

## Reviews & Reports

### *Books*

**Sigrid Weigel**, *Grammatologie der Bilder* [Alice Barale, p.] • **Jerrold Levinson**, *Musical Concerns. Essays in Philosophy of* [Filippo Focosi, p.] • **Luigi Azzariti-Fumaroli**, *Passaggio al vuoto. Saggio su Walter Benjamin* [Marina Montanelli] • **Monique Roelofs**, *The Cultural Promise of the Aesthetic* [Mariagrazia Portera, p.]

### *Congress Reports*

**Forme dell'inferenza e logiche della prassi nell'esperienza musicale**, 12-13 novembre 2015, Aula Magna di Villa Cola, Macerata [Nicola Di Stefano, p.]

Books

**Sigrid Weigel, *Grammatologie der Bilder*, Suhrkamp, Berlin 2015, 487 pp.**

In her most recent book *Grammatologie der Bilder* (*Grammatology of images*) Sigrid Weigel – former director of the Zentrum für Literatur- und Kulturforschung in Berlin (ZfL) from 1999 to 2015 – addresses the much debated question of images from a very peculiar point of view. Just because we seem to live in a completely visual world, it is necessary – this is Weigel’s starting point – to investigate what is not visible. Weigel talks about the a-visible. She means with that «a large sphere of... phenomena» that take place beyond or before the sphere of what we can see. If the reader thinks at this point of trembling tables and spiritist sessions, he can be reassured. The a-visible phenomena Weigel refers to – we’ll see them in more detail in a while – belong mostly to our common life. Let’s try to understand more precisely what that means.

All what precedes the image has to be conceived, according to Weigel (chap. 1-2), in terms of *trace*. Not in the sense of something that has been left over – this is the “classical” idea of trace, to which also Carlo Ginzburg’s “paradigma indiziario” for example belongs – but rather as something that comes *before*. Weigel starts here from a statement by Jacques Derrida, who writes in his *Grammatologie* that we must think the trace «before the entity» («il faut penser la trace avant l’étant», *Grammatologie*, p. 82). The aim of the *Grammatologie der Bilder* is to apply this purpose to the sphere of images. That means to think the image as something that comes after – the *Nachträglichkeit* of image, to use a term of Freud, an author to which Derrida explicitly refers. And it also means to investigate how the trace transforms into the image: the moment of the *Bildgebung*.

In order to do that, it is necessary – this is a point Weigel shares with the current *Bildwissenschaft* – to cross the borders between disciplines: from the images of the history of art up to those of other fields, such as ethnology, politics, philology and – particularly important in *Grammatologie der Bilder*, as we shall see – religion and science. Weigel refers explicitly, in the *Introduction* of her book, to one of the main authors who have open the way to this kind of interdisciplinary attempt: Aby Warburg, on whom she has worked for many years.

But let’s see first of all what are these «traces» that are here at stake. They are basically of two types. The first type concerns a sphere of physiological phenomena that take place «before the surface». Like all sorts of emotions and still undetermined memories that find expression on our face (chap. 3). And also some specific kinds of emotions like mourning, which can find expression in tears (chap. 5), or mockery, which is at the origin of caricatures (chap. 7). In all these cases, Weigel investigates how these «living traces» are brought together and fixed up into a well-determined image. For face, for example, she reconstructs the attempts that science has done for centuries – from the first physiognomic representations until the most recent exchange between empirical psychology and new brain imaging techniques – to decode its movements and expressions.

At this point, the author makes a comparison that could seem quite strange at a first sight, but is very important for the whole of the book. Something remains in these physiognomic attempts, she states, of the motif of the *vera icon*: the representation of the emergence of Christ's real face from the «living traces» he left on the veil that a woman (Veronica) offered to him on his way to Golgotha. For Weigel – who establishes here a strict dialogue with both Hans Belting and Georges Didi-Huberman – this question of the *vera icon* is absolutely central for a grammatology of images, because it shows the genesis of image from the imprint (*Abdruck*). From something that is not yet figuration, but rather a *vestigium*: the sign of a passage.

We understand, this way, the importance Weigel attaches to «indexical images» (chap. 4). Her starting point here is the definition of «index» that we can find in the writings of Ch. S. Peirce. An «index», for Peirce, is something that is «physically connected» to what it shows. But what does being «physically connected» mean? It means – Peirce explains further – that it has been «really affected» by it. A question is raised, that way, which goes much beyond the sphere of “signs” – if we intend them, according to Weigel, in a restricted sense (from Saussure on), as a *conventional* relation between signifier and meaning – Peirce theory has been usually associated with. The «affection» Peirce talks about can be, in fact, of different types and involve different kinds of «fascinating phenomena» – such as, in the sphere of images, imprints and masks, reflections and shades, and the use that has been made of them in photos and films. But the most interesting, for Weigel, are the indexical images that result from what she calls «dissimilar traces». Traces of objects that got lost and can not have a “real image”. Images of this type – such as the “vera icon”, but also the images of archaeology and the most difficult and unaccomplished pictures of the historical memory – precede art, they are rather a «testimony from another place».

The second type of traces that are examined in Weigel's book has to do not with material and physiological phenomena any more, but rather with immaterial representations. It is the case, for example, of the idea of monarchy (in chap. 6, on the *effigies*), or of the notion of a transcendental essence, as it is represented in angels (chap. 9). Angels actually build the central case for those kinds of images whose trace is missing, in the sense that it hasn't any material existence. The main interlocutor here, then, is not any more science – as it was for the first type of traces – but religion. Angels represent, in *Grammatologie der Bilder*, the lack from which images arise. And this lack has a central scene in Weigel's book, which goes back, once more, to our Christian roots. That is the empty grave of Christ, by which angels stay, in the scenes of Resurrection. From the lack of Christ's body – this is Weigel's thesis, that resumes and transforms Hegel's meditation – arose an «infinite und insatiable desire for images».

But what is the connection between the two types of traces? A first answer can already be found in the *Introduction* of the book (and is developed further in chap. 8). Both science and religion try to make visible something that is not visible. In doing that, science always holds a part of that mythical-magical aura that characterizes the symbols of religion. This is a fundamental question the ZfL has worked on for many years: how much of ritual and of religious procedure remains also inside our “secularized” knowledge? There is an extraordinary drawing Weigel refers to in her book that highlights this problem very well. It is a drawing by Peirce that represents a

labyrinth – *the* labyrinth – and in the middle a figure that seems to be the Mynothaur, but if we look better we see that it is... Peirce's dog.

The second answer to this question of the connection between the two orders of traces can be found in the last chapter of the book (chap. 10), which is dedicated to an author who is – Weigel states – mostly absent from the context of the present *Bildwissenschaft*, Walter Benjamin. In fact, the «image» we can find in Benjamin's theory of knowledge is not a "real" image, even if stems indeed – as Weigel has also reconstructed in her book *Walter Benjamin: die Kreatur, das Heilige, die Bilder* (2008; eng. tr. 2013, it. tr. 2014) – from a long confrontation with pictures and art. For its ephemeral character, in fact – its «flashing» in a «moment» that is also the moment in which it runs away – Benjamin's dialectic image is closer, according to Weigel, to the idea of trace, rather than to that of image. In Benjamin's «true image of the past» the author actually sees the coming together of the two orders of traces she has been dealing with: the «living traces» that have to be assembled into an image and the ephemeral-incorporeal traces which lead to the dissolution of the image self. Benjamin's image can not last: this is a problem, Weigel states, that hasn't any real solution. What remains, in order to face it, is a «bond of hope and expectation (*Band der Hoffnung und der Erwartung*)» that connects the different generations.

But is Benjamin's «flashing» image – this is a question I would like to raise to the author – really a trace? Or does this limit-image perhaps indicate a possibility – the possibility of a dynamic exchange between image and trace – that is inner to the image self? If so, the moment in which it runs away could be conceived less as a definitive loss (the empty grave), that opens the way to an indefinite *Erwartung*, than as the necessity, for us, of letting it go, to seize it, again, in another way. A kind of rhythm, which is of course not easy to keep: the most of the times our face turns out to be that of Peirce's Epistemy (chap. 2):

[http://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:48431152\\$5i](http://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:48431152$5i).

Table of contents:

1. Für eine Grammatologie der Bilder – Einführung 2. Die Spur und die Wiederaufwertung der Linie 3. Gesichter – Zwischen Spur und Bild, Codierung und Vermessung 4. Indexikalische Bilder – Spur, Ähnlichkeit und Codierung 5. Tränen – Bildkarriere und Kulturgeschichte eines Zeichens 6. *Effigies* – Double, Repräsentation und die supplementäre Ökonomie des Ebenbildes 7. Infame Bilder – Entstellungen der Physiognomie und die zwei Körper der Karikatur 8. Kultbilder – Bilderstreit, Bildbegehren und die Dialektik der Säkularisierung 9. Engel – Reflexionsbilder des In-Erscheinung-Tretens im Austausch zwischen Religion, Kunst und Wissenschaft 10. Der Blitz der Erkenntnis – Malerei und Photographie als Palimpsest von Benjamins Bilddenken

Sigrid Weigel is Emeritus Professor of German Literatur at the Technischen Universität Berlin. She has been the Director of the Zentrum für Literatur- und Kulturforschung in Berlin from 1999 to 2015.

Alice Barale

**Jerrold Levinson, *Musical Concerns. Essays in Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford 2015, 173 pp.**

Music has always been at the core of Jerrold Levinson's thoughts about art. Indeed, his three previous anthologies – *Music, Art and Metaphysics*, *The Pleasures of Aesthetics*, and *Contemplating Art* – contain a substantial number of essays on philosophy of music, and he also devoted his up to now only monographic book to the issue of musical understanding (*Music in the Moment*). So, it's no surprise that his newest book is a collection of essays written between 2006 and 2014 (with one exception) where he further extends the boundaries of his philosophy of music. Thus, while expressivity and ontology are still in the background of Levinson's musical thinking, appreciative and normative matters here receive special attention, while at the same time, classical instrumental music loses its predominance over jazz and pop songs as the chief *loci* of the theories deployed.

In the first essay Levinson explores the relation between philosophy and music, which, apart from sometimes serving as mutual sources of inspiration, display a more substantial affinity in that they both involve internal coherence as the most fundamental means to reach their respective goals. However, insofar as a musical composition doesn't claim to truth but at best creates its own (usually emotionally-tinged) truth, the unity and completeness through which it unfolds and connects notes, chords and melodic/rhythmic motives must be «intuitively felt» rather than logically inferred: and this reflects a fundamental difference between, more generally, art and science. Chapters 2 and 3 are devoted to the topic of musical appreciation, which – according to Levinson – qualifies itself as aesthetic insofar as it involves the appreciation of the formal (i.e. melodic, rhythmic and harmonic) and expressive aspects of music as fused with one another, mainly on the small scale. Such a view, which Levinson calls «Concatenationism» (as opposed to Peter Kivy's «Architectonicism»), in fact argues that at the core of the comprehension of a piece of music lies the apprehension of its «moment-to-moment cogency», while at the same time not denying that large-scale relational features, such as unity or dramatic content, might be rewarding as well, especially with respect to Western classical music. In Ch. 4 Levinson revisits his view on the ontological status of musical works – which in one of his earliest essays (“What a Musical Work Is”) he defined as «impure indicated structures» – and further clarifies the somewhat murky concept of «artistic indication».

Although beauty is not among the key concepts in Levinson's aesthetics, he makes some very interesting remarks about musical beauty in Ch. 5. He introduces the issue by distinguishing narrowly (i.e. unequivocally) beautiful music from broadly (i.e. valuable as a whole) beautiful music, and he identifies the former with features such as «sweetness, harmoniousness, fluidity, tenderness». On a more specific level, narrowly beautiful music is assumed to typically involve moderate tempo, symmetrical phrasing, major mode, and a certain «degree of novelty or unexpectedness in the music's evolution», which in turn give rise to an equally moderate, i.e. comforting and gently seducing, pleasure. Plausible as it is, Levinson's account of narrowly beautiful music nonetheless strikes me as still too narrow, and dangerously akin to the notion of gracefulness. Indeed,

most of the features marking musical beauty – most notably, harmoniousness and novelty – seem to be compatible with those traits which, according to Levinson, should count against its emergence. Structural features such as dissonance or rhythmic irregularity, if purposely developed and coherently integrated, as well as negatively-toned emotions such as anguish or shame, if properly expressed or (as Levinson will later say) «mirrored exquisitely» in music – for a detailed analysis of the various musical directions that the emotion of shame might take, see Ch. 7 – can both lead to a higher order of unity and individuality, i.e. of beauty. If so conceived, musical beauty, in its normative side, would approximate to the aesthetic/hedonic value that a musical composition possesses due to its «indissoluble union of form and content, something marvelous in its unparaphrasability», and to which Levinson assigns the first rank among the different values that music performs (Levinson offers an exhaustive taxonomy of the variety of musical values in Ch. 6). This may sound more Scrutonian than Levinsonian, but we should remind ourselves of what Levinson, here and elsewhere, says about the aesthetic pleasure we might take even in listening to the most outrageous and challenging contemporary music and in perceptually-imaginatively following its formal and expressive evolution and fittingness.

Surprisingly enough, Levinson hadn't yet written extensively on jazz and popular music. Nevertheless, he has filled this gap in the last decade with a number of essays which here occupy Chapters 8 to 11, where he deals with issues regarding the nature of jazz (vocal and instrumental) interpretation and improvisation, the ontology of instrumentation, the expressive specificity of jazz, the moral value of songs, and other related questions. Instead of summarizing the content of these (theoretically dense and full of musical case-studies) essays, I prefer to highlight some of most valuable insights he offers on these topics. One is the notion (already encountered in the first three essays of the book) of cogency, which is fundamental in many ways. Indeed, Levinson maintains that «cogency of succession» – the ability of the musician/improviser to manage the melodic/harmonic/rhythmic transitions which flow spontaneously from his hands or mouth so that they sound convincing, even «inevitable», while retaining some of their original unpredictability – is at the core of the expressive and story-telling qualities of good improvised music. I would add, though, that the same is true also of written (classical or contemporary) music, insofar as the composer strives not only to create coherent successions of notes/phrases, but also to imbue them (to a certain extent) with the impression of spontaneity. Moreover, another cogency-related quality, namely «concision or compression» – that «economy of means» that allows the listener to get to the expressive heart of a musical composition and to feel the «justness or rightness of what is expressed» – is among those features which provide a musical composition with «ethical quality» and «character-building force», the latter grounding what Levinson has previously labeled «music's self-affirmation value».

Equally remarkable is Levinson's venturing into the recognition of a specific jazz expressiveness, on which jazz theorists seldom focused their attention. Levinson suggests that what jazz is mostly suitable to express are emotions of the «outgoing/joyous/liberating/energizing» kind, due to the fact that *all* instances of jazz, albeit in different degree, exhibit some of the features which combine to create a «perceptually salient jazz *Gestalt*» – the most central of them are improvisa-

tion, a pronounced forward motion usually labeled “swing” or “groove”, the prevalence of relaxing moods, and the recurring modal use of major keys («jazz is rarely in a minor key») – which all conduce to the expression of such «high-energy positive emotions». For the same reasons – mainly for its lack of that «alternation of tension-making and relaxation-making episodes» which yields conflict or drama and which composers belonging to the classical/contemporary genre typically and variously employ – jazz is held to not be able to express intense negative emotions such as pain, grief, anxiety, and the like; thus, «even the saddest songs from the repertoire of vocal standards ... do not sound as sad, as wrenching, as heartbreaking ... in virtue of being “jazzified”». In addition to being well-grounded from both the theoretical and musicological point of view, Levinson’s account of jazz’s distinctive expressiveness sounds good to his ears – since he relies also on personal listening experiences – as well as, I would argue, to the ears of the vast majority of listeners (myself included). Nonetheless, I suspect that many jazz aficionados wouldn’t be willing to accept it, since it admittedly implies the relative narrowness and predictability of the expressive range of jazz, if compared with that of classical music. But a genre’s limits — and this is another lesson we might take from Levinson, who convincingly accounts for the existence of differences between musical genres, whose legitimacy is nowadays often questioned – can turn into its strength, if they are conceived as peculiarities instead of mere deficiencies: think of how marvelously certain popular songs, more than instrumental jazz, classical or avant-garde music, deal with «the thrill and exhilaration of love» or with «the ache and desperation of its loss or absence».

The final chapter of the volume is a welcome re-issue of an essay co-written by Levinson with Philip Alperson and originally published in 1991, which, by offering fourteen relational and experience-based criteria distinctive of temporal art-forms and by analyzing their different modes of occurrence, has quickly established itself as a landmark for all the subsequent discussions on the ontology of temporal arts.

In conclusion, I’d like to return to the first essay of the book, where Levinson tentatively argues for the existence of a «music of philosophy», to the extent that each philosopher exhibits a «distinctive sound, melody, rhythm», which emerges from how he/she develops his/her lines of reasoning and builds his/her theoretical system. Assuming the validity of that notion, how might we, in this light, describe in musical terms Levinson’s aesthetic thought? In a previous paper of mine I suggested that his philosophical style has the formal clarity and affirmative force that characterize many of Aaron Copland’s compositions. I cannot but confirm here such traits, highly valuable both musically and philosophically, to which I would add a touch of Gershwinian irony that I’m sure Levinson, at least as the accomplished jazz singer he also is, would be willing to acknowledge.

Table of Contents: Introduction. 1. Philosophy and Music; 2. The Aesthetic Appreciation of Music; 3. Concatenationism, Architectonicism, and the Appreciation of Music; 4. Indication, Abstraction, and Individuation; 5. Musical Beauty; 6. Values of Music; 7. Shame in General and Shame in Music; 8. Jazz Vocal Interpretation: A Philosophical Analysis; 9. Popular Song as Moral Microcosm:

Life Lessons from Jazz Standards; 10. The Expressive Specificity of Jazz; 11. Instrumentation and Improvisation; 12. What Is a Temporal Art?

Jerrold Levinson is Distinguished University Professor of Philosophy at the University of Maryland. His main philosophical interest is aesthetics, with secondary interests in metaphysics, ethics, and philosophy of mind. He has written extensively on the definition of art, expression in music, emotional response to art, the nature of literary interpretation, and the ontology of artworks. Levinson is Past President of the American Society for Aesthetics, 2001-2003, was editor of the *Oxford Handbook of Aesthetics* (Oxford UP, 2003), and was an invited fellow of the Society for the Humanities at Cornell University in September 2007. During academic year 2010-2011 Levinson held an International Francqui Chair in the Institute of Philosophy of the Katholieke Universiteit Leuven (Belgium), and in 2010 he was awarded the International Prize of the Società Italiana d'Estetica.

Filippo Focosi

**Luigi Azzariti-Fumaroli, *Passaggio al vuoto. Saggio su Walter Benjamin, Quodlibet, Macerata 2015, 218 pp.***

È senza dubbio l'esito di un gesto interpretativo ambizioso l'ultimo lavoro di Luigi Azzariti-Fumaroli dedicato a Walter Benjamin ed edito da Quodlibet ormai un anno fa. Il tentativo fondamentale che guida il volume, infatti, è quello di tracciare le linee di una possibile e inedita ricostruzione della speculazione benjaminiana a partire da un'*epoché* di «matrice fenomenologica»: il movimento proprio di una *kenosi* innerverebbe in maniera essenziale il pensiero e l'opera dell'autore berlinese. Svuotamento e dissoluzione, questo quel che resta tra le *parentesi* della *riduzione* operata da Azzariti-Fumaroli, nel pieno, però, di una consapevolezza: la paradossalità di questo stesso gesto che, mentre riduce, fa esperienza dell'inafferrabilità – quindi dell'irriducibilità a una fisionomia determinata – dell'*opus* come della figura di Benjamin.

Il percorso teso a individuare tale movimento *kenotico* si articola in quattro densi capitoli, ognuno dei quali non si esime mai dal confronto attento con la letteratura critica benjaminiana e non. Il primo capitolo presenta il paradosso: facendo proprio il «metodo fisiognomico» di Benjamin, prova a schizzare e ad afferrare una possibile *fisiognomica di Walter Benjamin*. Con un solo risultato: sgretolamento, «consunzione» di ogni profilo dai confini stabili e definiti, di ogni totalità rappresentativa. La «vaporizzazione» di qualunque possibile ritratto dell'uomo-Benjamin fa da controcanto alla «vaporizzazione del soggetto» della tradizione di pensiero occidentale a cui si assiste nella sua opera. L'*epoché* esibisce così, secondo una sorta di duplicazione del paradosso, lo «strappo» rispetto alla stessa riflessione fenomenologica, «tanto rispetto allo schematismo trascendentale quanto rispetto al primato della coscienza pura» (p. 11). Strappo che si impone già nella speculazione linguistica giovanile di Benjamin fino ad arrivare al lavoro sul *Dramma barocco tedesco*: è infatti a partire dalla frantumazione del simbolo nell'equivocità allegorica che la



possibilità di qualsiasi «mediazione naturale» tra mondo e parola significativa, tra «apparenza e significato», viene meno, «sino al punto da coinvolgere lo stesso individuo umano, il quale, scoprendo *bloccata* la relazione intenzionale che lo lega chiasmaticamente al mondo, non tarderebbe a riconoscersi “completamente scomparso (*gänzlich verschwunden*)”» (pp. 10-11). Oggetto primario della *kenosi* è dunque il soggetto stesso, che si fa «*impercettibile*», «autoperceettivamente inattingibile» nella sua stessa corporeità (p. 41 e p. 26). Così, nella continua mistificazione operata dall’ambivalenza dei significanti, in cui il sé non può che perdersi, quel che rimane è la «nuda vita»: «il significato, quando ogni elemento vitale ha rivelato la sua eterna ed assoluta caducità, di ciò che *resta vivo* al di là di tutto ciò che è» (pp. 49-50). È, secondo la bella rilettura che di questo celebre concetto benjaminiano ne dà Azzariti-Fumaroli, la «*vita infinita*, [...] che non ammette l’esperienza della propria distruzione, della propria fine. Una vita senza *origo* [...]; una vita che c’è, ma che essendo, non è nulla» (p. 50).

Il secondo capitolo si sposta dal piano della soggettività e della gnoseologia a quello della temporalità, ponendo al centro della propria trattazione uno dei nodi teorici più discussi del pensiero di Benjamin: il concetto di *Jetztzeit*. Come il tempo muore, titolo eloquente con cui si aprono queste pagine, individua già la direzione che lo scavo *kenotico* assume al loro interno: lo *Jetzt* si rivela essere più che l’interruzione della fantasmagoria del tempo storico inteso come *continuum* omogeneo e lineare, la sua vera e propria *consumazione*. Non tanto un «*nunc istantis* che arresta», quanto un «*nunc stans* che non svanisce, [...] “che sta” già da sempre e continuamente nel tempo, in quanto suo simbolo colto nel suo movimento *kenotico*» (p. 70). Il che vuol dire – questa la tesi di Azzariti-Fumaroli – che la *Jetztzeit* non va intesa come semplice «memoria del simbolo», piuttosto come «*svuotamento* del simbolo stesso» (p. 71). Essa coincide con l’istante in cui ogni possibile accadere si esaurisce, in cui «il tempo si frattura e deforma prima di venire a mancare» (p. 82).

Il terzo capitolo propone un approfondimento ulteriore del nesso *Jetztzeit-kenosi* a partire dall’analisi del concetto di «evento messianico», confrontandosi quindi, anche in questo caso, con una delle questioni più dibattute della filosofia di Benjamin: quella del suo rapporto con il messianismo e la teologia. Sviluppando e andando oltre la lettura di Taubes della nozione benjaminiana di redenzione, Azzariti-Fumaroli presenta il «“*double-bind*” fra dimensione messianica e dimensione storica» come un rapporto che «deve essere inteso nella sua irrisolvibilità e irrisoluzione» (p. 105): nel «poter esser possibile in ogni momento» dell’evento messianico traluce «non già il compiersi del tempo storico *nel* tempo messianico, bensì il loro coesistere nei modi di una reciproca neutralizzazione che li lascia apparentemente inalterati proprio mentre ne compie l’estenuazione» (p. 102 e p. 109). In tal senso agli occhi dell’autore appare in primo piano il «nichilismo essenzialmente teologico» di Benjamin (p. 114), là dove «l’evento messianico, *qualora si adempia, non si adempie*». Quest’ultimo, cioè, si configura come «una possibilità sempre attuale, e perciò sempre ineffettuale», come un «inevento interminabile» (p. 124 e p. 130).

Infine, l’ultimo capitolo del saggio – *Kein Ort. Nirgends* – getta uno sguardo conclusivo sull’opera di Benjamin nella sua complessità: le linee tracciate dalla *riduzione kenotica* la consegnano così al lettore non come il *torso* o la «rovina» di se stessa, ma come qualcosa di più, qual-

cosa che «non coincide con ciò che *resta* di una dissoluzione, ma con ciò che si pone sotto il nome stesso di dissoluzione» (p. 150). L'«interminabile inevento» della *Jetztzeit* non può che disporre «già da sempre in un “vuoto”» in cui «alcun riscatto dalla dissoluzione» è previsto o permesso (p. 159 e p. 161).

Siano in chiusura concesse alcune domande, interrogativi che, nonostante il rigore con cui l'argomentazione viene portata avanti, Azzariti-Fumaroli sembra lasciare inevasi: all'interno di un simile movimento *kenotico* – che coinvolge senza eccezione alcuna tutta la riflessione benjaminiana, le sue figure e concetti fondamentali –, che ne è di quell'altra nozione dirimente per la stessa metodologia di Benjamin, in particolare rispetto al problema storico e della temporalità messianico-rivoluzionaria, quale è il *principio costruttivo*? L'*epoché* non rischia di trasformarsi in un gesto puramente riduzionistico, nella misura in cui non c'è spazio, in relazione alle categorie di *kenosi* e di dissoluzione, per una problematizzazione dell'idea di *costruzione dell'oggetto storico*, tanto decisiva soprattutto per la speculazione dell'ultimo Benjamin? Idea centrale, peraltro, per pensare la stessa nozione di *Jetztzeit*. Lo storico materialista è perlopiù assente in queste pagine: eppure le immagini dialettiche giungono sì a emersione attraverso un processo rammemorativo di tipo involontario, ma è *compito* dello storico materialista saperle afferrare per farle diventare oggetto della propria conoscenza, così come è *compito* della «classe oppressa che lotta» – vero «soggetto della storia» per Benjamin – fare di esse il motore della propria prassi politica. E saperle afferrare non significa forse saper cogliere l'urgenza politica di tali immagini, che infatti balzano «nell'attimo di un pericolo» – cos'altro è del resto «l'ora della conoscibilità»? –, pena il continuare a far vincere il «nemico» e, con esso, la catastrofe? Nel «principio del montaggio», nella «costruzione» dei fatti storici, nell'estrapolarli dal *continuum* temporale per *assemblare* sempre nuove *costellazioni critiche*, Benjamin aveva intravisto la possibilità – l'unica – del riscatto: il suo sguardo non si è mai volto al «passare in quanto passare», in quanto «irreversibile» (p. 83), piuttosto al passato in quanto intrinsecamente inconcluso, in attesa di essere compiuto e affrancato. Ed è allo sguardo che coglie questa *richiesta* delle «generazioni che sono state» – richiesta storica e collettiva, mai semplicemente individuale – che si schiude forse, insieme alla *chance* rivoluzionaria, anche la possibilità della felicità.

Indice: I. “Nessuno gli somiglia meno che lui stesso”: fisiognomica di Walter Benjamin: 1. Di carne e di nulla; 2. C'è modo e modo di sparire; 3. Tal ch'in Lui stesso infine l'eternità lo muta; II. Come il tempo muore: 1. Il frinire delle citazioni; 2. In passato il futuro era migliore; 3. Epistrote della catastrofe; III. Accarezzare il messianismo: 1. «Das eschatologische Bureau ist meist geschlossen»; 2. Kafkeria; 3. Nel giorno del giudizio; IV. Kein Ort. Nirgends: 1. Anamorfofi temporali; 2. Teologia senza scopo finale; 3. Exposition du vide.

Luigi Azzariti-Fumaroli è dottore di ricerca in filosofia e titolare del David Baumgardt Fellowship Award del Leo Baeck Institute di New York. È tra l'altro autore de *L'oblio del linguaggio* (Milano 2007); *Alla ricerca della fenomenologia perduta. Husserl e Proust a confronto* (Milano-Udine

2009); *Brice Parain – Impromptu* (Napoli 2010); *Giuseppe e i suoi fratelli: dalla filosofia narrante alla rivelazione* (Napoli 2012).

Marina Montanelli

**Monique Roelofs, *The Cultural Promise of the Aesthetic*, Bloomsbury, London-New York 2014, 271 pp.**

È vero che il bello ci rende più buoni, più saggi? Quanto credito accordare al binomio greco καλὸς καὶ ἀγαθός, quando proprio i greci, a ben vedere, consentivano che la più bella tra tutte – Elena – fosse anche il più nefasto dei casus belli? La bellezza è sempre promessa di armonia, o anche – inevitabilmente – minaccia di emarginazione, discriminazione, isolamento? Questi alcuni degli interrogativi con i quali si misura *The Cultural Promise of the Aesthetic*, recente volume di Monique Roelofs, Associate Professor di Filosofia presso l'Hampshire College, in USA, specializzata nelle questioni di genere e con un interesse marcato per l'estetica, la filosofia politica e i rapporti tra le due.

Con uno spiccato approccio interdisciplinare e dipanando il proprio filo argomentativo attraverso il commento di pagine di Kant, Hume, Shaftesbury, Hutcheson, Adorno, Barthes, della narrativa di Clarice Lispector e delle creazioni artistiche di Fernando Botero, Roelofs mette a fuoco il ruolo fondamentale svolto dalla dimensione estetica nella vita umana. *The aesthetic matters*, non solo o non tanto perché le esperienze estetiche ci arricchiscono, ci danno piacere o ci sconvolgono, mettono in moto sentimenti, emozioni e pensieri in maniera gratificante, ma anche a motivo dei risvolti sociali legati alla dimensione estetica, che questo libro intende – appunto – fare oggetto d'indagine dettagliata.

La nozione di estetico proposta dall'autrice fa capo a tre termini chiave: "address", "relationality", "promising". Con il concetto di "address" Roelofs si riferisce ai molti modi in cui un'opera d'arte – o, più in generale, l'oggetto o l'evento che investiamo esteticamente – si rivolge a noi, suggerendoci e indirizzandoci, in modo implicito o esplicito, verso un certo posizionamento circa gli eventi del mondo. Un poeta che, con il suo componimento, si rivolga direttamente al lettore per mezzo di un'apostrofe o un oggetto che, per via delle sue caratteristiche, induca nel fruitore un certo modo di trattare con esso e di interpretarlo sono due possibili esempi di "address" estetico, a conferma del fatto che, per Roelofs, non c'è neutralità né *disinterest* possibile nell'arte e nell'estetico: sempre essi sollecitano, inducono, indirizzano verso una certa presa di posizione rispetto alla realtà e al mondo.

L'interesse di Roelofs si sofferma in particolare sui casi in cui l'"address" estetico invita a rafforzare o, al contrario, a mettere apertamente in questione condizioni di emarginazione, discriminazione, isolamento tra gruppi sociali. Esiste un nesso saldo, benché non sempre facile a cogliersi, tra estetico, arte e potere, e l'analisi della studiosa indugia sui vari esempi in cui l'elogio del buon gusto estetico si correla – pressoché inevitabilmente – alla stigmatizzazione del "cattivo gusto" degli altri, generalmente minoranze razziali, culturali, sociali, di genere (donne).

Dettagliate analisi di questo punto si trovano in particolare al capitolo 7 del volume, che illustra la nozione di *Racialized Aesthetic Nationalism*, inteso come l'impiego, più o meno esplicito, di narrazioni ed esperienze estetiche al servizio di gerarchie nazionali e razziali.

Connesso all'"address" è l'elemento della "relationality" («modes of address constitute the muscles and joints of aesthetic relationality», p. 177), ulteriore cardine dell'estetico: Roelofs interpreta la vita estetica nei termini di un incessante "gettar ponti" e tessere relazioni tra cose, persone e mondi, laddove le relazioni interpersonali mediano e sono mediate dalle nostre relazioni agli oggetti, inclusi opere d'arte e oggetti investiti esteticamente. In questo senso, dimensione estetica e dimensione socio-politica risultano due facce della medesima medaglia.

È dai modi dell'"address" e dalla "relationality" che prende forma la *promessa* dell'estetico, il "promising" intimamente connaturato alla vita estetica. Qui – nel denso capitolo 8, l'ultimo del volume, intitolato *Aesthetic Promises and Threats* – l'analisi di Roelofs fa leva sulle pagine di Adorno e Lispector, da un lato, e Nietzsche e Arendt, dall'altro. L'autrice scrive: «Promises abound in aesthetic territory. Philosophers, artists, and quotidian agents have infused the aesthetic with promises of cultivation, love, intimacy, friendship, freedom, happiness, virtue, truth, sensory pleasure, understanding, emotional sustenance, perceptual agility, community, empathy, critical consciousness, productive labor, political emancipation, entertainment, humor, human perfection, ineffability, distraction, and survival» (p. 177). Se John Dewey guardava all'esperienza estetica come promessa di perfezionamento culturale e Hume vi ancorava il progresso economico e sociale della nazione, Adorno, come noto, riteneva che l'arte potesse mantenere la sua promessa di felicità solo disattendendola. La scrittrice brasiliana Clarice Lispector, nel suo romanzo *A hora da estrela (L'ora della stella)*, decostruisce punto per punto la promessa di fioritura culturale attribuita all'estetico – l'idea, cioè, che la dimensione estetica rappresenti l'alveo entro cui persone, cose e mondi possono entrare in comunicazione reciproca, e legami collettivi e materiali fiorire rigogliosi –, proponendo la storia dolorosa della giovane Macabéa, il cui isolamento sociale e culturale è riconducibile, almeno parzialmente, a canoni e principi estetici "escludenti". Collocandosi su un piano diverso, Hannah Arendt rivendica la centralità dell'atto del promettere per la stessa costituzione della soggettività umana: attraverso la promessa, chi promette e colui a cui si rivolge la promessa risultano inseriti all'interno di un sistema relazionale che infonde ordine e stabilità all'altrimenti caotica realtà sociale. Che tipo di promessa è dunque – salda o arbitraria, fragile o insidiosa – quella ci viene incontro dall'estetico?

Il nucleo dell'argomentazione di Roelofs converge nella messa in luce dell'ambiguità dell'estetico e delle sue promesse – che possono nascondere *threats*, minacce. L'estetico e le arti, che tendiamo a concepire come umanizzanti, come un contributo essenziale alla fioritura dell'umano, possono attentare insidiosamente proprio a quei valori di umanità, comunità, armonia che essi paiono supportare. C'è una "polivocità" dell'estetico che discende direttamente dalla sua "politicalità": «Quotidian lives exhibit the aesthetic polyvalence – its impulses toward good and evil; its operation of exclusion and inclusion; its dimensions of desire and aversion; its speediness and recalcitrance; its alliance with sustaining types of love as well as with inescapable forms of conflict and antagonism. On a view that considers aesthetic agency and experience

## Reviews & Reports

immanent in webs of relationships and address, an unquenchable ethical and political unruliness underlies the cultural promises and threats the aesthetic holds out to us» (p. 209).

Di contro a certo irenismo contemporaneo, che coglie nelle molteplici dimensioni della vita estetica la chiave per l'emergenza delle più raffinate abilità umane, sul versante etico e sociale, Roelofs invita a uno sguardo disincantato e schietto, che veda nell'estetico e nella sua intima valenza politica ciò che effettivamente c'è, ciò che potrebbe esserci, e non soltanto ciò che vorremmo ci fosse o ne risultasse: promessa e minaccia, potenza di bene e di male, di unità e divisione, riflesso ambiguo e polivoco dell'ambigua e polivoca natura umana.

Indice: Introduction – Cap. 1. the Aesthetic, the Public, and the Promise of Culture – Cap. 2. Whiteness and Blackness as Aesthetic Productions – Cap. 3. The Gendered Aesthetic Detail – Cap. 4. Beauty's Moral, Political, and Economic Labor – Cap. 5. The Aesthetics of Ignorance – Cap. 6. An Aesthetic Confrontation – Cap. 7. Racialized Aesthetic Nationalism – Cap. 8. Aesthetic Promises and Threats – Postscript.

Monique Roelofs è Associate Professor di Filosofia presso l'Hampshire College, in USA. Si occupa di teorie dell'esperienza estetica, studi di genere, teoria della cultura ed è stata editor della special issue di *Contemporary Aesthetics* dedicata a *Aesthetics and Race* (2009).

*Mariagrazia Portera*

Reports

***Forme dell'inferenza e logiche della prassi nell'esperienza musicale, 12-13 novembre 2015, Macerata.***

Il 12 e 13 novembre 2015 si è svolto a Macerata, presso l'Aula Magna di Villa Cola, un workshop dal titolo *Forme dell'inferenza e logiche della prassi nell'esperienza musicale*, organizzato dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Macerata, col supporto dell'Associazione Musicale "Appassionata" di Macerata. L'incontro ha dato rilievo a diversi aspetti della riflessione filosofica sulla musica, sulla composizione e sull'ascolto musicale.

In una fase difficile per la riflessione filosofica sulla musica in Italia, in cui alla scarsa presenza nelle Università corrisponde la poca sensibilità per l'ambito di riflessione, il merito del workshop è stato quello di fare un punto sullo stato attuale della ricerca, prendendo coscienza delle questioni teoriche affacciate negli ultimi anni e della crescente letteratura critica internazionale. Come affermato da Marcello La Matina (Università di Macerata), organizzatore dell'evento, «il suono è oggi pervasivo, inclusivo, esclusivo. Le voci sono non più solo naturali o artificiali, ma anche digitali, virtuali; la pratica stessa dell'ascolto non è più solo cerimonia o rito o salotto, ma in-troiezione auricolare a mezzo di iPhones. E gli spazi nei quali è collocata la musica sono, da una parte, sempre più numerosi, ma dall'altra, sempre meno riconoscibili in quanto *luoghi*». A partire da qui, molti sono stati gli interrogativi e le questioni sollevate dai partecipanti al convegno.

Ha aperto i lavori l'intervento di Alessandro Arbo (Università di Strasburgo), che ha offerto un'articolata riflessione intorno all'esperienza del "sentire qualcosa come un'opera musicale", mirando in particolare a evidenziare come la specificità di questa esperienza sia determinata dall'integrazione di conoscenze relative alla produzione dell'artefatto musicale, e invitando a cogliere quel livello superiore che interessa l'ascolto di un'opera musicale e che concerne le proprietà estetico-artistiche che si sovrappongono a quelle espressive e strutturali, determinandone il carattere. Raffaele Tumino (Università di Macerata) ha attirato l'attenzione sul tango, inquadrandolo a partire dal tema dell'identità culturale e delle relazioni tra culture. L'identità europea è stata letta da Tumino attraverso quattro metafore letterarie: I viaggi di Gulliver, Robinson Crusoe, Madame Butterfly, Il piccolo Principe. Nella creazione dell'identità, il confronto genera l'ibridazione e il meticciamento tra culture, portando così a nuove identità culturali: in questo contesto alcuni fenomeni, come il tango, sono essenzialmente transculturali, interessando ed attraversando identità culturali distanti tra loro.

Alessandro Bertinetto (Università di Udine) ha invitato a riflettere sul tema dell'improvvisazione, muovendo dalla caratterizzazione del suono come qualcosa che implica, in se stesso, una sorpresa particolare, che riguarda il modo in cui il contenuto della credenza è confermato, piuttosto che la sua smentita. Le implicazioni di questa caratteristica del suono musicale sono state lette seguendo tre sviluppi interessanti, in riferimento alla filosofia dell'arte, alla filo-

sofia dell'azione e, in modo particolarmente approfondito, all'ontologia dell'improvvisazione. La relazione di Carlo Serra (Università della Calabria), intitolata "Ordine e disordine in musica", ha discusso due categorie concettuali - ordine e disordine - che, pur non avendo incontrato un'esplicita tematizzazione nella teoria musicale, agiscono profondamente sui presupposti che fondano i campi teorici su cui si edificano le riflessioni su ritmo e altezze nella cultura occidentale. A partire dagli scritti di alcuni compositori contemporanei, tra cui Cage, Rihm, Feldman, Serra ha delineato un'idea di disordine come pratica compositiva in senso positivo.

La relazione di Piero Niro (Conservatorio di Campobasso) ha richiamato l'attenzione sul fatto che, nelle avanguardie novecentesche, la teorizzazione di pratiche compositive spesso ha costituito un momento preliminare alla composizione; in casi estremi, l'opera d'arte musicale ha esaurito buona parte del suo senso nella pura e semplice fase d'ideazione teorica. Questa innovazione ha insinuato il fondato sospetto che la rapida trasformazione della grammatica della musica, nel suo versante compositivo, abbia superato le potenzialità di cambiamento ed evoluzione della percezione musicale, creando uno iato pericoloso tra l'intento compositivo e l'effetto dell'ascolto musicale e proiettando, nella chiave wittgensteiniana adottata da Niro, la grammatica della composizione musicale al di fuori della prospettiva antropologico-prassiologica. L'intervento di Emanuele Fadda (Università della Calabria) ha considerato la possibilità di riferire la nozione di "icona" in Peirce alla musica. Se, come mostrato da Fadda, l'iconismo, in quanto categoria semiotica, non ha riferimento esclusivo all'esperienza visiva, allora esso può intendersi come *istituzione di un regime di somiglianze possibili*, che non si riduce a un rapporto tra un'entità extrasemiotica, un 'referente', e un segno che le assomiglia. Se ciò è vero, allora questa idea trova ampio spazio nel dominio dell'esperienza musicale: Fadda ne ha illustrato alcune implicazioni e applicazioni possibili, soffermandosi in particolare sulla relazione tra voce animale e voce umana, sulla ripetizione del tema in una composizione, e sulla condivisione di abitudini di ricezione e fruizione della musica.

Stefano Oliva (Università di Roma Tre) ha proposto una riflessione intorno a un tema classico della filosofia sulla musica, con una relazione dal titolo "Perché la musica? Le quattro cause dell'estetica musicale". Muovendo dall'analisi delle posizioni teoriche di Luciano Berio e di Francis Wolff, l'intervento ha articolato una risposta all'interrogativo iniziale a partire dalla dottrina aristotelica delle quattro cause. Così Oliva ha considerato la musica sotto le due specie dell'opera (*ergon*) e dell'azione (*energeia*) musicali, evidenziando, da un lato, la dimensione etico-antropologica dell'interrogativo intorno al perché della musica e, dall'altro, allargando l'indagine sul senso della costruzione sonora in direzione di un'analisi dell'*agire* musicale. Anche l'intervento di Filippo Focosi (Università di Macerata), dal titolo "Le emozioni nella musica contemporanea", ha riportato l'attenzione su un luogo classico dell'estetica musicale. In contrasto con una certa "narrazione dominante" della storiografia musicale, Focosi ha rivendicato il valore dell'opera di compositori come Kernis, Reich, Volans, Fitkin, Kancheli, Vasks, spesso sbrigativamente categorizzati come post-minimalisti o neo-romantici, i quali adoperando, modellando e combinando materiali carichi di potenzialità espressiva hanno assolto uno dei compiti essenziali

## Reviews & Reports

dell'arte musicale, il suscitare emozioni, e hanno elaborato risposte nuove (seppur non rivoluzionarie) a esigenze comuni e tradizionalmente sentite.

L'intervento di Domenica Lentini (Università della Calabria) ha inteso far emergere l'incidenza di una teoria di tipo atmosferico all'interno dei più recenti sviluppi sul tema dell'espressività musicale. Nello specifico, la domanda cui Lentini ha cercato di rispondere verteva sul significato dell'essere musicalmente *attuned*, in sintonia con il mondo che si produce durante la fase dell'ascolto. A tal fine, è stata proposta una rivisitazione della nozione heideggeriana di *Stimmung*, prendendo spunto dall'orientamento teoretico di pensatori contemporanei come lo svedese Erik Wallrup. La relazione conclusiva è stata tenuta da Antonio Grande (Conservatorio di Como) che, affrontando un tipico problema dell'analisi musicale, cioè la difficoltà di cogliere gli aspetti dinamici della musica, ha analizzato la teoria trasformazionale di David Lewin. Nel suo approccio, Lewin affianca una componente che definisce *cartesiana* dell'analisi, in cui prevale un impianto di tipo misurativo, a una di tipo *trasformazionale* che, nelle intenzioni dell'autore, presenta caratteri fenomenologici. Da questo punto di vista la teoria eredita alcuni spunti del teorico tedesco Hugo Riemann e della teoria neoriemanniana, nella quale le reti di relazioni che vengono via via costituendosi riportano l'ascolto musicale a una strategia in continua formazione piuttosto che alla comprensione immediata di una sintassi definitivamente compiuta.

Il workshop si è concluso presso la Sala Castiglioni della Biblioteca Comunale Mozzi Borgetti di Macerata con un concerto del Quartetto delle Marche, che ha eseguito musiche di Malipiero, Li-viabella, Sollima.

*Nicola Di Stefano*