

Reviews & Reports

Books

Glenn Parsons, *The Philosophy of Design* [Jeffrey Petts, p. 190] • **Anne Beyaert-Geslin**, *Sémiotique des objets. La matière du temps* [Michela Deni, p. 193] • **Lucia Angelino** (ed.), *Quand le geste fait sens* [Fabrice Bourlez, p. 195] • **Pierre Boulez, Jean-Pierre Changeux, Philippe Manoury**, *Les neurones enchantés. Le cerveau et la musique* [Michele Gardini, p. 198] • **David Huron**, *Sweet anticipation: music and the psychology of expectation* [Vincenzo Zingaro, p. 201]

Congress Reports

Quand les images viennent au monde: *Dynamis de l'image III*, 4-5 giugno 2015, Musée du Jeu de Paume, Parigi [Sonia Rezzonico, p. 205]

Books

Glenn Parsons, *The Philosophy of Design*, Polity Press, Cambridge 2016, 176 pp.

In *The Philosophy of Design* Glenn Parsons aims to make a «sketch of the terrain of a philosophy of design» and in so doing «bring together existing philosophical work in a systematic treatment»; he adds that it is «a philosophical approach to a hitherto unexplored topic» (p. 1). Questions about the general scoping of the topic and its antecedents are thus immediately introduced; and while we might reasonably think philosophical aesthetics and philosophically-minded design theorists *have* explored “design”, and from many and varied positions (Semper, Ruskin, Lethaby, Read, Dewey, Grcic, Munari, Pye, Ponti, Scruton, Sudjiv, Koolhaas, and so on), Parsons adopts a strategy of «using a “Modernist template” and reconstructing “key Modernist ideas”» (p. 2). Two “key ideas” are focused on, familiar slogans of architectural modernism: “form follows function” and “ornament is crime”. Chapter 1 defines design, building on Greg Banford's idea of design as a social practice rooted in the industrial revolution; Chapter 2 elaborates the definition, especially the idea of the generic “design problem”; Chapters 3-6 focus on modernism’s contribution; and the final chapter explores the ethics of design. Questions arise then about 1) Parsons’ definition and its seemingly limited antecedents both in terms of historical examples of design and the theoretic dependence on modernism; 2) modernism’s real contribution to the philosophy of design; and 3) the ethics of constructing and solving design problems.

Parsons provides this definition of design: «the intentional solution of a problem, by the creation of plans for a new sort of thing, where the plans would not be immediately seen, by a reasonable person, as an inadequate solution» (p. 11). The definition therefore contains “intentionality”, “creativity” and “adequacy” conditions: so are they at least necessary for the activity of “design”? It seems reasonable to acknowledge that design necessarily involves plans for functional objects (so that the “intentionality” condition is a given). The “creativity” and “adequacy” conditions are akin to a “design proper” definition so require examining in terms of the evaluative criteria they demand of any design work. Still, there’s something in a broadly “functional” approach: so a reasonable description of design work starts with its conception of a “design problem”, from recognising a product's core or descriptively functional aspects (what a product must do to be a product of its type) to its normatively functional possibilities (to deliver putative social and environmental goals, for example). It seems right to say then that product design depends on designer(s) being cognisant of the functional requirements that a project to make something sets. To reiterate, it includes the core or simple function(s) of a product (scissors that cut, for example), but also specific or complex functions that meet particular needs (cutting cloth and being safe to use), and cultural or normative functions (made of wholly recyclable materials, to complete the example). Tall office buildings and housing estates present different functional requirements and so generate different kinds of design problems. Different design problems create

the conditions for different formal design solutions. So Parsons' "creativity" and "adequacy" conditions are necessary within what we would ordinarily understand as design work; but their descriptions in terms of "newness" as plans for "new sorts of things" and "reasonable judgement" are questionable. Rather, design is "new" in so far as a designer understands any design problem as confronting a unique set of circumstances and as open to rethinking its conception. The issue of "newness" is sometimes regarded as emblematic of design's claims on art status; it still vexes design theorists, but there are clearly recognized different "orders of freedom" in design and art nonetheless. Essentially, the "art of design" (or its "newness") has a particular meaning, referring properly to creativity in conceiving design problems and solutions for functional things. Parsons does acknowledge that the design process includes conceiving design problems with function and client restraints, safety, branding style, legal requirements and so on all included. But he disregards how this description of design must qualify the "creativity" condition of design from his "creating a new sort of thing" to "rethinking a design problem and solution" for making a functional thing. So rethinking a design would also seem to have less to do with Parsons' notion of "reasonable judgement" supporting the adequacy of a design, but is rather a matter of imagination and "trial and error", of iterative practical judgement.

Turning to the second set of issues, namely modernism's contribution to the philosophy of design, Parsons emphasizes modernism's "humanist approach to good design" (p. 68). But then why not simply investigate the "humanist approach" with all its sources? In any case this might amount in full, though still significantly, to a single philosophic insight into understanding the central feature of design, namely the proper conception of design problems (that is, taking full account of both basic functional requirements and norms/cultural aspirations associated with the products in question). Modernism may well, in its theoretic focus on function, be an example of this general philosophic insight. But we should remain sceptical about Parsons' stronger claim for modernism, namely that its eschewal of "ornamentation" (after Adolf Loos) further exemplifies (along with its "functionalism") the humanist approach and proper general understanding of design. So consider Parsons' claim that, for example, chairs can never have "expressive power or meaning" (p. 84). As Florence de Dampierre (*Chairs: a History*, New York 2006) says: «sitting has been something of a luxury in the panoply of human activity [...]. Things to sit on were invented for status and comfort. A civilized being sat on a chair». In other words, chairs have always been "expressive". But Parsons only sees this as "symbolism", as expressive of *Zeitgeist*, never as internal to a design problem's proper conception and as varied and open as our interpretations of, for example, "civilized" for the object being made.

Similar problems relate to Parsons' defence of modernism's account of "form and function". In arguing that modernism «curtails expression in design and puts function to the fore» Parsons is always in danger of confusing modernist *style* for a genuine philosophic insight (p. 103). Curtailing consideration of "expression" in conceiving a design problem is a choice unwarranted by any philosophic considerations (but it is no doubt important for a *modernist designer* conceiving a design problem). It follows that Parsons' analysis of *aesthetics* and design suffers, particularly the central contention – the supposed general relation between "aesthetic value/form" and "func-

tion-focused design” – that «function always underdetermines form» (p. 104). It is true that there are aspects of “finish” outside design work: but these are properly analysed in terms of workmanship (be it craft-like or machine production delivering designs). The general claim for the independence of aesthetic considerations (that somehow they lie outside a design problem’s conception) is passed to Jerrold Levinson to support in terms of his account of aesthetic properties. So Levinson’s «approach [aesthetic realism] fits nicely with design, where we tend to take in the aesthetics of things in a transient way, as we are busily engaged with our everyday activities» (p. 111). But Levinson’s “aesthetic realism”, where aesthetic properties are distinct from their structural bases, is surely arguable in the case of designed functional products, where use of a product is properly considered as an integrated experience of “functioning well”, (if we think the aesthetics of design is an experience of a product’s form *in use*; moreover that “aesthetic” refers to something more than the trivial, pleasing appearance of a thing and more strongly to notions and experiences of “fit”). Parsons’ account of the independent and transient aesthetic experience of the beauty of functional things seems at odds with the general account of “functional beauty” he co-authored with Allen Carlson (*Functional Beauty*, Oxford 2008) and also draws on in his account of design: for in what sense is such an aesthetic interest in an independent “property” in any way “functional” or “non-trivial”?

Finally, and briefly, then to the third set of issues with Parsons’ scoping and analysis of the philosophy of design, namely “ethics”. While it is true and welcome to see theorized that «design is important because it creates the material and virtual environment», the whole basis of this importance lies, surely, in the *lives* that are engendered in making and using well-designed products, and these grounds are hardly explored (p. 129). Rather, Parsons looks to external factors to explain how design can meet existing ethical obligations, ignoring the factors internal to good design work – in essence the requirement to properly conceive a design problem – which entail ethical products (of course a designer faced with a brief to design a product that will kill faces an overriding moral decision – it is not a moral constituent of a design problem like others *which can be built in* to a design problem’s conception, like social and environmental concerns). In other words, Parsons is right to introduce the ethical dimension in any broad consideration of design; but his conclusion that it is a dimension beyond designers’ work (he speculates that philosophers should do it, working with designers) again misconstrues the openness and essential normativity (inclusive of ethical considerations, even of modernism’s utopianism) of the “design problem” as a philosophic concept.

So Parsons’ claims to scoping, sourcing and structuring the philosophy of design fail, even as a “sketch”: the text is, in effect, properly regarded as a piece on the contribution of architectural modernism to that broader aim of a philosophy of design. And in that, for all Parsons’ claims, modernism is in fact of limited philosophic value, pre- and post-dated by other non-industrial and non-Western design practices and accounts (everything from late Neolithic Chinese work to wabi-sabi and post-factory digital making), and aesthetically and ethically thin about function and design’s essential relations.

Reviews & Reports

Table of contents: Introduction; 1. What is Design?; 2. The Design Process; 3. Modernism; 4. Expression; 5. The Concept of Function; 6. Function, Form and Aesthetics; 7. Ethics; Epilogue.

Glenn Parsons is Associate Professor of Philosophy at Ryerson University.

Jeffrey Petts

Anne Beyaert-Geslin *Sémiotique des objets. La matière du temps*, Presses universitaires de Liège, Liège 2015, 168 pp.

Cet ouvrage d'Anne Beyaert-Geslin propose une réflexion sur le concept de temporalité, notamment sur la temporalité représentée, à différents niveaux et à travers stratégies différentes, par les objets quotidiens. En utilisant les mots de l'auteure «les objets offrent un plan de manifestation au temps et permettent de le saisir, de le mesurer et de le penser».

En passant par la sociologie et la phénoménologie, les sciences de l'information et de la communication, cette étude nous montre l'importance d'objets quotidiens nous permettant de saisir notre rapport au temps, un temps qui peut représenter le temps subjectif propre à chacun, mais aussi un temps collectif et générationnel. En fait les objets témoignent du passage du temps sans lequel, selon l'auteure, le temps resterait un flux: les objets «nous ancrent dans le présent de l'expérience mais, lorsque nous les quittons, s'inscrivent aussi dans le passé de la mémoire où ils constituent des points de repère». À ce sujet, Beyaert-Geslin n'hésite pas à évoquer tant sa propre expérience que les réflexions ou les témoignages de plusieurs chercheurs, écrivains, et réalisateurs, parmi lesquels Durkheim, Merleau-Ponty, Arendt, Bergson, Baudrillard, Simondon, Ricoeur, Joyce, Woolf, Proust, Burroughs, Kubrick, Marker.

L'ouvrage est organisé en trois chapitres parcourant les trois temps forts identifiés à travers les objets: le temps diachronique, le temps historique et le temps du faire. Avant de proposer des analyses pour interroger ces trois temporalités portées et témoignées par les objets, Beyaert-Geslin fait le point sur la spécificité de l'approche sémiotique (à partir d'Eco, Greimas, Hjelmslev et jusqu'aux études actuelles) et de ses apports au sein des recherches en design, cela en parcourant les débats et les questionnements qui ont interpellé ces disciplines.

La première partie de l'ouvrage est consacrée au temps diachronique: dans ce chapitre l'auteure introduit le concept de diachronie, central en sémiotique, en se référant aux perspectives de recherches possibles par rapport aux objets. Finalement, Beyaert-Geslin identifie la diachronie des objets à une perspective reproduisant la tension fondamentale entre la nature et la culture, en montrant que, dans les tendances les plus actuelles par exemple, les objets symbolisent le *ralentissement* comme spécificité propre à la nature (à travers les matériaux, ils sont souvent en terre ou en bois), à l'opposé des objets qui symbolisent l'*accélération* à travers la culture (encore aujourd'hui en plastique).

Dans la deuxième partie consacrée au temps historique, l'auteure indique les objets comme des protagonistes et des témoins de leur temps puisqu'ils le racontent en portant ses traces. Les

exemples offerts aux lecteurs permettent de distinguer, en termes sémiotiques et culturels, les différences entre les objets anciens, les objets «vintage» et les objets kitsch. C'est dans cette partie de l'ouvrage que l'auteure reprend le concept de collection, un concept cher à Baudrillard et Benjamin, parmi d'autres, que Beyaert-Geslin aborde à travers une approche privilégiant la sémiotique tensive (Zilberberg) et la sémiotique des passions (Greimas, Fontanille). Toujours dans la perspective de penser un objet en tant que témoin d'un temps historique, l'auteure distingue l'*objet épiphanique*, celui qui prend un charge l'expérience et le récit individuel, de l'objet du *marqueur générationnel* qui, en revanche, permet aux personnes de la même génération de se reconnaître dans un vécu collectif (Darrault-Harris et Fontanille). Dans ces objets «la fonction fédératrice apparaît toujours *a posteriori*» car il s'agit d'objets que le plus souvent renvoient à des moments liés à l'enfance ou à l'adolescence, en se rapportant «au mythe» (Barthes et Baudrillard). Pour ces raisons, cette typologie d'objets permet de construire le collectif générationnel, consistant d'une communauté qui pourrait être socialement et culturellement assez différente au-delà de cette reconnaissance. Beyaert-Geslin nous montre de tels «objets cristallisent le temps autour de pratiques communes» permettant de partager un imaginaire heureux, en garantissant la traçabilité des valeurs fondatrices de la communauté. Par ailleurs, certains objets, en signifiant le temps ainsi que ses traces, produisent la construction vraisemblable d'une ambiance particulière liée proprement à cet effet de temporalité. À travers ce même chemin, l'auteure arrive à distinguer les caractéristiques typiques ainsi que les effets passionnels et les valorisations qui sont, soit liées à l'objet ancien, soit provoquées par l'objet vintage ou encore par les objets kitsch.

La dernière partie de l'ouvrage est consacrée au *temps du faire* donc aux objets quotidiens le représentant. En particulier, Beyaert-Geslin propose l'analyse de trois objets assez représentatifs de ce temps dévolu à l'action: la tasse, le mug et le bol. En convaincant avec efficacité le lecteur, l'auteure analyse ces objets à partir de la pratique d'usage à laquelle ils sont destinés et, en même temps, qu'ils provoquent au point de pouvoir les indiquer «comme des prototypes de leurs catégories respectives et comme trois mesures du temps de la dégustation». Il s'agit d'un temps manifestant une forme active et discontinue avec la tasse, active et continue avec le mug, et contemplative avec le bol. Le temps à travers ces trois objets donne lieu à trois formes de vie différentes, la forme de vie *hyperactive* correspondant à la petite tasse italienne; la forme de vie *persévérante* correspondant au mug; *contemplative* pour les utilisateurs du bol. À partir de ces distinctions, Beyaert-Geslin développe un niveau d'analyse auquel nous tenons particulièrement, celui de la factitivité, s'attardant sur la relation entre factitivité et temporalité et en arrivant à proposer une *factitivité suspensive* caractérisant le design et une *factitivité opérative* propre à l'art.

Pour conclure, *Sémiotique des objets. La matière du temps* privilégie l'hypothèse d'une temporalité incarnée et construite par les objets domestiques dans leur relation sémiotique avec les usagers, dans des pratiques quotidiennes et sans pour autant oublier d'identifier l'instance de la production, caractérisée par une identité *auctoriale* pour l'objet du design, *corporelle* pour l'objet vintage.

L'ouvrage de Beyaert-Geslin est une publication importante à plusieurs égards: en premier lieu par sa contribution au développement de la connaissance et des catégories d'analyse utiles à

la sémiotique des objets; ensuite, pour la nouvelle lumière portée sur le concept de temporalité investiguée à niveau théorique, narratif, phénoménologique; ce dernier aspect valorisé, au travers des analyses, permettant au lecteur d'aborder ce concept d'un point de vue nouveau et concret.

Sommaire: *Introduction*. Une «individuation» du temps social; L'extériorité de l'objet; Plan de l'ouvrage: les trois temps des objets; L'actualité des objets; La sémiotique et les sciences sociales; L'objet et l'image numérique; L'objet, matière et corps; Un bilan de la société de consommation. *Chapitre 1. Le temps diachronique*: Sortir du présent; Le continu et le discontinu; La diachronie des objets; La signification de la couleur; La partition de l'objet; La diachronie sociale. *Chapitre 2. Le temps historique*: Le temps de la collection; Le discours de la collection; L'événementialité de l'objet; L'horizon de la collection; La passion de la collection; Attacher le passé au présent; L'objet épiphanique; Le marqueur générationnel; Le temps comme ambiance; L'adhérence et l'effacement temporels; Le changement de statut de l'objet ancien; Le vintage et la reconfiguration des valeurs; La rédemption du vintage; La recréation de la valeur; L'altérité du vintage; Le kitsch, à côté du passé; Synthèse. *Chapitre 3. Le temps du faire*: Les objets dans la pratique de dégustation; De la perception à l'aventure; Temps social et modalisation; L'esthétisation du rituel; Le temps, l'espace et la pratique; Temporalité et formes de vie; Les formes de vie, hyperactive ou persévérante; Deux modèles passionnels, l'action et la contemplation; Rhétorique et compromis; Temps et factitivité: de l'objet vers le sujet; Factitivité suspensive et factitivité opératique; Le déploiement factitif de l'art; L'invention factitive du design. *Conclusion*: La préséance de la passion; Les valeurs construites par le temps; Le temps déposé dans les objets d'art. *Bibliographie*.

Anne Beyaert-Geslin est professeur en sciences de l'information et de la communication (sémiotique) à l'université Bordeaux-Montaigne.

Michela Deni

Lucia Angelino (ed.), *Quand le geste fait sens*, Mimesis, Milano-Paris 2015, 202 pp.

Depuis Platon, la pensée occidentale a pris peur du corps et des devenirs, de l'art et des simulacres. Interroger le geste, c'est prendre le risque de quitter les voies du *logos* pour rencontrer le sensible. Les auteurs du collectif dirigé par Lucia Angelino font le pari d'une pensée qui peut s'écrire en-deçà du langage, à même l'inscription du corps dans le monde.

En suivant le geste, en le décrivant en train de se faire, à partir de ses infinies variations, chacun des contributeurs parvient à montrer que le sens n'est pas un tout constitué, établi dans son être, de manière définitive mais une dynamique ouverte. En effet, si le geste fait sens, c'est qu'il s'adresse aux autres. Il n'est pas simple mouvement au service d'une action mais accueil de l'altérité, échange et corps à corps avec ce qui n'est pas moi.

Selon Renaud Barbaras: «C'est bien le partage du mouvement et du sens qui se trouve ici brouillé et, avec lui, le cadre de la métaphysique dominant qui est ébranlé en profondeur» (p. 11). Les corps, refoulés de l'abstraction philosophique, reviennent ainsi avec force. Rétif à l'universalisation, le geste renouvelle la manière de dire et de penser l'être: l'ontologie se fait mobilité inscrite à même le monde. Pas de sens sans mouvement, pas de geste sans corps, pas de pensée sans sensible. D'où la nécessité de prendre en compte la manière dont les œuvres d'art convoquent le geste et entraînent vers ces territoires qui se situent en deçà du langage raisonnant.

Cependant, pour comprendre les formes artistiques, il faut percevoir leur rythme propre. Soit: se dégager de l'abstraction raisonnante et accepter la surprise inhérente à «une signifiante immanente» au geste même. Autrement dit, le geste artistique enjoint à se laisser capturer, solliciter, entraîner par un élan vital qui, tout en défiant les habitudes de pensée, convoque un espace commun au regardant et au regardé. Il en découle une esthétique capable de convoquer aussi bien celui qui réalise le geste que celui qui regarde. Comme le souligne L. Angelino, «C'est en vertu de la dimension vécue et temporelle qu'il symbolise et qu'il nous transmet qu'un geste fait sens aussi bien pour celui qui l'exécute (le performeur) que pour celui qui le regarde (le spectateur)» (p. 25).

Frédéric Poullaude insiste sur la nécessité de ne pas réduire le geste à un vecteur de l'affect. Autrement dit, le geste ne doit donc pas être compris comme pure expression d'un sentiment, comme symbole à décrypter ou à lire correctement en fonction d'un code établi. Bien au contraire, le geste du danseur, par exemple, renvoie à la mouvance à partir de laquelle tout code prend sa source. Il importe moins que le geste dise quelque chose de précis qu'il ne révèle la dimension d'où jaillit le sens : cette relation au corps à partir de laquelle l'écriture chorégraphique prend naissance.

Selon Lucia Angelino, c'est justement «la dimension vécue du mouvement qui fait la texture même de notre expérience» (p. 55). L'improvisation musicale ramène à cette texture aussi bien que la danse. Dans un cas comme dans l'autre, se dégage une «connaissance intuitive de la vie, une connaissance qui précède, et même excède la compréhension visuelle ou mentale» (p. 69) en cela même qu'elle passe par la vibration de notre corps. Dire donc que le geste fait sens, c'est saisir comment chaque œuvre renoue avec la vie en en développant les lignes de sens. Autrement dit, comme le souligne Angelino, «Si [...] l'art produit une apparence, il n'en reste pas moins que cette apparence, pour illusoire qu'elle soit, est loin d'être quelque chose d'inessentiel et constitue, au contraire un moment essentiel de révélation de la vie ressentie» (p. 71).

Jean-Marc Chauvel explique: «même si nous ne saisissons pas les arcanes théoriques qui en gouverne la production, même si nous ne sommes pas sensibles aux subtilités et aux infinies nuances des raffinements stylistiques qu'elle est capable de déployer, la musique nous transmet une posture, et peut-être encore plus une allure» (p. 89). Dans ce caractère spécifique, nous voyons au-delà des barrières culturelles, notre nature humaine. Les œuvres d'art nous aideraient donc à tenir dans le monde, nous en indiqueraient le rythme, nous en dévoileraient la cadence.

Le geste de l'œuvre renverrait à un être ensemble, à une appartenance collective au monde capable d'interrompre l'individualisme contemporain. Pour Laurent Perreau, cela suppose «une

communauté d'expérience qui ne se laisse pas réduire à une somme ou une collection d'intentions individuelles» (p. 93). Ce partage est une syntonie, c'est-à-dire: «une forme d'entente primordiale qui décide d'un mode particulier du rapport à autrui» (p. 99). L'expérience musicale conduit vers une intersubjectivité où la relation à l'autre dépend de la temporalité vécue communément. Toutefois, ce rythme ne se limite pas à une simple pulsation vitale, recouverte par nos sociétés industrielles, que les artistes n'auraient plus qu'à retrouver pour l'exhiber. Anne Boissière conclut à la «fragilité intrinsèque» du rythme malgré son «pouvoir spatialisant d'ouverture» (p. 127). Le rythme du monde n'est pas une symphonie tonitruante. Les artistes ne doivent pas découvrir le torrent fracassant de notre appartenance au monde. Ils ont davantage pour tâche de repérer, par un travail des formes, cette fragile rupture d'où les rythmes de toutes les pulsations peuvent s'inventer.

Cécile Angelini opère ce repérage pour l'art conceptuel. À travers l'étude «des traces» et en insistant sur la disparition de la matérialité des œuvres, Angelini remarque comment l'art conceptuel dégage l'art de sa matérialité et de sa sensualité sans le rendre superficiel pour autant. Si «la matière s'efface, les idées marquent et laissent des traces» (p. 140). Les formes prennent l'allure d'idées et l'œuvre dispose alors d'une capacité performative qui montre comment le geste créateur parvient sans cesse à se renouveler pour expérimenter de nouveaux possibles.

Richard Shusterman insiste, quant à lui, sur la manière dont le corps du philosophe comme celui de l'artiste doivent engendrer un monde au-delà des mots. Son travail s'entend comme un aller-retour de l'art vers la vie, un effacement progressif de leurs frontières. En effet, «il peut y avoir de l'art en dehors de ce que le monde de l'art appelle les beaux-arts» (p. 160).

L'étude de Barbara Formis, à partir de l'œuvre d'Allan Kaprow, reprend ce lien parfois indiscernable entre vie et art pour l'élargir aux gestes du quotidien. Selon elle, il y a «une esthétique de la vie ordinaire qui est à l'œuvre dans les micro-gestes qui pullulent dans notre quotidien». Y accorder de l'attention permet de comprendre que «c'est par les gestes que nous habitons le monde, que nous le façonnons à notre manière, c'est par le geste que le monde se donne à nous, dans toute sa texture, sa forme d'apparence et dans sa vitalité». Jessica Wiskus, enfin, revient sur les *Confessions* de saint Augustin pour cerner dans ce récit un nouveau sens expressif du geste en lien direct avec l'enquête menée sur le temps dans cette œuvre immense.

Systématiquement, les études rassemblées par Angelino questionnent le geste dans sa relation au corps et au temps. Elles en font un lieu d'expression nouveau capable de rendre hommage au partage d'un présent où la fragilité du sentir permet une *con*-fusion entre l'art et la vie. Elles marquent ainsi le champ d'une intersubjectivité renouvelée. Angelino remarque les difficultés de traduction de l'anglais *to make sense* qui donne son titre à l'ouvrage. «Faire sens» renvoie ainsi à la production de sens (performatif), à la transmission de sens (communicatif) mais aussi à l'attribution de sens (significatif) par le geste. Il est cependant étonnant que l'auteure, d'origine italienne, n'ait pas songé aussi à la dimension d'horreur que cette expression recouvre aussi dans sa langue maternelle. En plus de cette triple signification *fare senso* veut dire éprouver du dégoût, de la répulsion. Du coup, la pulsion vitale, le partage intersubjectif de l'expérience renverrait à une part d'ombre, à un impossible à cerner, à un hors sens tout aussi fondamental pour

comprendere l'esperienza esthetica. Una suite di ce beau livre serait à envisager à partir du geste réprimé, compulsif, du tic ou du faux-mouvement.

Sommaire: Préface (R. Barbaras); Introduction. Entre sentir et faire: le geste qui fait sens (L. Angelino); L'expression en danse (F. Pouillaude); Le mouvement vécu dans l'improvisation musicale (L. Angelino); Le geste intérieur du musicien (J.-M. Chouvel); Sur la musique faite ensemble. La relation de syntonie comme condition de la relation sociale (L. Perreau); Le pouvoir du jeu ou la force créatrice de la *Gestaltung* (A. Boissière); Traces conceptuelles (C. Angelini); Le philosophe sans la parole. La philosophie comme art performatif dans les gestes de l'*Homme en Or* (R. Shusterman); La performance de la vie (B. Formis); Temporalité et rythme dans le *Confessions* de saint Augustin (J. Wiskus).

Lucia Angelino, docteure en philosophie de l'université Paris 1 Panthéon – Sorbonne, est actuellement chercheuse associée à l'Institut ACTE (UMR 8218) CNRS/Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne.

Fabrice Bourlez

Pierre Boulez, Jean-Pierre Changeux, Philippe Manoury, *Les neurones enchantés. Le cerveau et la musique*, Odile Jacob, Paris 2014, 249 pp.

Per una volta almeno, i ringraziamenti che compaiono – poche righe soltanto – alla conclusione del volume qui recensito non suonano completamente inutili al lettore. Vi vengono richiamate straordinarie difficoltà nell'assemblaggio di questi dialoghi su musica, creatività e cervello – perché di un dialogo a tre si tratta in questo libro –, difficoltà che evidentemente non devono essere fraintese e sminuite a fatto tecnico-organizzativo. Il dialogo tra campi diversi rappresenta, oggi più che mai, un enorme sforzo umano e, per così dire, "spirituale", misurando la capacità di allentare il cerchio delle immagini disciplinari consolidate, mettere in comunicazione le metafore che governano i rispettivi modelli e vincere la tentazione di rifugiarsi nelle diverse gergalità. Oggi più che mai, d'altro canto, si avverte l'esigenza di rifondare a tutti i livelli possibili – anche quello musicale, perché no? – una "nuova alleanza" tra scienza della natura e fenomenologia dell'umano.

Si tratta qui di un'impresa riuscita? Va subito premesso che l'opera dovrebbe essere letta in base a un certo "principio di carità" ermeneutico, senza attendersi che il rispetto, il riconoscimento e la curiosità espliciti tra gli attori conducano a un'autentica «fusione di orizzonti», che forse non sarebbe neppure auspicabile, se è vero che in simili frangenti anche i fallimenti possono essere istruttivi. E va anche detto che le maggiori resistenze giungono dalla parte dell'arte, non della scienza. In un andamento del testo che finisce per risultare un po' meccanico e anche noioso, è sempre Changeux che – "uomo neuronale" – tenta con generosi esperimenti d'empatia di mettersi dalla parte del compositore, attingendo a un repertorio erudito di citazioni filosofiche per

cercare di circoscrivere i diversi temi del dialogo e fornire benevolmente ai suoi partner una base comune di interlocuzione. Senza troppo successo, verrebbe da dire a libro chiuso.

Ma questo fa anche sì che, dal punto di vista costruttivo e anche contenutistico, l'aspetto neurobiologico sottenti solo gradualmente, molto gradualmente, e con grande discrezione nello sviluppo dei temi proposti. Prima della nuova scienza, la parola alla nuova musica, della quale Boulez – com'è noto – è uno dei massimi rappresentanti dal dopoguerra. Se si dovesse ritrovare un filo conduttore nelle infinite divagazioni del dialogo, molte delle quali di carattere strettamente autobiografico, saremmo propensi a individuarlo nella drammatica scissione epocale – sociale tanto quanto artistica – tra iper-razionalizzazione delle procedure, dei metodi, delle costruzioni e corpo vissuto di un uomo che, per mediazioni infinite quanto si voglia, deve pur sempre ritornare ai propri sensi per aprirsi all'ambiente in cui vive e vivere nell'ambiente che gli si apre. È vero che in più luoghi Boulez ribadisce come ogni composizione musicale, anche la sua opera di avanguardia radicale, debba infine rifarsi alla percezione, ai suoi ritmi e alle sue possibilità, ma dal testo non risulta affatto chiaro come, oltre la petizione di principio, tutto ciò sia possibile.

Al contrario, infatti, proprio la musica delle post-avanguardie incarna in modo esemplare la suddetta antinomia storica: «La razionalità che ha presieduto alla fabbricazione di un'opera può assai facilmente dare luogo all'irrazionalità nel contatto e nella percezione della stessa opera» (Boulez, p. 20). Questa riflessione sulla razionalizzazione totale che ritorna sensibilmente all'uomo in forma alienata di geroglifico indecifrabile è, a nostro parere, del tutto essenziale alla diagnosi della presente situazione storica, non ricevendo però nel seguito del testo il riconoscimento e lo sviluppo che merita. Tutto resta un po' episodico, divagante, e qua e là sembra quasi affiorare un'imputazione di inettitudine a carico della nostra percezione di fronte alle ingiunzioni delle nuove forme artistiche. L'*homo sapiens* è rimasto "antiquato", ad esempio quando, pur vestendo panni civili di melomane raffinato, s'inganna davanti a un brano di Stockhausen, perché ricostituisce «una forma in base alla sua percezione, e non l'inverso» (Boulez, p. 107). In altri luoghi viene alla luce, apparentemente senza consapevolezza, la linea radicalmente "volontaristica" o faustiana della "nuova musica": «Molti elementi di tal genere implicano che il materiale stesso sia relativamente inerte, e che sia reso operante grazie alla scelta delle dimensioni che l'inglobano» (Boulez, p. 64). Siamo evidentemente agli antipodi della sensibilità romantica, che considera il materiale sonoro già di per sé, ancor prima della "composizione", carico di espressione e di "spirito", e di molta antropologia e psicologia novecentesca che condivide sostanzialmente quest'assunto. Il discorso condotto da Boulez risulta, letto in questa chiave, coerentemente anti-antropologico e tecnicamente – non valutativamente – "dis-umano": «Non vi sono ormai che "regole" del tutto generali che tengono conto, per quanto possibile [*nota bene*: NdA], dei meccanismi della percezione. Per ogni nuova opera tutto va ormai reinventato – il vocabolario, le gerarchie, la forma, il senso» (Boulez, p. 163). Se l'uomo come essere sensibile, affettivo, relazionale necessita in quanto tale della stabilità delle istituzioni per stabilizzarsi a propria volta nella sua umanità, la costante destabilizzazione e reinvenzione totale delle istituzioni musicali punta decisamente a un orizzonte oltre-umano, dal quale – lo ribadiamo – non si capisce come si possa ritornare alle possibilità della percezione incarnata. Cosicché suona davvero insoddisfacente

l'osservazione di Manoury, che peraltro capita spesso di udire: «Paragonerei l'accesso alle nuove opere all'apprendimento di una lingua straniera [...]. Questo paragone ha il merito di ricordarci che tutto è questione d'apprendimento, dunque d'insegnamento (Manoury, pp. 61-62): come se l'insegnamento e l'apprendimento, a livello collettivo, non presupponessero una relativa stabilità di ciò che è insegnato e appreso, ad esempio una lingua, stabilità che è il fondamento della sua condivisibilità.

Ma è chiaro che il principio di storicizzazione totale: «tutto è questione d'apprendimento» deve, ormai, suscitare qualche garbata puntualizzazione da parte del neurobiologo. La posizione epistemologica di Changeux è giustamente nota per la sua straordinaria *open-mindedness* nel limitare le pretese del determinismo genetico e nell'accogliere all'interno del quadro biologico fattori ambientali e sociali che si rappresentano nel cervello in forma epigenetica. Ciò favorisce senza dubbio, come mostra ad esempio la seguente asserzione, il suo iniziale confronto con Boulez e Manoury: «le risposte corticali ottenute mediante neuro-immagini in risonanza magnetica funzionale per i rapporti pitagorici (ottava [rapporto 2:1] o quinta [rapporto 3:2]) sono più significative per gli ascoltatori che possiedono un'educazione musicale che per coloro che non la possiedono. Questo risultato sottolinea una volta di più l'importanza dell'esperienza nella predisposizione del nostro cervello» (Changeux, p. 69). Ma Changeux è noto anche per la sua teoria darwiniana della "potatura" o progressiva riduzione delle connessioni sinaptiche che – esuberanti nell'infanzia – consumano progressivamente il loro *surplus* riducendosi e "specializzandosi" fino alla pubertà e oltre. E così, mentre il fatto culturale dell'educazione musicale amplia e riconfigura senz'altro la materia grigia nel cervello del musicista, considerazioni di segno opposto richiamano tuttavia la straordinaria dotazione epigenetica "naturale" del bambino piccolo, pur espressa con la solita cauta discrezione: «Innanzitutto [...], i neonati da due a sei mesi testimoniano una preferenza assai precoce per la consonanza. Ma un'originaria assimilazione prenatale mediante un ambiente "accidentale" non è esclusa» (Changeux, p. 219). Non basta: ancora prima della nascita il neonato è in grado di memorizzare una melodia, e nelle prime settimane dopo il parto discrimina naturalmente modulazioni, incongruità tonali all'interno di un brano e altri fattori che solo gli adulti più dotati – percentualmente pochissimi – riescono ancora ad afferrare. In forza delle loro prestazioni straordinarie, «[i] bambini piccoli sarebbero dunque degli universalisti attrezzati a percepire la musica di tutte le culture» (Changeux, p. 220), dunque naturali portatori di un'universalità di riconoscimento *a priori*, precaria e provvisoria nell'evoluzione biologica e storica dell'individuo, che la cultura solo arrancando, e in effetti sempre in modo fallimentare, cerca di ricostituire *a posteriori*.

A questo punto il dialogo avrebbe potuto virare verso una considerazione psicologica e musicale delle filastrocche e ninne-nanne, che non a caso presentano i moduli melodici più trasversali alle diverse culture; più in generale, avrebbe potuto tentare un'articolazione più incisiva del principio di storicizzazione totale proposto – anche psicologicamente – dalla nuova musica sulle risultanze della neurobiologia. Si sarebbe, certo, trattato di un compito straordinariamente oneroso, ma il limite principale del volume è che esso non è in sostanza neppure affrontato. Sostituito il problema principale con numerose divagazioni istruttive ma probabilmente meno interessanti

per il lettore, la sensazione finale che rimane è quella di un tema grandioso troppo timidamente sfiorato, e di un'eccellente occasione mancata.

Indice: Introduction; 1. Qu'est-ce que la musique?; 2. Les paradoxes du «beau» et les règles de l'art; 3. De l'oreille au cerveau: physiologie de la musique; 4. Darwin dans la tête du compositeur; 5. Conscient et non conscient dans l'invention musicale; 6. Création musicale et création scientifique. 7. Apprendre la musique.

Pierre Boulez, direttore d'orchestra, compositore, fondatore dell'Ircam, teorico della musica, ha tenuto per quasi vent'anni al Collège de France la cattedra di "Invenzione, tecnica, e linguaggio". Jean-Pierre Changeux, professore onorario al Collège de France e membro dell'Académie des sciences, è uno dei più grandi neurobiologi contemporanei, autore – in particolare – con Alain Connes di *Matière à pensée* e, con Paul Ricoeur, di *La Nature et la Règle. Ce qui nous fait penser*. Philippe Manoury è compositore e professore emerito dell'Università di San Diego.

Michele Gardini

David Huron, *Sweet anticipation: music and the psychology of expectation*, The MIT Press, Cambridge 2006, 462 pp.

Benché pubblicata già dieci anni fa, l'opera di David Huron permane a tutt'oggi un'indagine complessa e stratificata al crocevia tra psicologia, neuroscienze, sociologia e musicologia, i cui risvolti, funzionali all'elaborazione di modelli d'integrazione per risonanza tra strutture sensoriali, finalizzata all'emersione di configurazioni emotive, non paiono ancora essere stati puntualmente colti dalla comunità scientifica.

L'evoluzione delle sempre più pervasive correnti artistiche di tipo *computer-aided*, basate soprattutto su strategie creative di ricombinazione casuale e/o algoritmica di elementi discreti, identifica *Sweet anticipation: music and the psychology of expectation* quale punto di fuga originale e tentacolare di prospettive differenti, proprie di un panorama in cui la distinzione tra creatore e fruitore si rende sempre più labile. Il lavoro costituisce uno dei più significativi tra i recenti contributi delle scienze cognitive a proposito di un tratto chiave della biologia e della storia evolutiva umana: la capacità di elaborare previsioni in grado di produrre risposte emotive di tipo bi-valente (sia positive che negative, nonché relative sia agli esiti fattuali che alle prospettive ipotetiche).

Il lavoro si colloca in modo peculiare nel novero degli studi inerenti all'argomento, poiché, diversamente dal taglio squisitamente tecnico proprio di alcuni illustri predecessori quali Meyer (1956), Lerdahl & Jackendoff (1983), Sloboda (1985), Krumhansl (1990), Narmour (1992) e Margulis (2003), l'autore si premura di inquadrare il contesto musicale in veste funzionale all'elaborazione di una teoria di valenza espressamente psicologica, di ampio respiro: «In short, music offers a number of advantages as a case study of the psychology of expectation. My hope

is that psychologists will find the theory engaging, even if they have no interest in music» (Prefazione, p. VIII)

Risulta di grande interesse notare il rapporto con il tema estetico, questione ineluttabile e, parallelamente, singolare nell'accezione conferitale: «my goal in this book is to describe psychological mechanisms, not aesthetic goals. My musical aim is to provide musicians with a better understanding of the tools they use, not to tell musicians what goals they should aspire to» (p. 167).

Una simile affermazione suggerirebbe un atteggiamento induttivo, contrassegnato dall'individuazione di chiari rapporti di causa – effetto tra espedienti tecnici e reazioni emotive, ipotesi che sposterebbe l'intera questione nell'opaco ambito agogico e interpretativo. Un rischio, questo, che l'autore non rifugge completamente ma che riesce a gestire, a un tempo sottraendo esplicitamente l'idea di "obiettivo estetico" dalla connessione diretta con l'eccitazione di emozioni specifiche («When musicians create sounds that evoke laughter, awe or frisson, they are, I believe, exploiting the biology of pessimism. The fast-track brain always interprets the surprise as bad» [p. 35]); a un altro, non esimendosi dalle implicazioni dettate dalla cornice di riferimento, ovvero la tradizione musicale occidentale.

Tale inquadramento costituisce uno dei punti di forza del lavoro, il cui vettore principale diviene il concetto di "piacere": «Although pleasure is recognized as an important psychological motivator, it is a factor that has sometimes been overlooked or denigrated by arts scholars as merely hedonistic. [...] Without a significant dose of pleasure, no one would bother about music» (Prefazione, p. IX) Il primo risultato di tale precisazione è l'eliminazione dell'ambiguità di una risoluzione diretta di "suono", quale evento fisico, in "musica", mentre il secondo è l'introduzione ai due cardini dell'opera. L'iniziale distinzione tra due sistemi biologici di risposta, uno "veloce" – quello che dal talamo si propaga direttamente all'amigdala e al nucleo paraventricolare laterale – e uno "lento", che coinvolge la corteccia cerebrale, prelude alla divisione delle reazioni nei livelli conscio e inconscio. Il *focus* relativo al concetto di "apprendimento per esposizione" implica, invece, quello di "apprendimento statistico/euristico" che funge da ambiente di riferimento per abitudini di ascolto e *forma mentis* musicale.

La cooperazione tra i due pilastri concettuali si dispiega nel ventaglio delle implicazioni proprie della teoria espressa nell'acronimo I.T.P.R.A. (*Imagination, Tension, Prediction, Reaction, Appraisal*): «The purpose of the *imagination response* is to motivate an organism to behave in ways that increase the likelihood of future beneficial outcomes. The purpose of the *tension response* is to prepare an organism for an impending event by tailoring arousal and attention to match the level of uncertainty and importance of an impending outcome. The purpose of the *prediction response* is to provide positive and negative inducements that encourage the formation of accurate expectations. The purpose of the *reaction response* is to address a possible worst-case situation by generating an immediate protective response. The purpose of the *appraisal response* is to provide positive and negative reinforcements related to the biological value of different final states. All of these goals are biologically adaptive» (p. 15).

Due tra le cinque lettere dell'acronimo, segnatamente "I" e "R", potrebbero indurre il lettore esperto a sospettare del coinvolgimento del modello di "Implicazione – Realizzazione" di Eugene

Narmour, oppure di una diretta evoluzione dell'idea di "Tensione – Rilascio" esposta nella teoria generativa della musica tonale di ispirazione chomskyana di Fred Lerdahl e Ray Jackendoff: ciò costituisce un punto di latente ambiguità della teoria I.T.P.R.A., poiché se da una parte l'autore non ignora affatto i contributi citati, dall'altra se ne distanzia, rendendosi maggiormente affine alla direttrice di stampo "enattivo-comportamentale" di autori quali Deutsch (1982) e Bregman (1990) al prezzo, tuttavia, di non pervenire a un modello teorico analiticamente falsificabile.

Ciò, tuttavia, permette di offrire un quadro estensivo ed elastico delle implicazioni emotive della fruizione musicale; partendo dal presupposto che il funzionamento dei sistemi fisiologici di risposta sia dipendente da meccanismi di "ricompensa limbica" (secrezione ormonale), ogni stimolo rilevante per intensità, durata e contesto, coinvolgerebbe differenti ordini di elaborazione: potrebbe scaturirne una risposta fisica immediata le cui radici affondano nelle origini biologiche della specie (come, ad esempio, fremito, riso e meraviglia, che l'autore riconduce direttamente a meccanismi involontari di ausilio fisiologico correlati alle situazioni di pericolo), o potrebbe, invece, risolversi in un'espressione di ordine e grado superiori quale il fenomeno di *valenza contrastiva*.

Quest'ultimo si mostra di particolare interesse, poiché direttamente connesso al contesto ambientale e sociale di riferimento, a funzioni biologiche complesse quali quelle mnemoniche, nonché alla cultura, alle esperienze e alla personalità del singolo ascoltatore. Conseguentemente, una previsione rivelatasi corretta darà origine a un'adeguata "ricompensa limbica", ma potrebbe anche condurre, sul lungo periodo, a una sorta di "assuefazione da abitudine", inducendo l'organismo a sentirsi progressivamente a proprio agio in un ambiente che gradualmente riterrà poterlo sorprendere sempre meno. Viceversa, una previsione errata si tradurrà in una ricompensa di tipo eccitativo, passibile di mutazione in scoramento e insofferenza in relazione a esiti costantemente negativi, ma agente da stimolo immediato alla creazione di ipotesi più realistiche.

Per quanto focale, il ruolo del fruitore non prescinde, tuttavia, dai *qualia* intrinseci del fenomeno, legittimamente analizzati da un punto di vista quasi esclusivamente musicale; sebbene una certa superficialità – invero ampiamente giustificata – riguardante i caratteri più squisitamente fisici del materiale sonoro non fatichi a emergere, rimane molto apprezzabile la pur transitoria inclusione di termini di confronto con tradizioni non-occidentali, particolarmente evidenti nel paragrafo "*Tonality and culture*" (pp. 168-172), interno al capitolo 9, e nel paragrafo "*Context cueing*" (pp. 204-206) contenuto nel capitolo 11.

Ivi, e sempre in termini propriamente tecnico-musicali, aspettative descritte nei capitoli 9-12 legate a tonalità, scale, intervalli, schemi, stili, temi, motivi, sequenze e soluzioni ritmiche e melodiche, dinamica e timbro pongono le cinque fasi-perno della teoria in mutuo concorso operativo, intraducibile in un'espressione più efficace di "gioco emotivo".

A fondo di questo nucleo analitico, il lavoro si dirama in tre potenziali direttrici, due esplicite e una derivabile: (1) le analisi predispongono – coerentemente con le intenzioni dell'autore – un autentico strumentario per musicisti, ricercatori e semplici ascoltatori, la cui efficacia è, tuttavia, finalizzata soprattutto a uno studio più ampio e approfondito delle variabili chiamate in causa, affatto all'adozione sistematica di "tattiche" passibili di banalizzazione, derivante dalla (2) dimostrazione dell'assoluta dinamicità della materia. Contesti e abitudini d'ascolto costituiscono cer-

tamente un fattore decisivo, ma proprio i sistemi di Reazione e Valutazione (*Appraisal*) mostrano conservare i tratti di un'adattabilità evolutiva il cui compito pare lontano dall'esaurirsi.

La terza direttrice prende le mosse dal capitolo 16, ovvero dalla mirabile tracciatura dei profili di tre mentori del "fallimento programmato delle altrui aspettative" quali Wagner, Schönberg e Stravinskij. Nel mostrare gli *escamotage* con i quali i tre maestri hanno trascinato generazioni di ascoltatori ed esecutori nelle più escheriane fra le architetture emotive, Huron compie un'operazione nobilissima: dispiegare, pur muovendo da intenti dichiaratamente psicologici, tutto il potenziale esteticamente significativo di quest'opera, non già in ottica argomentativa del sublime, ma intesa proprio quale apertura al costante commercio tra organismo e mondi. Un'apertura di stampo assolutamente contemporaneo in grado di non espungere storia, memoria e complessità dal paradigma della ricerca, bensì attingervi con una coscienza non propriamente comune fra gli autori che con questo tema si sono misurati.

Indice: Preface. Acknowledgments. 1. Introduction; 2. Surprise; 3. Measuring musical expectation; 4. Auditory learning; 5. Statistical properties of music; 6. Heuristic listening; 7. Mental representation of expectation (I); 8. Prediction effect; 9. Tonality; 10. Expectation in time; 11. Genres, schemas, and firewalls; 12. Mental representation of expectation (II); 13. Creating predictability; 14. Creating surprise; 15. Creating tension; 16. Expecting the unexpected; 17. A sense of future.

David Huron è professore di musica e direttore del Laboratorio di Musicologia Cognitiva e Sistemica presso la Scuola di Musica della Ohio State University (U.S.A.), nonché affiliato con il centro di Scienze Cognitive della stessa università. *Sweet anticipation: music and the psychology of expectation* ha ricevuto nel 2007 il "Wallace Berry Award" da parte della "Society for Music Theory".

Vincenzo Zingaro

Reports

***Quand les images viennent au monde: Dynamis de l'image III*, 4-5 giugno 2015, Musée du Jeu de Paume, Parigi.**

Il colloquio internazionale *Quand les images viennent au monde: Dynamis de l'image III*, tenutosi il 4 e il 5 giugno 2015 presso il museo Jeu de Paume di Parigi, è l'ultimo incontro di un progetto interdisciplinare organizzato dagli studiosi Emmanuel Alloa (Università di S. Gallo) e Chiara Capelletto (Università degli Studi di Milano) su iniziativa del Collège d'études mondiales de la Fondation Maison des sciences de l'homme, con il patrocinio della fondazione Gerda Henkel Stiftung di Düsseldorf. Queste giornate di studio sono state la prova che, seppur l'interesse per l'analisi della nozione d'immagine nasca nel campo della storia dell'arte, non si esaurisce in una riflessione esclusivamente metodologica e filosofica che la riguarderebbe. Infatti, il dibattito ha confermato, da un lato, l'esigenza di pensare l'immagine come oggetto di studio transdisciplinare e dall'altro, la necessità di un'interrogazione epistemologica animata dalla consapevolezza del ruolo assunto dal visuale nella nostra contemporaneità.

Il convegno si è dunque sviluppato a partire da tale premessa, oramai consolidatasi da una ventina d'anni e che riconosce un cambiamento di prospettiva nell'indagine scientifica riassumibile nella cosiddetta *ikonische Wende* (G. Boehm, 1994) della tradizione della *Bildwissenschaft* tedesca o, in quella anglofona, nell'espressione *pictorial turn* (W.J.T. Mitchell, 1992). Innegabile sembra quindi l'attualità di un discorso che vuole interrogarsi sul ruolo e il potere performativo dell'artefatto-immagine all'interno della civiltà delle immagini (M. Heidegger, 1938), che si distingue per una proliferazione del visuale che coinvolge globalmente tutte le culture. In questo senso, è emerso come il tema dell'immagine non sia esclusivo dell'Occidente ma abbia, oltre a un senso interdisciplinare, un valore transculturale. Inoltre, il convegno ha messo a fuoco come tale nozione venga pensata in maniera analoga in molte civiltà, seppur distanti spazialmente e temporalmente tra loro. Lungi dall'essere definita come semplice riproduzione mimetica della realtà, l'idea di rappresentazione indica un'entità in continuo processo e metamorfosi, dotata di forza iconica.

Già le prime relazioni presentate al convegno hanno suggerito come questa idea di rappresentazione sia erede sia della tradizione warburghiana, che pensa l'immagine come forma vivente (*Pathosformel*) in grado di avere un potere performativo su chi la osserva, sia di quella benjaminiana, con riferimento alla nozione d'immagine dialettica (*Denkbild*), forma virtuale in grado di attualizzarsi in epoche storiche differenti. Eppure, le radici di questa visione sono risultate molto più antiche della loro presunta origine otto-novecentesca. È emerso, infatti, come nell'interpretazione tradizionale del pensiero antico occidentale abbia prevalso una certa iconofobia, seppur la filosofia antica riconoscesse la forza dinamica dell'immagine. L'intervento della filosofa Marie-José Mondzain (EHESS) – *L'image: puissance de la zone* – animato da una riflessione

archeologica volta a sfatare una certa ideologia della *mimesis* platonica, ha voluto proprio porre in discussione un determinato approccio metafisico al pensiero platonico. La studiosa ha proposto un'innovativa lettura della rappresentazione, che lei stessa ha definito come una teoria *queer* dell'immagine, dove la nozione di rappresentazione si identifica con l'idea di zona o matrice, estranea a ogni distinzione gerarchica o di genere. La sua analisi ha considerato il termine *icona* come verbo (precisamente come participio presente) e non come sostantivo, facendogli perdere la valenza ontologica che tradizionalmente ha, e facendogli invece acquisire un senso temporale che contraddistingue le forme verbali. In altre parole, l'immagine sarebbe un concetto da associare all'idea di processo, una forma in continuo sviluppo che ricorda molto la concezione dell'immagine dialettica di Walter Benjamin come lei stessa ha fatto notare.

Anche la cultura cinese, come ha dimostrato l'analisi offerta da François Julienne (Collège d'études mondiales) – *Image phénomène ou «la grande image n'a pas de forme»* – non è estranea alla identificazione dell'immagine con la nozione di matrice, pensata nei termini di zona generativa. Il contributo del sinologo, in linea con lo spirito del convegno, ha reso evidente come vi sia una forte affinità concettuale tra l'idea orientale d'immagine e l'interpretazione che l'Occidente ne dà. Evitando ogni superfluo comparativismo culturale, lo studioso francese ha mostrato come anche nel pensiero cinese la rappresentazione sia pensata nei termini di una forza dinamica: una configurazione continuamente all'opera, un processo che non giunge mai a una completa attualizzazione. Si potrebbe allora affermare, com'è emerso nell'intervento di apertura di G. Didi-Huberman (EHESS) – *Une dynamique des (images) fluides* –, che sia superfluo interrogarsi sull'origine storica della forma, se l'immagine viene pensata come un processo dinamico: la rappresentazione – come quella esemplificativa della ninfa –, in senso warburghiano, è sempre un'immagine migrante.

L'intervento della studiosa Linda Báez-Rubi (Warburg Institute) – *Travelling Images: Moving Ideas between Continents* – ha documentato come perfino nella tradizione messicana l'idea d'immagine possa essere intesa con la stessa valenza dinamica che sia la storia occidentale sia quella cinese le riconoscono. Attraverso l'esempio della rappresentazione della divinità *Ixiptla*, divinità dei popoli indigeni messicani, la studiosa ha mostrato come questa figura sacra possa essere letta adoperando la nozione di *Pathosformel* warburghiana. Infatti, la sua analisi ha mostrato come la valenza iconica, presente nell'immagine mitologica, sia sopravvissuta nella rappresentazione della Madonna di Guadalupe diventata poi l'icona dei patrioti messicani e rimanendo, ancora oggi, il simbolo della nazionalità messicana.

L'intervento di Hans Belting (Karlsruhe) – *Face and Mask. An Exchange of Iconic Power* – ha mostrato quale sia l'approccio antropologico allo studio della nozione d'immagine, confermando la valenza interdisciplinare della discussione. Lo storico dell'arte tedesco ha cercato di problematizzare l'apparente dicotomia tra viso e maschera, rivelando come il loro rapporto sia, in realtà, ironico. Infatti, da un lato il viso, seppur appaia come una presenza immediata – attraverso la voce, lo sguardo e la mimica gestuale – è sempre già un'espressione codificata: la faccia è allora una maschera perché sempre contraddistinta da una fisiognomica culturalmente determinata. Dall'altro lato, la maschera non è affatto qualcosa di fittizio, ma primo *medium* che permette

l'espressione umana, sempre già codificata storicamente. Non solo: i commenti successivi al suo contributo hanno segnalato come l'approccio antropologico ponga in analogia la nozione d'immagine con quella di corporeità, chiarendo la valenza performativa della rappresentazione. Infatti, come ha poi confermato la storica dell'arte Monica Juneja (Universität Heidelberg) attraverso uno studio della raffigurazione della danza della divinità induista *Krishna*, le immagini non sono mai oggetti esclusivamente figurativi ma forze dinamiche, dotate di un potere iconico. Nel suo contributo, – *The Gestalt of Feeling. Recuperating the Dynamis of the Image in Northern India* – la studiosa ha introdotto la nozione di simulazione incarnata (*embodied simulation*), mutuata dalle neuroscienze, per spiegare come l'esperienza visuale non sia mera contemplazione ma un momento nel quale l'osservatore ha un'interazione fisica con l'oggetto-immagine perché entità vivente in grado di esercitare un determinato potere iconico su chi le osserva. La nozione d'immagine incarnata (*iconic embodiment*) è un'ulteriore nozione neuroscientifica emersa nel dibattito e centrale nell'intervento della filosofa statunitense Susan Buck-Morrs (Cornell University). Per spiegare la valenza performativa tuttora indiscutibile delle immagini, la studiosa ha formulato l'ipotesi di un investimento collettivo iconico nelle rappresentazioni. Originatosi nella tradizione cristiana con la figura di Cristo e della Vergine, perpetuatosi nella tradizione politica moderna con la figura del Leviatano, l'investimento collettivo iconico sopravvive nelle immagini mediatiche. La studiosa ha sottolineato la valenza politica esercitata oggi dai mezzi di comunicazione: analogamente alla chiesa in epoca bizantina, o al sovrano assoluto in epoca moderna, i *media* d'informazione di massa determinano quali verità debbano essere viste, e quindi credute, attraverso le immagini. In questo senso, l'intervento di Buck-Morrs ha aggiunto un ulteriore tassello nel complesso panorama che lo studio della rappresentazione comporta. Infatti, ha mostrato come il terreno del visibile, seppur apparentemente estraneo a connotazioni politiche, non possa essere confinato alla sola dimensione estetica. In questo senso, la filosofa ha introdotto l'idea di *visible empire* che coinciderebbe con una nuova forma di colonizzazione occidentale e che si eserciterebbe sullo sguardo globale attraverso il potere dei *media*. Una valenza messa in luce anche dall'intervento di Mondzain, che ha ricordato come la rappresentazione sia stata usata come dispositivo politico dal pensiero protocristiano per giustificare regimi gerarchici ontologici ed epistemici, volti a screditare la materia a favore della forma, la *doxa* a favore dell'*episteme*, il visibile a favore dell'invisibile, il genere femminile a favore del maschile.

L'ultimo e rilevante intervento, di J.W. Thomas Mitchell (University of Chicago), considerato il padre dei *cultural visual studies*, ha avuto come oggetto la metodologia degli studi sul visuale. Attraverso un *excursus* cinematografico, è stata proposta un'analogia tra il lavoro del detective e il metodo dello storico dell'arte, quest'ultimo assunto come metonimia del ruolo dell'umanista. Richiamandosi al modello di conoscenza congetturale, presente nella riflessione dello storico italiano Carlo Ginzburg, Mitchell ha suggerito un *modus operandi* che, attraverso l'uso di tracce e prove, permetta di ricostruire l'oggetto d'indagine, analogamente a quanto suggerito dallo studioso nel celebre *The last dinosaur book* (1995), in cui ricorda come, seppur nessuno abbia mai visto un dinosauro, ciascuno di noi abbia un'immagine di questi rettili primitivi. Un commento dissonante è venuto da Didi-Huberman, che ha criticato il valore del metodo investigativo ritenendolo inad-

guato per una valida fondazione epistemologica delle scienze interessate alla rappresentazione. Proprio quest'ultima divergenza di vedute critiche ha reso evidente come il dibattito sullo statuto dell'immagine e i metodi dell'indagine che la vedono protagonista sia tutt'ora florido e lontano da definizioni univoche. Il convegno è stato una valida occasione per fotografare un "momento" di un dibattito millenario che affascina da sempre il pensiero, non solo in Occidente.

Bibliografia d'approfondimento:

- Alloa E. (2010), *Penser l'image*, Dijon, Les presses du réel.
- Alloa E. (2015), *Penser l'image 2. Anthropologies du visuel*, Dijon, Les presses du réel.
- Belting H. (2013), *Antropologia delle immagini*, Roma, Carrocci.
- Belting H. (2014), *Facce: una storia del volto*, Roma, Carrocci.
- Boehm G. (1994), *Was ist ein Bild?*, München, Paperback.
- Boehm G. (2009), *La svolta iconica*, Roma, Meltemi.
- Bredenkamp H. (2015), *Immagini che ci guardano*, Milano, Cortina.
- Buck-Morss S. (2000), *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge, MIT press.
- Buck-Morss S. (2009), *Hegel, Haiti and Universal History Pittsburgh*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- Didi-Huberman G. (2006), *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Didi-Huberman G. (2007), *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Didi-Huberman G. (2013), *Ninfa moderna: saggio sul drappeggio caduto*, Milano, Abscondita.
- Freedberg D. (2009), *Il potere delle immagini*, Torino, Einaudi.
- Ginzburg C. (1986), *Miti, emblemi, spie*, Torino, Einaudi.
- Julienne F. (2004), *La grande immagine non ha forma: pittura e filosofia tra Cina antica ed Europa contemporanea*, Costabissara, Colla.
- Mitchell W.J.T. (1994), *Picture theory*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- Mitchell W.J.T. (1998), *The Last Dinosaur Book: The Life and Times of a Cultural Icon*, Chicago, University of Chicago Press.
- Mitchell W.J.T. (2009), *Pictorial turn: saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti.
- Mondzain M.J. (2006), *Immagine, icona, economia: le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo*, Milano, Jaka Book.
- Mondzain M.J. (2007), *Homo Spectator*, Paris, Bayard.
- Pinotti A., Somaini A. (2009), *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina.

Sonia Rezzonico