to experimental short stories to forms in fictions that are calmer and more traditional. It is really very difficult to talk about writing except in detail.*

Abbate: In your books, Ireland seems to be the land of the "past" and "darkness": why? Is it so impossible to consider it as the land of future and light? Have you ever considered yourself just an Irish writer or a writer that is Irish, so a voice capable to speak for a generation of Irish people?

*Tóibín: I don't think about Ireland very much at all. I am from Wexford in the south-east of Ireland. I know that landscape and can write about it. Very few writers can manage convincingly to write about the future and light. I suppose I know the past and am interested in it. Yes, darkness interests me more than light. But, once again, I can't make generalizations about Ireland and its future.*

Abbate: What is your belief about roots in human lives? How important can they be or how important is the perception and the feeling we have from them?

*Tóibín: Think losing roots or having none might be very useful for a writer. But the main work you do is with sentences rather than with large concepts. Maybe this is a question that a sociologist could answer better.*

Abbate: If I think of *The Empty Family* or *The Heather Blazing*, I think of family relations as the first marks on existence: marks always visible by little instantaneous signs, motions, gestures that your pen is here to catch and that open a dialogue with all the contradictions, the unsaid and the pain of life. Is the work of any writer so essential to bring into focus these relations?

*Tóibín: Some writers have no interest in these small intimate moments. It depends on the writer. Yes, I am interested in the small detail, in the second, in the glance, and in making drama from shadows, but another writer could be interested in something else, something much larger.*

Abbate: A question is so precious for us, researchers in Aesthetics: which is the boundary line between aesthetics and ethics? As a writer, what do you think? Is Literature a balance or a challenge, or a provocation?

*Tóibín: Again, I think a philosopher could answer this question. I know I can't. What I am striving towards is a level of intimacy and truth which seems entirely personal and singular and then seems to have much larger and more mysterious implications almost because of its keeping the search for these hidden or in abeyance. Thus I have no interest in 'people', but in the person*

*whose world I am making sentences about. I work on that, and that only. But I know if you make a single face properly – as in Vermeer and Rembrandt – you can capture the whole world.*

Abbate: With *The Master* you pointed out Henry James' artistic life. Henry James as a writer of two worlds, Usa and England, as a model for that literature made of homecoming, childhood places, surroundings, objects, characters, emotions. Which is his greatest lesson given to us for today?

*Tóibín: It is the job of teachers to give lessons, not writers. Writers work with too much irony, ambiguity and uncertainty to be able to give lessons. But if there is a lesson in James, it is that words themselves have a beauty and a strangeness, they cannot be trusted and yet they may be all we have, and that the personality is filled with complexity and that moral questions can be dramatized with considerable hesitation and irony, and that nothing is sure.*

Abbate: A final question about us: we are in Florence, the great Dante's country. How do you consider the role of Italian culture in a global community now? Which idea have you personally got from our cultural development, our cultural identity today?

*Tóibín: I like the morning light in some Italian cities. Some Italians, including educated ones and serious ones, make judgments about people based on their shoes, or their shorts, how they hold a fork or what colour their computer is. God will not smile on these people on the final day of judgment.*

Fabrizia Abbate

**Convegno *Le sensible a l'oeuvre: savoirs du corps entre esthetique et neurosciences*, Parigi, 15 Maggio 2014.**

Il 15 maggio 2014 si è svolto a Parigi presso l'Auditorium de l'INHA il convegno *Le sensible a l'oeuvre: savoirs du corps entre esthetique et neurosciences*, organizzato dal CRAL (EHESS) e dal Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, con il supporto della Fondazione Calouste Gulbenkian di Parigi. L'incontro è stato un'occasione per intavolare un dibattito sul recente campo d'indagine interdisciplinare che, sotto il cappello della "neuroestetica", vede raggruppati studi e metodologie differenti, aventi come minimo comune denominatore l'investigazione sull'esperienza dell'arte e delle immagini in generale. Così come hanno asserito i due organizzatori, Chiara Cappelletto, docente di Estetica presso l'Università degli Studi di Milano, e Fernando Vidal, Professore di Storia delle Scienze Umane presso l'Università Autonoma di Barcellona, la neuroestetica non si qualifica ancora né come progetto né come disciplina autonoma: la necessità di un convegno a riguardo è stato quindi utile a chiarire che cosa questa disciplina può diventare, quali sono le prospettive di indagine, quali le metodologie e i quesiti che tale neonato settore si pone di esplorare. Molta strada è stata fatta da quando, nel 1994, Semir Zeki pubblicò *The Neurology of Kinetic Art*, dando di fatto avvio alla disciplina; ed è significativo che ad un ventennio di distanza venga proposto un convegno che sembra prendere le distanze dalla

proposta riduzionista del neurologo il quale, analizzando la meccanica della visione, andava alla ricerca di principi universali, cui possano aderire la fruizione e la creazione artistica, dimenticando di fatto il corpo inteso come soggetto unico, sensibile, esperienziale. Questo convegno mostra invece che il rinnovato materialismo messo in atto dalle tecniche sperimentali, tra cui quelle di *imaging* cerebrale, può contribuire anche ad una conoscenza concettuale, in quanto le tecnologie di visualizzazione sembrano veicolare un'urgenza insieme teorica e iconica del nostro tempo: quella di "vedere" e comprendere la potenza cognitiva del corpo, di rappresentare e intendere le emozioni come primo oggetto della riflessività del comportamento umano.

Si apre quindi un sipario in cui, da una parte, vi è un presunto processo riduzionista – e per di più mediato tecnologicamente – di naturalizzazione della produzione e della ricezione artistica, dall'altra, un campo di ricerca che assume come oggetto privilegiato la libertà creativa e l'esperienza del soggetto. La secolare problematica mente-corpo torna dunque alla ribalta; è giunto il momento di fare il punto, pur provvisorio, su quali correnti animano il pensiero contemporaneo. Il convegno ha cercato di prendere in considerazione i possibili metodi comuni di tali ricerche: se le prime due conferenze hanno aperto la strada per un'interrogazione storico-critica della neuroestetica, i quattro interventi della seconda parte della giornata hanno preso in oggetto il corpo in azione, discusso da punti di vista e di indagine differenti.

Jean-Marie Schaeffer (CRAL-EHESS) ha preso in considerazione l'esperienza estetica, proponendo una descrizione delle risorse mentali da cui tale esperienza deriva e individuandone tre componenti strutturali: 1) una marcata inflessione attenzionale, distante dall'attenzione cognitiva standard e impegnata in un uso non economico delle risorse mentali; 2) un calcolo edonistico in tempo reale, non per valutare le proprietà dell'oggetto, ma, appunto, per il suo trattamento attenzionale; 3) le risposte bi-direzionali tra l'attenzione e calcolo edonistico. La discussione è proseguita analizzando i modelli psicologici che identificano fluidità cognitiva con le esperienze estetiche positive – in cui, secondo la lezione kantiana, prende corpo un'implementazione e una vivificazione del sentimento di sé–, insistendo però sul fatto che solo la fluidità non può spiegare la specificità del piacere estetico dell'arte.

Margaret Livingstone (Harvard University), ha incentrato il suo intervento su cosa l'arte può dirci sul funzionamento del cervello. Se la neurobiologa sembra in grado di dimostrare che gli artisti sono stati i primi ad analizzare e comprendere i meccanismi della visione, molto tempo prima che se ne chiarisse esplicitamente il funzionamento su basi scientifiche, resta da chiedersi, anche tramite esempi artistici, il "perché" dell'umano coinvolgimento con le opere d'arte. Sul piano descrittivo, la qualità sfuggente del sorriso di Monna Lisa può essere spiegata dal sistema di visione centrale e periferico: se si guarda la figura negli occhi il nostro sistema periferico percepirà un sorriso, se si focalizza l'attenzione sulle sue labbra, il sorriso sembrerà svanire. O, ancora, si ricorrerà a quanto oggi ci consente la tecnologia sperimentale: tramite l'MRI funzionale è stato possibile localizzare le regioni del cervello che processano le informazioni relative alla percezione dei volti. Se, da tali dati, è deducibile che il nostro cervello dimostra sorprendenti capacità nel riconoscere i volti ed anche una certa rapidità, e se questo potrebbe contribuire a spiegare come mai la caricatura sia stata una tipologia rappresentazionale infantile e un genere artistico o para-

artistico di grande fortuna, resta tuttavia ancora da comprendere la valenza e lo statuto propriamente esperienziale di tali dinamiche e meccanismi.

Chiara Cappelletto e Fernando Vidal hanno quindi discusso con Jeanne-Pierre Changeux dell'importanza che gli studi neuroscientifici rivestono ormai nel campo degli studi umanistici, dalle scienze sociali all'etica, e, appunto, all'estetica. Secondo Changeaux è ormai tempo di superare le barriere che dividono le due culture, quella scientifica e quella umanistica, e di costruire un dialogo e un ponte tra loro. In quest'ottica, Changeux ha fatto notare, non senza riserva, che il titolo della prima sessione, *La neuroesthétique: histoire et perspectives d'un nom de guerre*, poteva indurre a un duplice errore, sul piano storico ed effettuale e sul piano metodologico e culturale, giacché rischiava suo malgrado di accreditare una reciproca e pregiudiziale incomprensione ormai matura per essere risolta: la "guerra" tra diversi campi del sapere dovrebbe potersi trasformare in una multidisciplinarietà, certo non senza frizioni e disaccordi, ove vige un confronto e una cooperazione tra discipline tali che possano costituire un'attitudine comune, un *consensus partium* utile ad entrambe.

La seconda parte del convegno è proseguita con l'intervento di Maria Alessandra Umiltà (Università degli Studi di Parma), che ha presentato una serie di esperimenti volti a dimostrare come la percezione di immagini statiche e di filmati dinamici modula il meccanismo dei neuroni a specchio nell'uomo. Recenti studi condotti insieme a Vittorio Gallese e David Freedberg hanno dimostrato come l'osservazione di immagini statiche di dipinti astratti di Lucio Fontana e Franz Kline attivino la corteccia motoria sensoriale dello spettatore e, quindi, come ci sia un coinvolgimento diretto del sistema motorio corticale nella percezione di immagini appartenenti all'arte astratta; accanto all'osservazione di atti motori dinamici o statici, anche l'osservazione delle conseguenze statiche di un atto motorio è in grado di attivare la sua rappresentazione motoria nel cervello del fruitore. Complessivamente, questi studi dimostrano che la percezione visiva di specifiche categorie di stimoli visivi evoca l'attivazione di circuiti senso-motori e che l'azione contribuisce alla percezione.

A seguire Andrea Pinotti (Università degli Studi di Milano), con un intervento di taglio storico-filosofico, ha suggerito come, per meglio comprendere fortune e sfortune delle contemporanee teorie neuroestetiche, sia opportuno tornare alle teorie antropologiche dell'immagine di Aby Warburg, e specialmente alla sua idea di "formula di pathos" iconica in quanto polarizzazione sempre dinamica di due estremi: la forza empatica da un lato, l'"esitazione galleggiante" dall'altro. L'uomo ha imparato a eludere l'obbligo di reazione immediata e automatica agli stimoli per sviluppare, grazie all'immagine, la possibilità di una procrastinazione della risposta, e tale differimento tramite immagini – materiali e mentali – sarebbe in grado di incorporare la capacità di orientarsi del pensiero, di creare e farsi spazio nel mondo. Riprendendo alcune tavole dell'atlante Mnemosyne (tav. 73, 74), Pinotti ha commentato lungamente la nozione di *Sophrosyne*, la relazione azione-stimolo-risposta come dispositivo non solo filogenetico ma anche epigenetico e poi culturale, secondo il concetto di *meme* di Ewald Hering e di *engramma* di Warburg.

Corinne Jola (University of Glasgow), nel suo contributo *Neuroscienza incarnata, l'arte della danza*, ha mostrato un'altra possibile applicazione delle ricerche sui meccanismi specchio: non

solo l'arte visiva e le immagini fisse, ma anche i corpi stessi in movimento. Se i neuroni-specchio si attivano sia durante l'esecuzione di un'azione sia durante l'osservazione della stessa, l'attività neuronale della "simulazione incarnata" sembra essere ancor più potente ed efficace quando gli spettatori hanno già fatto esperienza – appunto, non solo visiva ma cinestetica – dei movimenti visti. A partire dal postulato che i meccanismi specchio svolgono un ruolo importante nella comprensione delle azioni altrui, Jola, che è anche coreografa professionista, ha così cercato di dimostrare che la "neuroscienza incarnata" aumenta la nostra capacità di dare senso alle espressioni visive e cinestetiche con cui continuamente ci confrontiamo nelle esperienze della vita quotidiana.

Ha concluso i lavori Georges Didi-Huberman (CRAL-EHESS), che ha fatto del visibile come fenomeno politico e sociale il cuore del suo intervento. Più precisamente, *via* Merlau-Ponty, è la latenza ad esser stata interrogata, anzi piuttosto inseguita attraverso molti autori, testi, immagini, metafore: rilanciando un tema a lui caro e discusso in un fortunato libro su Pasolini, tale latenza e virtualità del visibile è stata definita come un luccichio che può sollevare un fantasma, una memoria involontaria, un contenuto latente del passato. In quella che Didi-Huberman ha definito, variando a suo modo Benjamin, l'"iperdialettica" del pensiero, tra l'essere e il nulla, tra il visibile e l'invisibile, si cela e opera uno scarto che è anche una congiunzione, un intervallo che già Kierkegaard descrive tramite la metafora della schiuma del mare che va e viene sulla riva. Anche il prefisso "neuro" altro non sarebbe, oggi, che una variante ermeneutica di tale funzione di separazione e di unioni, di relazione finalmente, che, proprio per questo, trasmigra dalla scienza psicologica ad altri campi simbolici, denotando ancora quello che già Panofsky chiamava "sintomi culturali".

Il convegno si è concluso con una serie di proiezioni di Jackson Pollock, Pier Paolo Pasolini, Merce Cunningham, William Forsythe, Romeo Castellucci e Philippe Parreno, proposte all'interno di una tavola rotonda cui hanno partecipato Anne Simon, Josette Feral, Chiara Cappelletto e Fernando Vidal.

*Jessica Murano*